HAL
open science

Willem Boshoff, monographie d'artiste et catalogue

Katja Peeters Gentric

To cite this version:

Katja Peeters Gentric. Willem Boshoff, monographie d'artiste et catalogue. Art et histoire de l'art. Université de Bourgogne, 2013. Français. NNT : 2013DIJOL007 . tel-01015381

HAL Id: tel-01015381

https://theses.hal.science/tel-01015381

Submitted on 26 Jun 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Partie III

Jardins de Mots

Imaginaire et Langage

KENSINGTON HOME

Plants studied since 1984

Acacia galpii Mimosacae, *Monkey thorn*, South Africa.

Acabtis mollis, *Beer's Breeches*, Acantaceae South-West Europe.

Acer palmatum, *Japanese Maple*, Acantaceae Japan.

Agapanthus Africana, *Love Flower*, Amarillidaceae South Africa

Agave Americana, *Century Plant*, Agavacae Mexico.

….

Jardin de Boshoff à Kensington, Johannesburg, 2004

Boshoff enménage à la King Edward Street, Kensington en 1984[1]. Il commence à se familiariser avec les individus de la population "botanique" de son terrain en apprenant leur nom (phylum, genre et espèce) en Latin, leur nom commun en anglais, et en mémorisant leur pays d'origine. La liste des 376 noms des plantes du jardin de Kensington est une de la trentaine de listes, pour la plupart beaucoup plus longues, que Boshoff a établies dans de nombreux jardins du monde entier.

[1] Ce déménagement a lieu en décembre 1984, juste après la première exposition du 370 DAY PROJECT.

Introduction: GARDENS OF WORDS, quelque part entre action et alchimie

GARDENS OF WORDS a pris forme graduellement. Boshoff date l'éveil de son intérêt botanique dans les années 60[2]. Au fil des années, il a établi une procédure qu'il suit à chaque rencontre avec un nouveau spécimen du règne végétal. Dès qu'une possibilité se présente, il passe du temps dans un jardin, de préférence un jardin botanique organisé de façon scientifique, et passe les plantes à la loupe. Il lui arrive également de s'arrêter devant l'étalage d'un fleuriste de rue pour scruter les étiquettes des plantes exotiques ou décoratives. Selon les circonstances, il peut être amené à travailler pendant plusieurs jours dans un seul jardin, passant d'une plante à la suivante, pour l'examiner et copier l'étiquette qui l'accompagne. Une fois revenu dans l'atelier, Boshoff saisit la liste manuscrite par ordinateur, classe les noms dans l'ordre alphabétique et les étudie, en comparant le nom aux index botaniques. Boshoff est très exigeant sur sur les données accumulées qui doivent être correctes : le cartel installé par le personnel du jardin botanique ou par le vendeur n'est pas toujours mis à jour selon les plus récentes données scientifiques[3] ; aussi, il est possible que tel spécimen se soit trouvé à un emplacement inhabituel. Alors Boshoff cherche le lieu d'origine de l'espèce concernée, et s'assure, si

Willem Boshoff, Berlin, octobre 2010

[2] Dans ses cahiers de brouillon ("scrapbook") où il réunit ses textes et images de GARDENS OF WORDS Boshoff fait mention de la collection de succulents de son enfance.

[3] Le nom du premier scientifique qui a étudié la plante en question lui a donné son nom latin. Lors de la vérification des listes officielles, il s'avère fréquemment qu'une plante a été étudiée et nommée deux fois. Dans ce cas, le premier des deux noms est retenu. Ces changements de noms ne sont pas uniquement des pédantesques mises à jour, ils reflètent également les changements sociologiques qui soutiennent la vie scientifique. Un cas très intéressant est étudié par Marion Arnold dans la polémique autour de la nomenclature pour *Aloe bainesi* ou *Aloe barberaei*. Arnold réussit à juxtaposer une attitude scientifique "Linnéenne" avec une fièvre d'explorateur et de colonisateur Victorien ainsi qu'avec l'identité de l'artiste ayant découvert la plante, une artiste-exploratrice très exceptionnelle pour son temps. Boshoff aime raconter l'histoire de l'attribution du nom de la mauvaise herbe Sigesbeckia. Il s'agit d'une histoire de rivalité entre grands scientifiques. Boshoff avait entendu cette histoire racontée par le concierge du Jardin Botanique Universitaire d'Uppsala. Le grand Linnaeus, qui avait été professeur à cette université depuis 1741, avait établi ce jardin. Boshoff accompagne fréquemment ses publications sur les Jardins de mots du plan du jardin original à Uppsala. Il a établi la liste complète des plantes de ce jardin en octobre 1998.

tout le reste est correct, que le pays d'origine n'a pas changé de nom ou que les désignations de ses régions politiques et géographiques n'ont pas été modifiées[4].

Boshoff retravaille continuellement les listes de toutes les espèces de plantes rencontrées. En septembre 2004, il en compte près de 16 000. En septembre 2011, ce nombre est relevé à 20 000[5]. Au fur et à mesure de son travail, la liste s'agrandit de plus en plus lentement, car il devient de plus en plus difficile de trouver une plante qu'il n'ait jamais encore vue. Quelque part dans ce lent processus d'accumulation et de recherche, les noms des plantes ont commencé à faire partie du vocabulaire quotidien de Boshoff, comme si ces noms faisaient désormais partie de lui. Depuis 2004, Boshoff a commencé à prendre des photographies des plantes qu'il étudie. Il se donne le défi de représenter de façon scientifique non seulement les feuilles, tiges et fleurs des plantes, mais veut également montrer ses fruits et son écorce, qui permettent de se décider, en cas de difficultés, sur le classement d'un plant. En plus de cette approche botanique, Boshoff a l'ambition de ne pas s'arrêter à une prise de vue facile et simplement descriptive, pour obtenir "la plus belle image" de la plante en question. Il doit y avoir "quelque chose de plus" dans cette photographie. Boshoff crée une banque de données d'images numériques en retravaillant et en reclassant les images pendant des heures[6], et révise inlassablement les noms et caractéristiques des plantes. Mais la réponse à la question "Quand?" - "when

---

[4] Boshoff a retravaillé toutes ses listes selon l'index des plantes d'Afrique du Sud mis à jour après 1994, pour indiquer la provenance des plantes en respectant la nouvelle répartition des provinces (*Index of South African plants*, Gemmershuizen and Meyer: 2003)

[5] Voir communication électronique du 17-5-2011: "The *Garden of Words IV* installation is at an early stage of development and I hope to get it ready for the *United Nations Framework Convention For Climate Change* (UNFCCC) to be held in Durban in November/December this year. Heinrich Böll Stiftung, Southern Africa has offered production costs up to a point. *Garden of Words III* with the little white handkerchiefs in red flower-cups on grey flower stalks commemorated the extinction of 15,000 flowers. There are now more than 30,000 flowers on the *Red Data List*. The flowers on my list are of course ones that I had encountered first-hand and not merely ones I had copied aimlessly from lists and I hope to commemorate 20,000 plants with *Garden of Words IV."*

[6] Lors de sa présence dans le "cubicle" lors de la foire de Bâle, l'activité de trier ses photographies était l'une des plus fréquentes. Un moniteur était prévu pour la diffusion sous forme de diaporama de photographies de détails de plantes. Voir communication électronique du 17-5-2011: "The taking of images and the compilation of a visual data base of plants has helped tremendously in my memorising of names. I have now taken close to a hundred thousand images of plants of which I believe somewhere between thirteen and fifteen are publishable. These images help my memory work better, but my work is essentially conceptual and I am not yet thinking of using images as artwork in the *Garden of Words* project. I have to go down to Durban soon to check out possible exhibition sites"

is remembering?" – "quel est le moment où j'aurais pu dire qu''apprendre' vient d'avoir eu lieu ?", lui échappe toujours.

Périodiquement, Boshoff ressent le besoin de donner corps à ses plantes. Il entreprend alors d'exposer ses jardins mentaux. Les résultats de ces expérimentations sont connus sous les titres GARDENS OF WORDS I, II, III, et IV.

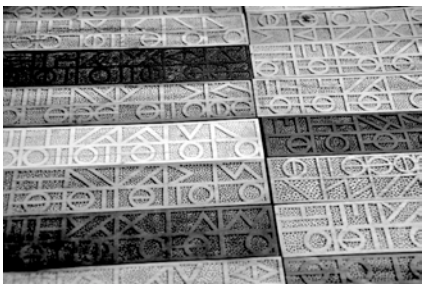
GARDENS OF WORDS I (1982-1997)

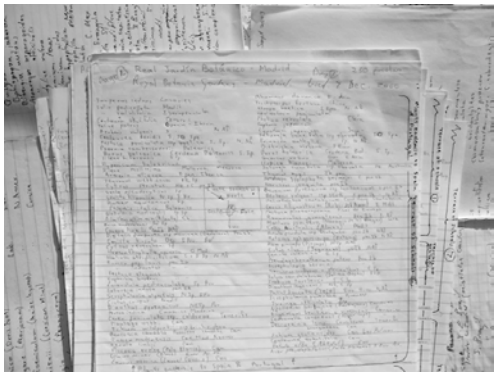
Le premier "jardin de mots" composé de 3600 noms, gagne le prestigieux prix "Vita Art Now" en 1996[7], Okwui Enwezor et Kendell Geers faisant parti du jury de cette année. L'installation est ensuite exposée à Madrid, au Museo Nacional Centro de Arte Reina Sophia, où la section de l'exposition à laquelle le travail de Boshoff est intégrée est établie par Gerardo Mosquera[8]. Cette première version était conçue comme un jardin de commémoration. Les noms de plantes étaient imprimés sur des cartons blancs et montés un par un sur des morceaux de tasseau que Boshoff avait disposé au sol en lignes régulières, comme sur le plan d'un cimetière. Six groupes de six cents noms étaient disposés en parterre, chacun d'entre eux étant couvert par une vitre carrée censée représenter une serre. Des "clipboard" étaient mis à la disposition du spectateur, qu'il pouvait consulter s'il le souhaitait, pour retrouver l'emplacement exact d'une plante dans ce jardin-cimetière-dictionnaire. Cette organisation était inspirée par la forme du Projet de 370 jours.

[7] Exposition: *FNB Vita Award for Art* à la Sandton Municipal Gallery.

[8] Gerardo Mosquera 2000. Catalogue : *Visiones Del Sur: No Es Sólo Lo Que Ves: Pervirtiendo Minimalismo.* Museo Nacional, Centro de Arte, Reina Sofia, Madrid, pp. 36-41. (Le titre peut être traduit ainsi: Ce n'est pas ce que vous voyez: Pervertir le Minimalisme - It is not what you see, Perverting Minimalism) Boshoff se réfère à cette exposition dans une lettre à Huet, l'éditeur de la revue de littérature expérimentale, *Gagarin*: "One section of my word-gardens is actually on show at the Reina Sofia in Madrid. I met Wim Delvoye there in December 2000 when we were putting up our work. We were part of Gerardo Mosquera's show *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*".

Les Jardins de Mots sont, par plusieurs aspects, l'héritier du 370 DAY PROJECT, pour lequel Boshoff collectionnait des essences de bois à raison d'une nouvelle sorte par jour : chaque jour, un nouveau nom grossissait sa liste. Quand la recherche de nouveaux types de bois s'est avérée de plus en plus difficile, Boshoff a rejoint l'association de la société dendrologique dans l'espoir de trouver des personnes susceptibles de lui faire découvrir de nouveaux types de plantes et de lui donner accès à un échantillon de bois. L'ambition des membres de l'association était de voir les plantes dans leur habitat naturel. A cette fin, ils organisaient des sorties éducatives, des "field trips". Lors de ces voyages, Boshoff s'est aperçu qu'il avait un talent exceptionnel pour retenir le vocabulaire spécialisé, et qu'il gagnait rapidement le statut de spécialiste de la question. Ainsi, la recherche de l'objet tangible, le bois, se trouvait remplacée par la recherche du mot, du nom botanique des plantes étudiées. Lors des sorties organisées par l'association des dendrologues, Boshoff prenait des notes, mais ne comprenant pas encore l'importance des listes de noms pour ses recherches antérieures, il ne les conservait pas. Ce n'est que plus tard que la liste des noms représentera l'élément le plus précieux de ces "voyages de recherches". En 1996, Boshoff comprendra que le nom seul pouvait suffire à rendre présente la plante disparue.


370 DAY PROJECT (1982-1983)


Listes manuscrites, archives de Boshoff

Pour GARDENS OF WORDS II, les étiquettes dont le nombre s'élevait à 10,000 sont imprimées sur acétate, coupées en de fines bandes de 2 sur 21 centimètres. Une extrémité de la lamelle est enroulée verticalement et insérée dans un trou percé dans la base en bois. Les bandes translucides devenues tiges sont tenues en érection par la tension naturelle du matériel, comme les herbes. Boshoff propose un mot précis pour décrire cette particularité de la morphologie des plantes:

> "**amplexicaul**, An amplexifoliate leaf is one clasping the stem from which it comes. Amplexifoliate is only possible for sessile, that is stalkless, leaves. (…) Amplexus is the Latin for 'encircling', 'embracing', 'clasping', 'girth' and 'hugging'(…)".[9]

amplexicaule[10]**,** Une feuille amplexifeuille enveloppe la tige d'où elle vient. L'"amplexifoliation"[11] est seulement possible pour les feuilles sessiles, c'est-à-dire qui sont sans tige (...) *Amplexus* est le mot latin pour "embrassement", et "étreinte" (...)[12]

GARDENS OF WORDS II (1992-1999)

Les tiges tenaient "debout" et pouvaient bouger dans le vent. En 1999, les parterres de GARDENS OF WORDS II ont voyagé, pour participer aux Floralies de Nantes. En 2002, GARDENS OF WORDS II pouvait être vu à Silkeborg[13] lors d'une exposition sur le thème des ressources d'eau. GARDENS OF WORDS II est également inclus dans le projet "Next Flag" par Fernando Alvim. Finalement acquise par Hans Bogatzke, cette œuvre fait aujourd'hui partie de la collection Sindika Dokolo[14].

Pour GARDENS OF WORDS III, Boshoff a fait imprimer les noms et les informations botaniques sur des carrés de toile cirée blanche. Les toiles sont pliées et attachées dans des coupelles en plastique rouge elles-mêmes fixées sur des tiges plastiques blanches. Les tiges sont "plantées" dans l'herbe, exposées comme des grands

---

[9] Boshoff choisit un extrait de son dictionnaire pour l'inclure dans son texte pour le "scrapbook" expliquant les Jardins de mots. Il précise après son extrait: "Willem Boshoff, entry for *Dictionary of Morphology*."
[10] *Le Grand Robert*, 2001. vol 1, p.475 du lat. amplexus
[11] Pas d'équivalent français
[12] Dans ce cas, le choix de mots n'est pas aisée si le traducteur souhaite veiller à la cohérence grammaticale avec l'origine latine: Alors que '*encircling*' peut être une forme substantivé signifiant 'encerclement', Boshoff traduit également par des participes présents adjectivisés: Il traduit '*embracing*' par 'étreignant'; '*clasping*', 'serrant', peut être également traduit dans la forme substantivée 'serrement'; '*girth*' existe sous forme de substantif, 'sangle' ou de verbe transitif, 'sangler'; '*hugging*', 'embrassant' a une forme substantivée, 'embrassement'. Boshoff choisit la liste des équivalences pour "*amplexus*", choisie pour mettre en évidence la portée des notions qu'on peut lier à cette racine étymologique, le caractère "grammaticalement correct" n'a que très peu d'importance dans cette entreprise. Voir la conclusion sur le choix du mot par "apposition" que Boshoff élève à une compétence digne d'une aptitude druidique.
[13] Exposition 2002, *Vandskel*[2] / *Watershed*[2].
[14] La controverse autour du chemin que prennent ces œuvres est même entrée dans les annales de Wikipédia, http://de.wikipedia.org/wiki/Sindika_Dokolo (consulté le 2-10-2012)

champs de fleurs. GARDENS OF WORDS III a été présenté une première fois à Kirstenbosch Gardens de Cape Town en 2006. Une deuxième installation a eu lieu à Sommerset West. Depuis 2004, Ross Douglas et Art Logig, organisateurs de projets artistiques d'envergure internationale, se sont chargés de la mise en place de plusieurs des projets de Boshoff. Mais d'autres mécènes s'intéressent au projet : l'exposition à Kirstenbosch, par exemple, est organisée avec le soutien du South African National Biodiversity Institute (SANBI). La Galerie Goodman organise en collaboration avec la Galleria Continua sur le site du Moulin de Boissy le Chatel une exposition annuelle qui porte le titre *Sphères*. GARDENS OF WORDS III y a été installé pendant six mois en 2010. Vu la campagne médiatique faite autour de ces collaborations, les articles de presse sur GARDENS OF WORDS III sont extrêmement nombreux. Ils reprennent pour l'essentiel le dossier de presse de Art Logic, en expliquant la démarche de Boshoff et ses préoccupations écologiques, et en précisant l'évolution du projet en beaucoup de détail. Les témoignages de visiteurs engagés pour la cause écologique, qui ont été publiés sur internet, sont très nombreux. Les internautes font référence à cette œuvre sur leurs blogs qu'ils jugent être d'une forte inspiration[15].

GARDENS OF WORDS III (1982-2006)

Malgré le fait que les Jardins de Mots soient concrétement exposés à des intervalles réguliers, l'essentiel du projet a lieu "dans la tête" de Boshoff : il s'agit avant tout d'un "garden of the mind"[16]. Le plus important dans ce projet est que Boshoff se souvienne des noms des plantes, car, dit-il, les plantes en voie d'extinction continuent d'exister tant que quelqu'un retient leur nom. Boshoff s'investit de cette responsabilité mémorielle avec le sens d'un sauveteur secouriste. L'apprentissage par cœur est l'une des démarches habituelles de Boshoff[17]. Ce travail cérébral est ensuite incarné dans un matériau tangible,

[15] Je me suis arrêtée à la consultation d'une trentaine de références par les "bloggeurs", mais les entrées sur les moteurs de recherche étaient beaucoup plus nombreuses.
[16] Cette expression est utilisée à plusieurs reprises dans le fascicule établi par ArtLogic pour l'exposition à Kirstenbosch, Boshoff indique ainsi les périodes pendant lesquelles le projet continue sans qu'il soit exposé sous forme tangible.
[17] Voir KG Partie I.

que la logique alchimiste décrit à l'aide de l'Alphabet Aveugle[18]. Les JARDINS DE MOTS permettent pourtant de faire l'esquisse d'un monde tout à fait original. Pour décrire ce "monde en genèse", les questions suivantes seront utiles : **1.** L'origine du langage qui sera évoquée à travers deux angles : à travers les explications bibliques, alchimiques et le grand récit de l'évolution relus par Boshoff tout d'abord, puis à travers la lecture impossible de tous ces textes, à travers les dictionnaires, le texte et le textile ; **2.** Le mythe de Babel - "Spraakverwarring" ou la dispersion et confusion des langues - permettra d'ouvrir la notion de langue à la multiplicité des langues dont l'évolution est prise dans une histoire récente qui, en Afrique, ne peut pas être séparée de l'histoire de la colonisation ; **3.** L'écologie - cette étude sera évoquée sous le titre de l'expression de Boshoff : "A futile hothouse at the end of time" une serre futile à la fin des temps ; **4.** Le fait d' "écrire dans le Sable", qui se réfère aux langues en voie de disparition; **5.** La question de la mémoire sera abordée sous le titre "Vivre dans la tête" ; en nous intéressant d'abord à la notion de disparition, nous tenterons ensuite d'établir l'étendue de l'utilisation du mot "mémoire" et du discours sur le "travail de mémoire", pour chercher à établir en quel sens on peut parler d'un lien entre mémoire et matière. Les artistes "qui enseignent et apprennent" selon une démarche performative seront évoqués pour décrire une forme d'actionnisme mental sous le titre "Die ruimte van die verstand" - l'espace mental; **6.** La recherche sur la fiction prendra pour titre l'expression de Boshoff : "Battle with Shadows" La lutte avec les ombres. "La part de fiction (ou la part de réalité qui résiste)" démontre l'étendue des questions que la recherche pose à la notion de fiction, et exige, dans le cas de Boshoff, une attitude résolument créative à l'égard de l'idée de "wishfull thinking". Cette troisième partie sur les Jardins de Mots se concluera sur les pièces dialogiques et la traduction pensée comme un moyen de "pratiquer" la disoccidentation que le druide veut provoquer.

[18] KG Partie II.

1. "A fascination with creation myths" Une fascination avec les mythes de création - L'origine du langage

1.1 Récits bibliques, récits alchimiques et le grand récit de l'évolution

Au fil du temps, Boshoff a reformulé le texte accompagnant GARDENS OF WORDS plusieurs fois. Pourtant un aspect est répété dans toutes les versions:

> Gardens of Words is born out of the romantic fascination with the use of language in various creation myths. It tracks down the enchantment Adam had with the names of living things in Genesis, and it identifies with Hermes Trismegestus and his texts of creation spells in Egyptian cosmogony.

"Jardins de mots" est né de la fascination romantique pour l'emploi du langage dans différents mythes de la création. Il dépiste l'enchantement qu'a éprouvé Adam en donnant des noms aux choses vivantes dans le livre de la Genèse. Il s'identifie avec Hermès Trismégiste et ses formules magiques de création dans la cosmogonie égyptienne.

Cette "fascination romantique" est à l'origine d'une grande majorité des œuvres de Boshoff, tant les dictionnaires que les grandes installations. A chaque fois qu'il est invité à expliquer son travail, Boshoff propose une version du récit de l'origine du langage. Pour choisir sa version du récit, Boshoff emprunte à un large éventail d'œuvres de philosophes et de critiques, des textes les plus anciens aux plus récents. Son récit peut inclure pèle-mèle Platon, Kant, le livre de la Genèse, Hermès, Linnaeus (Karl von Linne), les scribes inconnus de la pierre de Rosette, Wittgenstein, Heidegger, Derrida, McLuhan, la philosophie africaine, les savoirs des druides, Richard Dawkins, Constantin Cavafy, Ogden Nash ou Fernando Pessoa. Le linguiste, certes, aborderait la version personnelle des mythes racontée par Boshoff avec scepticisme. L'artiste semble voir des connections osées entre des textes qui sont d'habitude traités avec plus de rigueur par les spécialistes. Mais même si les textes des chercheurs sur l'origine du langage s'opposeraient sûrement à cette version sur plusieurs points, leurs auteurs seraient en fin de compte obligés d'admettre que la création des mythes est nécessairement subjective, et que, pour cette raison, il peut être tout à fait légitime qu'un artiste s'en tienne à sa version personnelle pour expliquer l'origine des noms des plantes.

Dans la version écrite pour les Jardins de Mots en 1996, Boshoff relie le mythe de l'origine du langage à trois sources anciennes : Toth, Hermès et le récit biblique de la genèse. Le dieu Egyptien Toth[19] avait trouvé le secret selon lequel les mots qu'il inventait et prononçait se transformaient en matière et forme. Il s'agit d'un savoir terrifiant qui devait rester secret, médié et protégé par un système de tutelle. L'ensemble des savoirs cachés s'est complexifié pour Boshoff au point de l'inciter à formuler un projet avec l'étendue du BLIND ALPHABET PROJECT. La fonction du dieu grec Hermès, l'intermédiaire entre les mortels et les immortels, était de révéler des savoirs d'ordre "divins". L'équivalent romain de Hermès est Mercure, le messager. Ce mythe prend en compte le pouvoir de communication du langage. Dans le livre de la Genèse, Boshoff retient l'épisode dans lequel Adam reçoit l'ordre de nommer tous les organismes vivants qui se trouvent devant lui. Quand il donne leur nom aux animaux, il est seul. Ceci signifie que le nom seul a une importance qui dépasse la nécessité de la communication. Avec la création d'Eve, le monologue d'Adam est interrompu. En insistant sur les différences entre les trois mythes, Boshoff décèle des nuances subtiles qui permettent de différencier les notions de "connaître" et de "se souvenir" (d')un nom, qui sont liées à l'oscillation entre "savoir" et "mémoire" (une différence qu'il saura appliquer de façon très fructueuse au centre de son projet artistique). Il semble que Boshoff ait intégré dans cette version ses recherches "hermétiques" de 1984, car à y regarder de plus près, Boshoff avait déjà proposé une version du récit de la création des plantes et du langage dans le Jardin d'Eden dans son texte *Genesis*[20] des années 70 et dans sa dissertation de 1984 - l'extrait se trouve dans le texte accompagnant le Projet de 370 Jours.

BLIND ALPHABET PROJECT

[19] La relation particulière de Toth avec les paroles et l'écriture est une mythologie extrêmement riche. Pour le contexte de l'art contemporain et plus précisément la relation entre parole, écriture et prise sur la réalité voir le texte de Mary Nooter "Sacred Scripts" dans le catalogue *Inscribing Meaning* de 2007, cité plus loin. Nooter donne la parole à Henri-Jean Martin (1988, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*) dont elle connaît la traduction en anglais de 1994, *The History and Power of Writing*.

[20] Je choisis ici de suivre avant tout le texte de la dissertation de 1984, car ici le mythe a été clairement revendiqué en tant que texte avec une signification pour la création artistique de Boshoff, tandis que

L'explication du "concept" qui motive le Projet, se nourrit du texte de la Genèse - Boshoff annonce cette décision en introduction[21]. Boshoff souligne qu'une préparation mentale a anticipé la véritable création : tout aurait préexisté dans des images mentales – qui sont d'une part liées à la méditation, et que d'autre part Boshoff cherche à lier aux "idées" de Platon. Il est clair que cette tentative désespérée pour expliquer la création doit être comprise dans le contexte de l'effort que fait Boshoff en 1984, pour expliquer le Conceptualisme aux Calvinistes du Broederbond. Cette explication ressemble beaucoup à la notion de l'atelier "mental" que Boshoff exprime de façon répétée[22], qui renvoie à la préparation intellectuelle précédant la concrétisation d'un projet. Nous trouvons cette idée chez plusieurs artistes travaillant dans un idiome conceptuel, notamment Timm Ulrichs qui accompagne systématiquement ses œuvres de deux dates : la date à laquelle il aurait commencé la conception mentale et la date à laquelle il aurait donné forme à cette idée. Robert Filliou résume ce concept dans la première version[23] de sa formule qui sert à calculer "The Speed of Art" et qui est détaillée dans *Teaching and Learning*.[24] Il s'agit d'une formule basée sur le temps : k - f (z)g (version allemande); w - f (t)s (version anglaise); œ-f (t)v (version française). La vitesse avec laquelle une œuvre d'art peut être conçue[25] s'approche autant de l'infiniment petit que de l'infiniment grand. On peut construire une œuvre en approximativement une heure, il peut y avoir environ 100 heures avant qu'un autre la voit, 500 heures avant de la diffuser, X heures de la vendre, de l'exposer, etc. ; l'assimilation de l'œuvre d'art est une fonction du temps de la création auquel s'ajoute le temps de la diffusion:

Genesis, le texte de 1975, n'était pas clairement écrit en relation à l'activité artistique, mais davantage à une réflexion religieuse, revendiquée a posteriori comme une œuvre d'art.

[21] VLV, 1984, p.78: "Die Genesis skeppingsmetodiek is as vertrekpunt gebruik by die beplanning van die projek. Motiewe en metodes, waar hulle moontlik onderskei kon word in die Genesisverhaal, is in die kleine in die projek ge-inkorporeer".

[22] Voir KG Partie I

[23] Plus tard cette même formule sera une "fonction de la vie plus la fiction, celle-ci tendant vers zéro", une version de la formule qui est datée à l'été 1977 (Voir *Das immerwährende Ereignis*, 1984, p.95) voir ci-après.

[24] *Teaching and Learning as performing arts*, 1970. p.72

[25] Lisant en premier lieu la version "originale" de 1970 en allemand, celle-ci utilisa à cet endroit le mot "begriffen" qui ne signifie pas "concevoir" (traduction française de 1998) ou "conceived" - comme dans la version anglaise de 1970 - mais "comprendre", saisir (voir plus loin les conditions de (re-) traduction des textes de Anne Mœglin-Delcroix). Cela dit, cette "erreur" de (re-)traduction pourrait être féconde, ceci ouvrirait l'œuvre vers le futur et le spectateur. Mais pour l'instant, cette remarque doit rester sous forme de note.

w - f (t and h)
h

et en Français: œ-f(t et d)
d

Filliou termine sur l'idée:

> Voilà pourquoi Allan Kaprow a affirmé que nous tendons de plus en plus vers un art qui se limite à des idées. Déjà en 1961, Addi Köpcke et moi avions envisagé de cesser de faire des objets, pour aller donner des conférences sur ce que nous pourrions éventuellement faire si...[26]

Boshoff attribue souvent un laps de temps à la création d'une œuvre sans lui appliquer une démarche aussi systématique que Ulrichs. Pour l'exposition de la Johannesburg Art Gallery en 1981, il indique le temps qu'il aurait travaillé sur chaque objet en incluant le temps de la préparation mentale. L'être créateur aurait donc intellectuellement élaboré un prototype mental ("voorbeeld" en Afrikaans se divise en "voor-" pré- et "beeld" image donc une image exemplaire, ou préparatoire[27], quelque chose qui a lieu avant l'image ou en l'attendant). Ces archétypes mentaux sont ensuite résumés pour constituer des énoncés. Mais Boshoff insiste sur le fait que tout aurait existé avant le "devenir concret" par le biais de sons-qui-sont-des-mots. Boshoff s'aperçoit que sa bible se sert de la langue Afrikaans pour transcrire "Laat daar lig wees" Que la lumière soit (La Genèse, 1:3). Pour lui, il s'agit donc clairement d'une traduction codifiée dans un alphabet occidental. Les sons originaires par contre auraient été représentatifs de l'idéal et auraient été pertinents pour les formes qu'ils auraient fait surgir. Pour pouvoir imaginer des signaux d'une puissance comparable aux paroles du créateur, Boshoff, pour le Projet de 370 Jours, conçoit des symboles représentatifs de concepts isolés qui, dans l'ensemble, peuvent faire surgir des intentions ("voornemens" se divise en "voor-" pré- et "nemen" ou "neem" "prendre"). Etant donné que les paroles du créateur étaient incompréhensibles, les signes dont se sert Boshoff sont cryptés[28]. L'artiste aurait donc trouvé une forme pour ses

---

[26] *Enseigner et apprendre,* 1998, p.75 (traduction par Marianne Filliou et Anne Mœglin-Delcroix)
[27] La notion de "Voorbeeld" prend beaucoup d'importance dans le texte *Genesis*.
[28] VLV, 1984, p. 81: "In die Genesis opset is die 'voorbeelde' in uitsprake saamgevat. Alles het dus voor finale konkretisering uit woordklanke bestaan. 'Laat daar lig wees' is egter 'n Afrikaanse sin met 'n Westerse alfabet gekodifiseer. Die oorspronklike klanke was direk verteenwoordigend van die 'voorbeelde' en is ook duidelik toegepas in die vergestaltings waartoe dit oorgegaan het. Hierdie uitsprake is verwant aan die gedagte van 'n boek as verslag of sleutel tot die verstandelike skeppingswéreld. Die

idées : certes, il les expose, mais garde leur véritable signification pour son utilisation privée[29].

Boshoff poursuit en observant que la Bible raconte la création de l'univers entier sous forme condensée en à peine quelques pages. De la même façon, "l'espace de la compréhension" du cerveau serait à peine limité à quelques centimètres cubes, alors même qu'il est capable de se faire une idée du "tout". En liant cette idée à ses activités qui prennent leur forme finale dans une grande sculpture en bois, les paroles de Boshoff ressemblent déjà à quelque chose comme un "conceptualisme alchimique", tel qu'il le formulera plus tard dans le manuscrit accompagnant le Projet de l'Alphabet Aveugle[30].

En expliquant le meuble de rangement conçu pour les essences de bois du Projet de 370 Jours, Boshoff le lie à la cité idéale de la nouvelle Jérusalem. Cette boîte ressemble à un bâtiment-ville. Boshoff indique qu'ici se trouverait la "liste" de "tout" ce qui existe. Boshoff semble penser que son lecteur a connaissance de la liste des appellations "tribales" et "postoliques" gravées dans les pierres précieuses des portes de la Nouvelle Jérusalem[31]. Cette réflexion amène l'artiste au récit de l'ordre qui fut donné aux premiers hommes d'inventer et d'attribuer des noms à chaque créature. Ces noms devaient correspondre aux caractéristiques et à l'identité des créatures. Ils devaient leur ressembler

---

simbole wat in hierdie projek uitgewerk is, is nie letters, woorde en sinne in die gewone sin van die woord nie, maar hulle is enkelbegrippe wat samevattend tenoor 'voornemens' optree. In ooreenstemming met die onverstaanbaarheid van die Genesis skeppings-uitsprake is kriptiese simbole of kodes gebruik om die 'voornemens' (eerstens) in 'n private outogesprek te betrek".

[29] VLV, 1984, p. 81: "Gedagtes wat terwyl hulle in die verstand is, privaat is, is grafies voorgestel deur die kerfwerk van kriptiese kodes op hout. Die gedagtes is dus grafies verpak maar steeds privaat gehou."

[30] VLV, 1984, p. 81: "In Genesis word die ganse skepping onderneem. Die beskrywing van die totstandkoming van die ganse heelal is in op 'n paar bladsye van 'n boek vir lesers gekondenseer of ingekrimp. Die verstandsruimte is fisies ook beperk tot 'n paar sentimeter skedelruimte. Tog is dit vir die beperkte houer moontlik om onbegrens uit te kring totdat daar nie 'n ding oorbly wat beskryf kan word, wat nie ook in die verstand verpak kan word nie. Die inkrimping van alle kennis tot die gedagtewéreld word dus voortgesit in die Bybelboek waar 'n allesomvattende skeppingsdaad grafies verpak is. Met die '370 Dae Projek' is ook so 'n verhoueringstelsel gevolg."

[31] Cette version du mythe adopté par Boshoff rappelle la symbolique de l'échelle des alchimistes, que Boshoff confirme par son texte pour KUBUS ou il explique la façon dont le cube se déplie pour former une escalier au lieu de former une croix, voir VLV 1984 p. 81/82: "Vir die res van die jaar word die werk van besigtiging weerhou in 'n spesiale 'laaikassie'. Die blokkies skuif soos soliede laaitjies in vierkantige ruimtes in. Hierdie kas lyk soos 'n stadsgebou uit hout en verpersoonlik die oorgang van kennis vanuit die aardstipe 'Boom van Kennis van Goed en Kwaad' tot die hemeltipe 'Boom van die Lewe' in die uiteindelike nuwe Jerusalem (vergelyk 'Tafelboek'). Hierdie nuwe stadsboom bevat dan ook 'n lys met almal se name".

et non seulement consister en une suite de sons[32]. Le nom porte le souvenir de la matière dont la créature est faite (Adam, l'homme, vient de la terre rouge, tandis que Eve a été créée avec la chair de l'homme). Adam et Eve sont à l'image du créateur qui a ainsi pris figure. Comme le créateur, sa créature sera désormais capable de créer par sa fantaisie et de donner forme à ses paroles[33]. Pour créer l'homme, le créateur avait attendu le dernier jour de la création du monde, c'est pourquoi l'être humain, pour retrouver sa propre identité, doit autant interroger les caractéristiques du créateur que l'identité du reste de la création[34]. Les noms que les premiers hommes devaient lier aux différents éléments de la création devaient représenter la vérité des créatures. Or cette "vérité" n'est trouvable qu'à l'aide du prototype conçu par le créateur : elle réside dans les paroles créatrices qui sont devenues créatures. Adam et Eve devaient donc créer des mots dont le son est à l'origine des différentes formes de création. - Pour ce faire, ils devaient se servir de leurs capacités perceptives "om op onomatopeïese wyse die skeppingswoorde na te boots" pour imiter de façon onomatopéique les mots originels de la création[35]. Mais cette langue originale fut perdue au moment du

---

[32] idem: "Alle blokkies in die '370 Dae Projek' is van verskillende hout en alle name is noukeurig opgeteken. Die eerste mense het 'n opdrag ontvang om aan alle lewende wesens name te gee. 'n Naam was egter in die Ou Testamentiese sin van die woord veel meer as net 'n paar klanke. Name was 'n direkte aanduiding van karakter en identiteit. Die mens self het in Genesis die naam gedra van die bron waaruit hy geneem is. 'Adam' beteken 'Rooigrond' en 'Eva' beteken 'Uit die man geneem'. Die sleutel van die mens se identiteit lê dus opgeteken in die identiteit van sy herkoms".

[33] VLV, 1984, p.82: "Die mens is 'n sintese van twee 'voorbeelde'. Eerstens is hy die vergestalting van die Skepper se idee van Homself. Die Skepper het homself in die mens begryp. Wat dus van die skepper gesê sou kon word was ook bestem om uiteindelik van die mens gesê te kan word. Soos die Skepper met gedagtes en woorde 'n wêreld tot stand laat kom so sal die mens ook met gedagte- en woordvergestalting dinge vervaardig. Soos die Skepper mense in Sy beeld maak, so sal die mens ook kinders verwek wat aan sy karaktertrekke oorerf. Die mens is dus Skepperbeeld en tree onwillekeurig so op. Die '370 Dae Projek' probeer opsetlik die ingesteldheid van die Skepper van die wéreld van Genesis eerbiedig".

[34] VLV, 1984, p.82: "Tweedens is die mens aan die einde van die res van die skepping geskape. Daar is 'n rede vir die orde waarin die skepping van alle ander dinge die mens voorafgaan. Omdat die res van die skepping geskape is met die oog op die uiteindelike vergestalting van die mens, is die mens dus 'n samestelling van die heel beste kwaliteite van elke skeppingsonderdeel wat sy eie skepping voorafgaan.

Vir die mens om sy eie identiteit op te spoor is dit dus belangrik om op twee plekke daarvoor te soek. Eerstens moet hy sy identiteit naspoor in karaktertrekke wat by die Skepper onderskei word. Die '370 Dae Projek' tree in ooreenstemming hiermee op. Tweedens moet hy die eienskappe en identiteit van die res van die skepping ondersoek. Omdat Adam en Eva se heel eerste opdrag naamgewing van die res van die skepping behels het, word met verskillende spesies hout wat elkeen sy eie karaktereienskappe en naam het, gewerk".

[35] VLV, 1984, p.82: "Die name wat Adam en Eva aan alle ander skeppingsvorms moes koppel moes die waarheid aangaande die eienskappe van hierdie vorms weergee. Die waarheid omtrent elke ding word gevind in die 'voorbeeld' wat die Skepper in die voor-skepping in gedagte gehad het. Hierdie 'waarheid' is in skeppingswoorde omskep en die skeppingswoorde is in skeppingsgestaltes omskep. Adam en Eva se doel was dus om woorde te skep wat klink soos die woorde wat vir die onderskeie skeppingsvorme

péché originel. D'autres interprétations font coïncider ce moment avec celui de la chute de la tour de Babel. Mais si la parole originaire est dissimulée, elle est néanmoins toujours contenue dans la nature et est prédestinée à être décryptée par l'homme. Le créateur avait prévu, après le premier jour, une période d'obsucité, la nuit, pendant laquelle rien ne peut être perçu. Les vérités dissimulées appartiennent au créateur, même si les hommes peuvent progressivement, à l'aide de la science (dans laquelle le livre tient une place centrale), dévoiler quelques arcanes. L'homme sera en possession de la connaissance autant qu'il est objet de connaissance (Première épitre de Paul aux Corinthiens 13:12)[36]. A lire les nombreux articles de presse que le 370 DAY PROJECT a

---

verantwoordelik was. Deur sintuiglike waarneming was dit dus vir hulle moontlik om op onomatopeïese wyse die skeppingswoorde na te boots".
Cet extrait de la dissertation de 1984 reprend pour l'essentiel ce que Boshoff avait déjà dit dans son poème expérimental, auquel il donnait le titre *Genesis* écrit avant 1975:

Die Woord Die Woord	Is groter as wat dit klink. Aan die mens klink op uit die natuur En tog ontbind die Woord die Natuur wanneer die Woord die Mens ten volle ingepalm het as aanspreekvorm.(*Genesis* p.3)
Daarom was dit	Vir die Maker moontlik om die skepping met sy stem van teorie in praktyk te laat verander
Slegs toe	Die Maker seker was dat konsepklank en konsepvorm mekaar Volkome aanvul, het hy die een met die ander verwerklik (*Genesis* p.55)
Die Name	Wat hulle vir die diere, plante en alles gekies het Het veband gehou met die skeppingsklanke Van die Maker en het die voortbestaan en groei van die skepping verseker (*Genesis* p.59)

DIT IS MOONTLIK OM MET DIE OË TE HOOR, MAAR DIT IS NIE MOONTLIK OM MET DIE ORE TE SIEN NIE

Sedert die mens	Se lewensaanvaarding was hy dus taalvaardig.
Hierdie taal	Of klanke was dieselfde waarmee die skepping geskape Is. Dit is ook dieselfde klanke waaraan die skepping later gemeet is (*Genesis* p.61)

[36] VLV, 1984, p.82: "Met die sondeval en die Babelse spraakverwarring het hierdie skeppertaal verlore geraak. Die woorde wat in die natuur opgesluit is, is bedoel om te ontsyfer te word maar tot tyd en wyl alle dinge geken word is daar plek vir versluiering of geheim-houding in die natuur. Skepping op die eerste dag

suscités à sa première exposition, on comprend que Boshoff a tenu à expliquer ce concept lors de ses rencontres avec le public et la presse. La grande majorité des journalistes tentent d'expliquer le concept des "Gedagtevorme" formes nées dans la pensée et sa conception des sept jours de la création, mais dans l'espace limité d'un article, le résultat se résume à quelques étranges paroles mystiques.

La version du mythe de l'origine du langage tel que Boshoff la met en place coïncide sur quelques points essentiels avec un texte écrit en 1916 par Walter Benjamin[37]. Dans "Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen" Sur le langage en général et sur le langage de l'être humain[38], Benjamin cite aux moments décisifs de son essai le philosophe allemand du XVIIème siècle, Johann Georg Hamann[39], un philosophe dont les

---

maak voorsiening vir 'n nag waarin niks waargeneem kan word nie. Verborge dinge behoort aan die Skepper en wanneer mense stelselmatig deur middel van die wetenskap waarin die boek 'n sentrale plek inneem, alle kennis ontsluit (Deut. 19:19), dan sal die mens ken net soos wat hy geken word (1 Kor. 13:12)."

[37] Puisque ma lecture des textes de Walter Benjamin a accompagné ma lecture du travail de Willem Boshoff et puisque Benjamin s'est exprimé sur la majorité des questions par lesquelles j'aborde le travail de Boshoff dans cette partie sur le langage, il me semble important d'indiquer cette coïncidence, sans pour autant insinuer une possible influence du texte écrit en 1916 par Walter Benjamin sur la version du mythe de l'origine du langage, tel que Boshoff le met en place. Il me semble également significatif de signaler que le texte que Jean-François Lyotard écrit en 1991 en préface à l'anthologie des textes théoriques de Kosuth, prend comme point de départ cette même version du mythe, que Lyotard indique comme appartenant au monde Hébreu tout en pensant à Ludwig Wittgenstein : "After-philosophy was there well before philosophy" (*Art After Philosophy and After*, 1991, 4e édition de 2002, p.xv). Malgré le fait que Boshoff et Kosuth entreprennent la tentative de se positionner "hors de" ou "après" (Lyotard traduit l'Hébreu: *davar*) la philosophie, la recherche de l'origine du langage leur est commun (voir note 39 sur Johann Georg Hamann pour une motivation du choix de suivre le texte de Benjamin dans le contexte du mythe d'origine du langage). Parmi les dessins et écrits laissées par Joseph Beuys, et publiées posthumément par Eva Beuys en 2000 dans *Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle, Texte 1941-1986,* VG Bildkunst, Bonn, se trouve une transcription des notes pour le discours "Sprechen über das eignene Land" (p.25-40). Beuys y explique que pour lui le "Begriff des Plastischen" commence dans la parole et la pensée, il s'agit d'une "Voraussetzung" une (pré-)condition, pour le devenir d'une sculpture qu'il y ait eu une forme préalable dans la pensée et dans le souvenir (Beuys dit "Erkennen", c'est à dire **re**connaitre) qui serait prononcé en façonnant la matière, "In dieser Weise fühle ich mich veranlasst, mit dem Aussprechen dieser Form etwas zu verbinden, dass sich auf die Krise, nicht nur unseres Volkes, sondern auf die Krise der ganzen Welt bezieht..."

[38] Reproduit dans les *Gesammelte Schriften II*, pp.140-157; et dans *Medienästhetische Schriften*, publié en 2002 par Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.

[39] Hamann participe de façon très active aux débats littéraires et philosophiques de son temps, il compte parmi ses amis les personnalités les plus importantes du mouvement Sturm und Drang mais il ne s'alliera à aucun courant de pensée en particulier. Il est ardent lecteur de Luther et de Bengel, il lit l'hébreu, le grec et l'arabe, les auteurs français et anglais de son temps. En 1773 il écrit en riposte au *Traité de l'origine du Langage* de Herder, qu'il fréquentait en ami, par un texte *Dernières déclarations du Chevalier de Rosecroix sur l'origine divine et humaine du Langage*. Denise Modigliani écrit pour le *Dictionnaire des Philosophes*, pp.1136-1137: "Conciliant dans sa doctrine sensualisme et piétisme, Hamann, jugeant que l'expérience des sens et la foi religieuse sont les vraies sources de nos connaissances, combat la raison dogmatique prônée par la philosophie dominante, celle de Wolf, opposant à celle-ci sa conception d'une

écrits sont qualifiées d'"hermétiques", ce qui lui a valu le surnom de "mage du Nord". Benjamin choisit l'extrait suivant:

> Alles, was der Mensch am Anfange hörte, mit Augen sah... und seine Hände betasteten, war... lebendiges Wort; denn Gott war das Wort. Mit diesem Worte im Mund und im Herzen war der Ursprung der Sprache so natürlich, so nahe und leicht, wie ein Kinderspiel...

Tout ce que l'homme entendait au commencement, voyait avec ses yeux et palpait avec ses mains était parole vivante ; car Dieu était le Verbe. Ayant ce verbe dans la bouche et dans son cœur l'origine du langage était si naturelle, si proche et si facile, comme un jeu d'enfant.

Tout au long de son texte, Benjamin démontre qu'il ne peut y avoir aucune scission entre langage et contenu, puisque le langage est dans son essence l'aspect communicable des choses et évènements[40]. Les choses ne se communiquent pas *par* le langage mais *dans* le langage. Autrement dit, ce qui se communique dans le langage est l'aspect communicable des choses, donc le langage même. C'est par ce lien inextricable que le langage est le "médium" de tout énoncé:

> Oder: die Sprache eines geistigen Wesens ist unmittelbar dasjenige, was an ihm mitteilbar ist. Was *an* einem geistigen Wesen mitteilbar ist, *in* dem teilt es sich mit; das heißt: jede Sprache teilt sich selbst mit. Oder genauer: jede Sprache teilt sich *in* sich selbst mit, sie ist im reinsten Sinne das "Medium" der Mitteilung. Das Mediale, das ist die *Unmittel*barkeit aller geistigen Mitteilung, ist das Grundproblem der Sprachtheorie, und wenn man diese Unmittelbarkeit magisch nennen will, so ist das Urproblem der Sprache ihre Magie[41].

Autrement dit: la langue d'un être doué d'une faculté intellectuelle est immédiatement cela qui en lui est communicable. Ce qui y est communicable, en cela il se communique ; ce qui veut dire: chaque langue se communique elle-même. Ou plus précisément: chaque langue se communique en/ *par* elle-même, elle est à vrai dire le "medium" d'une communication (d'un énoncé). Ce qui est médial, c'est ce qui est l'immédiateté de tout énoncé de l'esprit, c'est le problème fondamental de la théorie du langage, et qui voudrait qualifier ce lien immédiat de magique, doit admettre que le problème original du langage est sa magie.

Benjamin en déduit en ce qui concerne l'homme:

> Das sprachliche Wesen des Menschen ist seine Sprache. Das heißt: Der Mensch teilt sein eigenes geistiges Wesen in der Sprache mit. Die Sprache des Menschen spricht aber in Worten. Der Mensch teilt also sein eigenes geistiges Wesen (sofern es mitteilbar ist) mit, indem er alle anderen Dinge *benennt*.

---

raison humaine, non universelle et immuable, mais individuelle, historique, soumise à l'influence des passions, et subordonnée au langage, 'premier et dernier organe et critère de la raison'"... "Dieu se révèle par la création 'discours de la créature à la créature'. La Bible, 'condescendance de Dieu à la faiblesse humaine' fournit la clé nécessaire pour la compréhension des 'livres de la nature et de l'histoire'"

[40] "Über die Sprache des Menschen" p.72 "Einen Inhalt der Sprache gibt es nicht; als Mitteilung teilt die Sprache ein geistiges Wesen, d.i. eine Mitteilbarkeit schlechthin mit [...] Offenbarung [...] Innerhalb der sprachlichen Gestaltung waltet der Wiederstreit des Ausgesprochenen und Aussprechlichen mit dem Unaussprechlichen und Unausgesprochenen".

[41] Benjamin, "Über die Sprache des Menschen", p.69.

L'être verbal de l'homme est sa langue. Cela veut dire : l'homme communique son propre être spirituel dans la parole. La langue des hommes pourtant parle en mots. L'homme partage son propre être spirituel (du moins ce qui en est communicable) dans la mesure où il nomme toutes les autres choses.

Pour fonder ce lien embryonnaire, "unmittelbar", immédiat, littéralement "non-médié" entre mot et contenu, Benjamin a recours au mythe de la création, tel qu'il est résumé par Hamann. Ce résumé ressemble à celui qu'en fera Boshoff : "Gottes Schöpfung vollendet sich, indem die Dinge ihren Namen vom Menschen erhalten", La création divine s'achève par le fait que les choses reçoivent leur nom par l'homme[42]. "Das sprachliche Wesen des Menschen ist also, dass er die Dinge benennt"[43] Par conséquent, l'être verbal de l'homme est qu'il nomme les choses.

Mais d'autres textes du mémoire écrit par Boshoff en 1984 propose de concevoir des formes d'une façon qui nous oblige à aller plus loin: les œuvres sont des "nabootsing van skeppingstegnieke"[44] imitations des techniques de création divine. Dans le récit de la Bible, une fois que le monde fut créé, Adam reçoit l'ordre de nommer les objets de la création. Il invente un nom qui ressemble au plus près à la véritable nature de l'objet en question. Il s'agit donc de "leur vérité" ou "d'un savoir". Par la suite, après l'expulsion du paradis et la chute de la tour de Babel, ce langage originel a été perdu[45]. L'être humain, comme un espion, s'applique à rétablir de manière minimale le "savoir" originel, ce qui le conduit à la recherche du langage adamique. Mais en attendant, les textes originels sont obscurs, leur compréhension est différée au jour où l'être humain sera une fois de plus en possession de la "langue originaire"[46]. Cette version du récit peut être retrouvée dans les pages[47] de Marshall McLuhan sur Francis Bacon. A travers les écrits de Bacon, McLuhan poursuit la quête du "savoir appliqué" qui serait apparu à la fin du moyen âge et serait

---

[42] Cette citation p.71; plus loin (p.75) Benjamin explique plus amplement: "Der Mensch ist der Erkennende derselben Sprache, in der Gott Schöpfer ist. Gott schuf ihn sich zum Bilde, er schuf den Erkennenden zum Bilde des Schaffenden"

[43] Benjamin, "Über die Sprache des Menschen", p.68

[44] Boshoff, 1984. VLV p.70

[45] Benjamin avait identifié le péché originel dans le fait que le langage a appelé l'arbre de connaissance 'du bien et du mal' et par là l'a fait se référer à autre chose que lui-même, il était appelé à juger (bon ou mal), le mot dès lors annonce quelque chose hors de la chose elle-même: "Seine Äpfel sollen die Erkenntnis verleien, was gut und böse sei"... "Das Wort soll *etwas* mitteilen (ausser sich selbst). Das ist der wirkliche Sündenfall des Sprachgeistes" C'est cela le péché originel de l'esprit verbal. (Benjamin, "Über die Sprache des Menschen", p.78)

[46] Boshoff utilise cet aspect du mythe pour expliquer ses œuvres cryptiques dont il ne veut pas divulguer le contenu, il s'agit notamment de SKOMMELPEN, une œuvre où il utilise les pages originaires de ses journaux qui donneront plus tard BANGBOEK. Dans cette première version il rend le texte illisible en le réduisant à l'aide d'une photocopieuse.

[47] McLuhan, 1962. *The Gutenberg Galaxy*, p.187/188.

devenu pertinent pour la découverte de l'imprimerie : à partir de ce moment, l'apprentissage et l'étude auraient reçu une nouvelle signification. McLuhan conclut au sujet de Bacon : "text of nature can be restored by great encyclopedic fact-finding sweeps. Man's wits can be reconstructed so that they can once again mirror the perfect Book of Nature."[48] Le texte de la nature peut être restitué à travers des grandes gestes encyclopédiques. L'esprit humain peut être reconstruit au point d'être une fois de plus l'image miroir du Livre de la Nature dans toute sa perfection. Dans *Understanding Media,* McLuhan reprend les différentes étapes de sa version des cycles de l'histoire. Les étappes sont ponctuées par les paliers de l'adaptation de l'écriture phonétique qui aurait été la première forme de mécanisation de l'expression humaine. L'influence de la philosophie de Teilhard de Chardin[49] sur le système de pensée de McLuhan est bien documentée. Teilhard de Chardin retrace l'évolution de l'esprit humain par phases[50] intellectuelles successives, "la conscience émergeant progressivement des

---

[48] *The Gutenberg Galaxy,* 1962, p.191.

[49] Le texte d'Eric McLuhan sur un site mis en place à partir de Juin 2010 pour préparer le centenaire de McLuhan confirme que son père travaillait en connaissance des textes de Teilhard de Chardin (Eric McLuhan précise pourtant que selon lui l'idée du "Global village" ne serait pas à être cherché en première ligne chez Teilhard de Chardin mais d'avantage chez James Joyce; http://marshallmcluhan.com/common-questions/ consulté 24-11-2011) Teilhard de Chardin dans les 17 essais, *L'apparition de l'homme* (Une collection publiée de façon posthume en 1956 mais les articles avaient paru dans des journaux depuis 1913) poursuit activement la pensée que les hominidés avaient évolué jusqu'à l'état du "pithecantropoïde" et du "néanderthaloïde" à plusieurs endroits de la planète simultanément (en Afrique aussi bien qu'en Indonésie et en Asie orientale) mais que l'évolution vers Homo Sapiens avait eu lieu uniquement en Afrique du Sud. De Chardin se rend en Afrique du Sud pour des recherches sur place en 1951, une visite qui ne passe pas inaperçue parmi les chercheurs en sciences humaines en Afrique du Sud qui n'attire que très rarement l'attention des hommes illustres intellectuels internationaux. J'ai retrouvé une fascination pour le système de pensée de Teilhard de Chardin chez Christo Coetzee et chez un certain nombre d'intellectuels que Coetzee fréquentait. Voir les textes écrits par Coetzee: "Alpha Credo: 'n Teilhard de Chardin-inspirasie vir 'n siening van Kunstoekomstighede en Oorsprong" (1978) (publié dans Katja Peeters, mémoire de maîtrise, 1997, Christo Coetzee, *Shiva and Parvati* soutenue à l'Université de Pretoria et mémoire de maîtrise soutenue à l'Université de Bourgogne en 1999, *Les années Parisiennes de Christo Coetzee* et aussi dans Muller Ballot, 1999. *Christo Coetzee.* pp.85-96.) Selon Teilhard de Chardin le premier pallier franchi par la vie sur terre était le moment de transition de l'inanimé vers l'animé, la "Biosphère". L'homme seul est porteur de la "Noosphère", doté de raison, possédant la pensée abstraite, la pensée capable d'auto-analyse et la pensée prévoyante. La vie sur terre converge vers un point "Omega". Malgré le fait que les bases scientifiques pour les raisonnements sont en grande partie dépassées aujourd'hui, la pensée de Teilhard de Chardin peut toujours fasciner, car elle unit une approche scientifique, religieuse et philosophique. Pour un résumé de sa philosophie, voir *Dictionnaire des Philosophes*, Presses Universitaires de France, 1984 sous la direction de Denis Hausman. Pour les dates voir http://ancien.teilhard.org/index.php?module=fondation&rub=ssrub&ssrub&id=6&nom=Vie&PHPSESSID=53a5f971f661109125088c7e1a406c0b, (consulté le 16-11-2011)

[50] En comparaison avec le *Dictionnaire des philosophes* des Presses Universitaires de France, les textes publiés sur le "Portail International des Associations Pierre Teilhard de Chardin" (www.teilhard.org et ancien.teilhard.org) cité dans la note précédente. Ce site veille à ne pas séparer la pensée philosophique, scientifique et religieuse de Teilhard de Chardin. Je reprends ici, pour des raisons pratiques, le paragraphe introductoire: "Géologue, paléontologue et prêtre jésuite, Pierre Teilhard de Chardin a été avant tout un

profondeurs de la matière"[51]. Selon McLuhan, si, avec l'invention de l'imprimerie, la fragmentation de l'esprit et son aliénation se sont aggravées, le "retour à la nature" est redevenue possible grâce à l'âge électronique[52]. Aux premiers jours de l'invention et de la démocratisation de l'outil électronique, McLuhan a exprimé cette conviction idéaliste avec laquelle il entretenait pourtant une relation ambivalente[53]. Tenant compte du fait que Boshoff avait lu Marshall McLuhan avant d'écrire le mémoire de 1984, le fait que l'artiste ait voulu suivre cette utopie cybernétique au moment de choisir le sous-titre de la première intervention du druide à Bâle en 2009, est une indication de l'importance de ces pensées pour Boshoff et pour le druide.

Dans le manuscrit accompagnant BLIND ALPHABET PROJECT, Boshoff cherche une deuxième fois à formuler par écrit l'appareillage intellectuel qui soutient sa création artistique. A cette occasion, Boshoff a élargi ses connaissances de la littérature hermétique et base prioritairement sa mythologie personnelle sur le mythe d'Hermès Trismégistes. Toth, l'Hermès égyptien, avait la maîtrise de "hike" ou la "théurgie" (la magie des Néo-Platonistes). L'aspect le plus important de sa magie était qu'il avait trouvé le secret par lequel les mots qu'il inventait et prononçait pouvaient se transformer en matière et forme. Dans le paragraphe que Boshoff dédie à l'explication du mythe de Toth,

---

inlassable chercheur. Il est l'un des premiers à avoir proposé une synthèse de l'Histoire de l'Univers telle qu'elle nous est généralement expliquée aujourd'hui par la communauté scientifique. Sa vision du monde, présentée entre autre dans *Le Phénomène Humain*, est conçue autour du thème central de l'évolution. Evolution comme montée de la complexité qui supporte la conscience avec l'hypothèse d'une convergence en un point 'Omega'. Il a notamment développé le concept de 'noosphère', enveloppe pensante de la Terre, et explicité le phénomène de planétisation en cours. Religieusement, il a peu à peu identifié Omega avec le 'Christ Universel' de St Paul. Tout au long de sa carrière scientifique internationale il est resté en contact avec le Muséum National d'Histoire Naturelle qui accueille sa Fondation."

[51] L'auteur du site parle ici "d'une vision du monde compris comme une montée de complexité et de conscience. La conscience émergeant progressivement des profondeurs de la matière au fur et à mesure qu'elle s'organise". La vie intellectuelle sur terre se complexifie progressivement dans un schéma évolutif mais aboutit périodiquement à des "sauts", qu'on peut nommer des phases. Un premier saut apparaît au moment de l'apparition de l'homme, pensant, doté de parole, d'écriture dans le règne animal, le deuxième est atteint avec l'avènement "de pensée humaine unifiée entourant la Terre". Cette conscience ressemble à tout point de vue à l'âge électronique décrit par Marshall McLuhan, le moment où l'homme parvient à "médiatiser" la planète.

[52] Le chapitre "Clocks" est dédié à cette idée pp.157 - 169 - voir surtout la remarque sur "our inner experience, increasingly at variance with these mechanical patterns, is electric, inclusive, and mythic in mode. The mythic or iconic mode of awareness substitutes the multi-faceted for point-of-view" (p.166) et "the tribal trap" (p.168)

[53] J'expliquerai plus loin "la terreur" avec laquelle McLuhan voyait la planète médiatisée, je reprends pour ceci l'étude de Glenn Willmott, 1996.

il affirme qu'il s'est rendu compte du fait que ce dernier suit la procédure inverse du récit biblique de l'invention du langage par Adam. Boshoff répète en quelques phrases la version du récit qu'il avait donné en 1984 mais qualifie cette fois d'"alchimiques" les énoncés du créateur qui génèrent un monde physiquement homogène[54]. Boshoff insiste ici sur l'inversion qu'aurait opérée Adam : il étudiait les formes créées avant de (re)trouver le mot qui les désignait, elles ou leur "cause linguistique". Boshoff se base sur le verset 19, Genèse 2: "And whatsoever Adam called *every living creature* that was the name thereof." et quoi qu'Adam appellait en tant qu'être vivant était son nom[55] Adam, en les nommant, ré-active les paroles originelles:

> Adam reversed the process of *naming* by first studying the created form to find the right word or primary linguistic cause for it. Whereas words were used to *name* forms into being, Adam used those same forms to attempt to *name* the original words back into existence.

Adam a renversé le processus de la nomination en étudiant d'abord la forme créée afin de trouver le mot juste ou sa cause verbale primordiale. Alors que les mots furent employés afin de créer des formes, Adam se servait des mêmes formes pour rappeler à l'existence les mots originaires.

Après cette interprétation du mythe biblique, Boshoff procède à une analogie entre celui-ci et l'anamnèse, "archétype" et "ectype" chez Platon, et l'"–entelechy", ou "entelecheia" entéléchie ou entelechia, chez Aristote[56]. De façon encyclopédique, Boshoff explique la signification de chacun de ces mots, mais n'indique pas de source pour étayer le raisonnement qui lui permet d'établir ces liens. La mise en relation du texte biblique et

---

[54] BAP, 1994, p. 59: "The Christian myth of creation is likewise based on alchemical utterances and a resultant world of physical homogeneity."

[55] La traduction (j'utilise la *La Sainte Bible*, dit "Bible à la Colombe" éditée par le Société Biblique Française pour le Croisade du Livre Chrétien en 1980) de cette section aurait été la suivante: "afin que tout être vivant porte le nom que l'homme lui aurait donné".

[56] BAP, 1994, p.59: "Plato's term for such absolute and pure recall is *anamnesis*. Even though Aristotle's philosophy diametrically opposed that of Plato, he too spoke of the 'complete, perfect realization of a concept', –*entelechy*, also called *entelecheia* as 'the condition in which a potentiality has become an actuality'.

In natural history, the oldest, or if possible, the *first*, name is always the one given to a species. Naming is usually retrogressive. The Greek/Latin preference that was introduced by Linnaeus is a step in the direction of trying to discover the archetypal root names. In Platonic philosophy, *archetypal* is applied to the idea or form as present in the divine mind prior to creation, and still cognizable by intellect, independently of the *ectypal* object. The *ectype* is a copy of the archetype (or prototype)."

Il ajoute sous forme de notes les définitions pour "*Anamnesis*, the recalling of things past; reminiscence (*anamnestic).* Plato: "recall of a previous pure informed state of soul" et "*Entelechy*: Greek εντελεχεια, from τελος perfection; εντελης perfect, unblemished. Although Aristotle believed that things, actions or thoughts can be graded from less perfect to more perfect, the 'perfect state' as such was unattainable. Plato believed that it could be attained and that everything should aim for it..."; "*Ectype* (Greek εκ from out of, from, resulting from; τυπος a figure)."

de l'explication des mots grecs ne permet pas non plus de déduire si Boshoff considère que les deux visions du monde sont en contradiction l'une avec l'autre.

Boshoff reprend le récit de l'origine du langage avec l'œuvre de Linnaeus (Karl von Linne)[57], naturaliste suédois, qui est le père de la nomenclature binominale généralement adoptée aujourd'hui par les sciences biologiques. Ces étapes dans l'élaboration des noms des plantes sont importantes pour Boshoff, car elles permettent au chercheur du XXème siècle de remonter à l'origine des noms. Alors qu'en 1984 Boshoff avait soutenu que "les premiers hommes" ou "Adam et Eve" avaient collectivement inventé les noms, il précise, en 1994, qu'Adam aurait été seul au moment d'inventer les noms puisqu'Eve n'avait pas encore été conçue. L'invention des mots serait donc une activité hermétique entreprise sans l'interlocuteur qui aurait permis à Adam de vérifier ses inventions[58]. Boshoff écrit ici pour la première fois la phrase "Our own advantage in naming is that we have all of history to name from as well as a present linguistically alive context to name into" Notre avantage en nommant est celui que nous avons toute l'histoire comme source de noms, en plus d'un contexte, présent et verbalement vivant dans lequel nous nommons. Cette phrase va acquérir une valeur supplémentaire avec les projets du Druide une quinzaine d'années plus tard.

La première version des textes pour les GARDENS OF WORDS est écrite peu après les textes du BLIND ALPHABET PROJECT et date de 1997. Sans la connaissance des textes préalables, ces textes semblent regorger d'une mythologie capricieuse et sauvage[59], tissant trop rapidement des liens entre des notions mythologiques qui auraient

---

[57] "Nomina si nescis, perit et cognitio rerum."
Si l'on ignore le nom des choses, on en perd aussi la connaissance.
— Citation de Linné en 1755, cité par l'entrée Wikipédia pour Carl von Linné qui est aujourd'hui également considéré un des pères de l'écologie moderne.

[58] BAP, 1994, p.61: "Adam's dilemma was that he had no habitual communication. His naming skills were exercised before the creation of Eve. Naming or echoing for him was retrogressive because he had no other fiducial measure to gauge correctness. His naming was also essentially hermetic because there was no-one to be spoken to. The world's grandest and vastest reservoir of terminology was stored up by one man, not knowing what was to become of it. The creation Eve of was to break Adam's unsubstantiated monologue. Our own advantage in naming is that we have all of history to name from as well as a present linguistically alive context to name into".

[59] Jean-Paul Brun, dans son étude sur l'art contemporain américain ajoute quelques notes où, à l'aide de la "pensée sauvage" formulé par Claude Levi-Strauss, il propose de penser l'art contemporain comme une échappatoire aux grandes notions philosophiques. Une proposition comparable se trouve dans un mémoire de masters de Natalie Souchon en 1999. Malgré le fait que Boshoff ait pu accéder aux idées de Levi-Strauss

sans doute été examinées avec beaucoup plus de prudence par les spécialistes de cette question. L'intellectuel académique ne se permettrait pas de traiter ces grandes notions avec autant de légèreté. Dans les premiers textes, Boshoff semble tenir la Bible et la Philosophie grecque pour les deux racines des cultures occidentales, sans chercher à les distinguer ou à saisir leurs contradictions. Après ses réflexions inspirées des discours postcoloniaux, qui plus tard, à partir de 2002/2003, vont de pair avec une profonde critique du nouveau colonialisme et même de l'impérialisme pratiqués par les Etats-Unis, le druide semble commencer, dans les années 2003/2004, à confronter la Bible aux textes des philosophes.

Le premier texte pour les Jardins de Mots est écrit en 1997, en préparation au prestigieux concours *Vita Art Now*. Boshoff reprend ici en neuf phrases groupées en quatre paragraphes, la totalité du récit, en passant d'Adam à Hermès Trismégistes, de la cosmogonie égyptienne, à Platon et sa notion d'archétype, de Kant et "le noumenon" à la Genèse, de l'ectype à Eve et Lilith et à la sémination de la parole. La nouveauté ici est l'inclusion du mythe de Lilith, "la première Eve". Mais Boshoff retient l'idée qu'Adam, au moment d'inventer les noms des choses, monologuait. Or, le mythe de Lilith[60] a une place importante dans le mythe alchimiste d'Adam après la chute. Ce mythe est l'un de ceux qui furent empruntés aux Sumériens et ouvre donc la Bible à une mythologie prébiblique. Ensuite, Boshoff parle pour la première fois de la parole comme d'une graine dont l'implantation pourra générer la vie. Dans ses entretiens avec des journalistes,

---

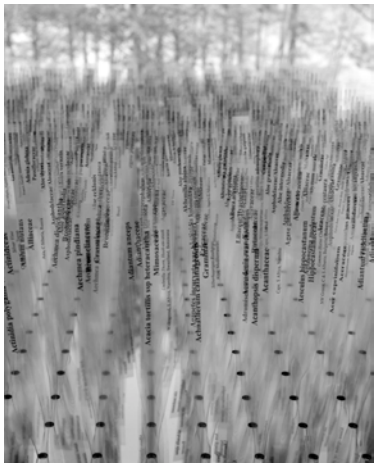
par l'intermédiaire de textes secondaires et un climat théorique influencé par les écrits de l'ethnologue français (il s'agit d'une lecture, disons postmoderniste, de Levi-Strauss), il est certain qu'il n'a pas de connaissance approfondie des textes de ce dernier auquel il ne fait jamais référence. Je reviendrai ci-dessous sur les textes de Jean-Paul Brun et de Natalie Souchon dans l'étude des dilemmes d'un art écologique.

[60] Selon la Kabbale juive, Lilith est, en Éden, la première femme et la première compagne d'Adam, avant Ève. Lilith n'est pas nommée dans la Genèse, elle est connue grâce à l'existence de deux versions non compatibles du mythe de création de la femme - soit, créée d'une côte prise sur le corps d'Adam (une femme nommée Eve) soit créée en même temps que l'homme de la terre (une femme qui n'est pas nommée, c'est ainsi que les rabbins empruntent le mythe de Lilith aux Sumériens). Le mythe de Lilith a des origines dans la mythologie sumérienne et akkadienne. Selon plusieurs traductions possibles, le nom Lilith est lié à la nuit, au démon et aux esprits du vent, qui apportent la maladie. Mais sa première mention dans une tablette datant de 2000 av J.C., elle est nommée "la jeune femme aérienne qui vivait dans un arbre" sans que ce texte lui attribue un caractère maléfique. Le caractère du démon dévorateur de Lilith est lié à la déesse mère, dont on trouve la trace depuis le paléolithique supérieur. En Egypte ancienne Lilith porte les traits d'Isis. (source http://fr.wikipedia.org/wiki/Lilith (consulté le 2-1-2012) et *Astrologie, magie et alchimie, repères iconographiques*, Hazan, Paris, 2005)

Boshoff adopte un discours écologique, et ajoute cette remarque visionnaire : l'écologie sera la préoccupation prédominante de XXIème siècle, plus importante encore que les querelles politiques et les guerres.

En 1999, pour GARDENS OF WORDS II, Boshoff écrit un texte supplémentaire dans le but de l'exposer aux côtés des "parterres" qui constituent son œuvre. Ce texte est un peu plus long. Reprenant d'abord les deux premiers paragraphes de 1997, Boshoff développe son discours sur Adam en en précisant que sa tâche est "infralapsarian" : l'effort d'Adam est un effort perdu d'avance. Boshoff parle ici de ses parterres comme de tombeaux dans un cimetière, mais il revient avec plus de détail sur la possibilité de remonter, en suivant les traces de Linnaeus (Karl von Linne), vers le langage originel. La véritable tâche des scientifiques serait de retrouver la clef ("clavis scriptorium" - idée ajouté en 2002) qui ouvrirait les voûtes cryptiques d'Hermès Trismégiste. A partir de 1999, Boshoff croit que les systèmes d'identification du DNA auraient une part à jouer sur ce chemin vers l'origine.

Pour l'exposition *Vandskel$_2$-Watershed$_2$* de 2002, Boshoff reçoit une fois de plus une commande pour le GARDEN OF WORDS II. Pour cette exposition dont le thème est l'eau, il adapte son discours, en revenant sur le rôle de l'eau dans les mythes de la création[61]. A travers ses textes écrits à cinq années d'intervalle, Boshoff commence à donner progressivement davantage de place à l'importance de la mémoire comme véritable lieu d'implantation des Jardins de Mots.


GARDENS OF WORDS II
(1992-1999)

Après cette version de 2002, Boshoff ne revient pas sur le texte des GARDENS OF WORDS : pour la plupart, les communiqués de presse les ont remplacés. Pour Boshoff, le lieu du discours a changé, car entretemps il a créé le personnage du Druide et son discours sur l'origine du langage s'est complexifié. Il est remonté aux temps prébibliques

[61] Une thématique que Boshoff reprend en 2011 dans l'œuvre WALKING ON WATER.

grâce à ses découvertes récentes sur le passé géologique de notre planète. Pour les projets des CHILDREN OF THE STARS et les séjours à la Cradle of Humankind, le discours occidental des philosophes grecs et hébreux semble perdre en importance pour devenir un mythe parmi d'autres. Mais Boshoff avait toujours approché ainsi ce discours - déjà dans la thèse de 1984 (face au jury calviniste constitué de membres de Broederbond), il met le mythe de la Bible en parallèle avec les écrits d'autres penseurs, dès les premières lignes de ses écrits théoriques sur l'art[62].

> Calvyn het beweer dat die wêreld uit niks geskape is nie: "Creatio ex nihilo". Die meer ortodokse opvatting is dat die wêreld uit chaos geskape is. Thales, Griekse wysgeer, stem weer saam met nog ander Bybelkundiges dat die wêreld uit water geskape is. Nóg ander sê weer dat die wêreld vanweë die skeppingsbevele uit niks anders as klank, oftewel elektromagnetiese energie geskape is nie (bibl. 58, 80, 90, 91, 92)[63].

Calvin a affirmé que le monde a été créé à partir de rien : "Creation ex nihilo". La conception plus orthodoxe consiste à dire que le monde a été créé à partir du chaos. Thales, le philosophe grec, concourt cependant avec d'autres biblicistes que le monde a été créé à partir de l'eau. D'autres affirment de nouveau que le monde, à cause des ordres créateurs, a été créé de rien d'autre que de son, ou d'énergie électromagnétique.

En 1995, invité à prononcer un discours à la Johannesburg Art Gallery, Boshoff le titre "The spectator and the spectacle". Les notes de recherches qu'il prépare sont un extrait du manuscrit accompagnant le BLIND ALPHABET PROJECT. Boshoff ajoute une introduction dans laquelle il indique que ses paroles doivent être entendues comme une critique de l'esthétique positiviste et coloniale, qu'il voudrait opposer à une esthétique "de réception". Pour introduire cette dernière, il formule un plaidoyer pour une prise de conscience de l'influence de l'éducation et du contexte culturel sur nos perceptions. Selon Boshoff, l'Hermès grec serait à l'origine de la philosophie herméneutique, alors que l'Hermès égyptien, qui est revendiqué comme étant un dieu du continent Africain, serait le dieu de la philosophie hermétique[64], "*Ignotium per ignotius.* 'The unknown by the still less known'; *obscurum per obscurius* 'The obscure by the still more obscure'. *Imago ignota* 'The unknown image'" L'inconnu par ce qui est encore moins connu,

[62] VLV, 1984, p.84: "elke groep tekens is verwant aan die gestalt-teorie van visuele dinamika" (et encore p.86) Dans le texte pour le 370 DAE PROJEK, il est fréquemment question de la "vergestalting" des concepts, qui est au premier abord expliqué par le mythe biblique nommé plus haut. A la fin de son texte, Boshoff fait référence aux théories de Rudolf Arnheim.

[63] VLV, 1984, p.30.

[64] La description de l'Alphabet Aveugle dans KG Partie II partait d'une rapide référence aux textes du philosophe Heinrich Rombach qui base une philosophie complète et cohérente sur un rapport "Hermétique" au monde dans *Welt und Gegenwelt*. L'inconnu y joue un rôle central.

L'obscure par le plus obscure. L'image inconnue. Il revient alors sur l'extrait du manuscrit de 1994 sur la recherche des origines. Le sentier "aveugle et labyrinthique" qui ramène aux mystères profonds de l'origine, est un labyrinthe inchoatif, imprécis et ambigu. L'arrivée au centre du labyrinthe correspond à un retour à la matrice, "*regressus ad uterum"*, "The obnubilate gloom which preceded the *fiat Lux"* Les ténèbres impénétrables qui ont précédé le 'fiat lux'. Cet état d'avant la création est celui d'un potentiel non encore développé qui a généré le chaos productif. Il établit donc une dichotomie entre Afrique/Occident ou hermétisme/herméneutique. Boshoff les utilise comme les deux pôles opposés d'une équation. Progressivement, au cours des allers-retours que l'artiste effectue entre ces deux pôles, ce discours se trouvera nuancé. Par une mise en parallèle entre l'approche de Boshoff et celle de Lothar Baumgarten qui effectue le voyage inverse par rapport à celui de Boshoff (mais qui par la suite ne cesse de renverser les questionnements), il deviendra possible de parler d'un rêve qui croit en le potentiel des mythes d'agir sur le subconscient collectif pour établir un lien entre les sociétés "sans état" et celles de l'occident. Baumgarten, à l'instar de Boshoff, progressent dans cette recherche par le biais des noms que nous donnons aux choses[65].

En 2010 le druide n'a plus besoin de se référer aux mythes égyptiens pour retracer le chemin vers l'origine. Boshoff commence alors[66] son récit avec le Big Bang et le moment où une gigantesque météorite est tombée sur une terre en train de se solidifier et devenant ainsi le continent Africain. Cette météorite est enterrée à 17km sous la surface de la terre et n'est visible que sous la forme d'un cratère situé à Vredefort[67], proche de Johannesburg et de Krugersdorp, que les Africains du Sud appellent "The cradle of

[65] Voir l'étude de Konrad Zabel, 2001, *Bilder vom Anderen, Kunst und Ethnographie bei Lothar Baumgarten*, p.191. Voir aussi le texte de Craig Owens et de Hal Foster dans le catalogue *Autofocus Retina* de 2008, sur la façon dont les noms occidentaux ont du mal de "coller" aux choses dans les pays colonisés, en ce qu'ils avaient déjà des noms avant l'arrivée des colons ; Craig Owens "Improper Names". J'aurai l'occasion de revenir plus amplement sur Lothar Baumgarten dans le contexte de la relation entre écologie et langage.

[66] Entretien Berlin, octobre 2010.

[67] Il s'agit d'un cratère qui est compté comme "le plus grand et le plus ancien qu'on connaisse" par les éditeurs de *Planète Terre*, publié par l'Encyclopédie Universelle Gallimard, 2004, p.124.

Humankind". Le reste du récit tel que le druide le formule en 2010 est basé sur la genèse des atomes et des cellules, et sur les échanges de l'ADN entre les organismes vivants.[68]

Boshoff visite et revisite les mythes de la création à chaque nouvelle œuvre, sans vouloir trancher entre le "vrai" ou "faux" : les différentes versions du mythe, qui l'inspirent font partie du "texte" de ses œuvres et écrits. A mesure que la pensée de Boshoff évolue, il se réfère à des versions différentes des mythes ainsi qu'à des mythes qui prétendent, en ce début de XXIème siècle, être "les plus récentes théories sur l'évolution". La coïncidence avec le travail de Robert Filliou est flagrante dans cette approche "au premier degré" des théories sur l'origine du monde. Ce dernier entame en 1974 une vaste mise en frome de sa version de la "Recherche sur l'origine". Les idées du "Principe de la création permanente"[69] et du "Principe d'équivalence" (1968), "Research in Art and Astrology" (1972)[70] ont précédé l'immense toile de 83,845 m de long[71] qui porte le titre "Recherche sur l'origine". Dans le texte "Research in prebiology" (n.d. avant 1984)[72], Filliou parle de sa façon de voir l'évolution, qui, selon lui, est bien un

---

[68] Une recherche plus approfondie pourrait démontrer à quel point la version que relate Boshoff peut être liée aux récits de Georg Steiner ou de Richard Dawkins qu'il a l'habitude de citer.

[69] En 1969, ce principe est exécuté sous forme de tableau de chiffres sur le carton d'invitation de l'exposition *Création Permanente* 25 fév.- 20 mars 1969 Galerie Schelma, Düsseldorf, qui commence par:
5/ 6m x 2m (hauteur constante)
6/18
7/54
(….)
21/213 000 km x 2m 5 fois le tour de la terre
(…)
100/58849=60.000octillion km
j'ai commencé à appliquer ce principe d'équivalence à un objet aux dimensions de 10cm x 12 cm (...) le 5ème objet atteint la dimension de 2m x 6m. D'après les calculs grossiers ci-dessus, si j'avais fait 95 objets de plus (une saisie totale de 100) la dimension du 100ème objet serait : longueur : 5 fois le tour de la Terre, hauteur : 60.000.000.000.000.000.000.000.000.000.000km (1 année de lumière = 12.000.000.000.000km) (...) Est-il possible que le geste initial du Créateur ait été de mettre, comme moi, 'une chaussette rouge dans une boîte jaune', le principe d'équivalence étant responsable depuis lors de la création permanente de l'Univers ? R.F.

[70] Catalogue *Editions & Multiples,* Les Presses du Réel, 2003, p.62

[71] Filliou en produit également 400 versions réduites sur rouleau de papier millimétré en offset noir et blanc (longueur 953 cm)

[72] Voir catalogue de 1984, *Das Immerwährende Ereignis*, publié à Hannover, p.26: "J'ai arrêté *La recherche sur l'origine* à la naissance de l'esprit et de la conscience. Je suis donc revenu très loin en arrière, jusqu'à la pré-biologie, jusqu'à la pré-vie, et j'ai proposé un nouveau concept, que j'ai appelé le génie-pré-biologique et que j'ai défini ainsi: "Le génie-pré-biologique est l'ensemble des conditions permettant le passage de l'atome à la cellule" et j'ai formulé comme principal général, que "génie" signifie avoir des suiveurs. Je cite toujours comme exemple les mouches ou les huitres... J'ai proposé dans cette recherche

principe continu de "changements d'erreur"[73]. Filliou, lui aussi recherche le "berceau de l'humanité" qui selon lui se trouve en Dordogne, où il passe les derniers jours de sa vie[74]. Les diverses sources desquelles Filliou tire ses informations sur la "Recherche sur l'origine" ont été recherchées par Cyrille Bret dans un ouvrage publié en 2010[75]. Filliou montre une curiosité tout aussi fulgurante, vulgarisée et passionnelle, que celle de son homologue Sud-Africain. Filliou conclut "Nous devons avoir une mémoire du futur", une remarque que Bret[76] commente ainsi :

> (...) l'œuvre a cette propension paradoxale d'affirmer l'articulation du passé et du futur, selon laquelle la recherche d'un passé revient à envisager l'avenir: cette extraordinaire réversibilité temporelle, inhérente à la mise en récit de la pièce, contribue à résoudre l'antinomie entre le passé et l'avenir, paradigme de maintes crispations dans le domaine des arts depuis le XIXe siècle.

La plupart des commentateurs du travail de Willem Boshoff se contentent de sélectionner parmi les textes écrits par l'artiste, ou des fragments répétés lors d'un entretien, ceux qui semblent représentatifs du tout, car dans le cadre d'une critique réalisée pour la presse, il n'y a guère de temps ou d'espace pour donner un aperçu du discours de Willem Boshoff et il n'est pas possible d'intégrer les mythologies complexes (encyclopédiques) à une analyse critique. Pour le catalogue de l'exposition *Visiones del Sur: No es sólo lo que ves: pervirtiendo minimalismo* organisé par Gerardo Mosquera en 2000 (GARDENS OF WORDS II sera exposé à cette occasion), Clive Kellner[77] est invité à écrire le texte accompagnant la contribution de Boshoff. Kellner y écrit la phrase suivante:

---

pré-biologique que la stratégie de l'évolution (puisque je réfléchissais sur l'évolution) est "changer d'erreur" de même que la tactique de l'évolution est "changer de solitude'...."

[73] La théorie de l'évolution selon Robert Filliou repose sur le fait de "changer de solitude", et sur la notion du génie. Selon le passage cité dans la note précédente, "'génie' signifie avoir des suiveurs"

[74] Voir entre autres le catalogue de 1983 *Artists in space Proje(c)t Artistes dans l'espace. With Love from Cromagnon and to Cromagnon Adieu*. Jean-Hubert Martin attribue beaucoup d'importance à la tension créée par cet intérêt pour l'origine de l'humanité et l'origine des expressions artistiques dans un contexte d'art contemporain. Voir Jean-Hubert Martin, "Robert Filliou: l'héritage de Lascaux" Revue *Ad Hoc*, no 2, 1988, p.26.

[75] Cyrille Bret, 2010. *Robert Filliou et sa "recherche",* Edition de l'intervention, Québec.

[76] Voir Cyrille Bret, 2010, p.111.

[77] Un curateur Sud-Africain très prolifique qui a été une des forces motrices du Projet Camouflage, et le directeur de la Johannesburg Art Gallery entre 2004 et 2010. Voir son intervention lors de la discussion *Nka* sur les expositions de grande envergure citée dans l'Introduction.

> Willem Boshoff's œuvre serves as an encyclopaedia of linguistic gnosis predicated on a dialectical making of dictionaries begun in 1977. Several bodies of work testify to the empirical nature of inquiry into systems of knowledge and synthesis of "sources of origins" pertaining to semantics, botany and language.

L'œuvre de Boshoff sert d'encyclopédie d'une gnose linguistique, commencée en 1977, plusieurs tronçons de cette œuvre basée sur la production dialectique de dictionnaires. Plusieurs tronçons de cette œuvre montrent la nature empirique de l'enquête dans les systèmes de connaissance et dans la synthèse de "sources originaires" concernant la sémantique, la botanique et le langage.

Clive Kellner tente par la suite d'inscrire l'approche de Boshoff dans la notion de la logique arbitraire des dictionnaires en faisant référence aux textes de Roland Barthes. Il identifie Boshoff à un "taxonomiste" du langage et le projet des GARDENS OF WORDS à une continuelle "sémination" de noms.

Une deuxième solution possible à ce problème est celle proposée par le texte d'Ivan Vladislavić, qui est toujours aujourd'hui le plus complet sur Boshoff. Vladislavić a eu beaucoup d'influence sur la grande majorité des interprétations du travail de Boshoff. Pour éviter de devoir élaborer une véritable analyse des notions philosophiques adoptées par l'artiste, Vladislavić se refugie souvent derrière une formule qui reste ouverte à plusieurs interprétations. Rappelons-le, Vladislavić est d'abord un écrivain de fictions et il voit Boshoff comme un personnage tout à fait original, doté d'une imagination et d'un pouvoir de créations exceptionnelles. Dès les premières pages de son texte[78], Vladislavić résume la question de la relation de Boshoff à la mythologie par la phrase suivante :

> From the offcuts of his own experience and the broad beams of Christian mythology, Boshoff fashioned a complex personal symbolism. The lynchpins of this symbolic system are wood and word (the verbal play is immediately apparent in English, of course, but absent in his home language of Afrikaans). Wood provides paper, the basic material of the book. From one perspective, a book is a "processed tree". The "tree" is also the cross, the "Tree of Life" on which Christ was crucified.
> Christ is the Word incarnate. "And the Word was made flesh, and dwelt among us …" (John 1: 14). The Word was also put to death. Christ on the cross is like writing on the page: the messianic Message crucified on the wood of the book, nailed there by emphatic punctuation. Dying in preparation for rebirth.

A partir des éclats de sa propre expérience et des faisceaux lumineux de la mythologie chrétienne Boshoff a donné forme à un symbolisme personnel complexe. Les clavettes de ce système symbolique sont le bois et le mot (Le jeu de mots est immédiatement clair en Anglais, bien sûr, mais absent dans sa langue natale l'Afrikaans) Le bois donne le papier, matériau premier du livre. A partir d'un certain point de vue le livre est un arbre apprêté. L'arbre est aussi la croix, "l'arbre de la vie" sur lequel le Christ a été crucifié.

[78] Ivan Vladislavić, 2005. *Willem Boshoff*, David Krut Publishing, Johannesburg, p.12.

Le Christ est le verbe incarné. "Et le verbe fut fait chair et séjournait parmi nous…" (L'Evangile selon Jean, 1:14) Le verbe a été tué. Le Christ sur la croix est comme une écriture sur une page : le message messianique crucifié sur le bois du livre, cloué là par la ponctuation emphatique. Mourant en vue d'une renaissance.

La formule de Vladislavić n'est aucunement fausse et il faut insister sur le fait qu'elle est même plutôt "bien trouvée", en ce qu'il saisit une ligne générale de la mythologie personnelle de Boshoff. Par contre, il aurait été possible de trouver d'autres résumés tout aussi pertinents des mêmes textes. Placées côte-à-côte ces remarques de l'artiste faites à vingt ans d'intervalle sont insérées dans un résumé qui leur donne un aspect pédant, maladroit, encore renforcé par le ton "flippant" désinvolte[79] qui caractérise le style d'écriture de Vladislavić. La section du mémoire de 1984 sur laquelle Vladislavić base son observation est la suivante (ici Boshoff ne parle pas directement d'une "crucifixion de la parole")

> "Kasboek" as beeld staan in direkte verhouding tot die konkretisering van die Skrif. Die afmetings daarvan is dié van 'n redelik groot persoon. Die boonste twee "bladsye" open sywaarts soos twee arms en die onderste twee "bladsye" open sywaarts soos twee bene. Die beeld met liggaamsproporsies en beslag word dus telkens gekruisig wanneer dit geopen word.
> Christus word verwoord in die Skrif. Met woorde word hy uiteindelik verwond en gekruisig. Skrifteken word weer omgedraai in kenteken.
> Christus wil leesbaar wees. Die littekens en wonde wat op Hom uitgespel is, die etiket wat Hom omgehang is het bygedra om Sy boodskap te versterk.
> 'n Kruis bestaan nes "Kasboek" uit 'n sentrale paneel met twee sykante. Christus as skrynwerkerseun is aan die materiaal waarmee hy grootgeword het gespyker. Omdat hy as Woord gespyker is, is hier sprake van 'n tipe spykerskrif met verborge inslag.

Comme image KASBOEK est en rapport direct avec la concrétisation de l'Ecriture. Ses dimensions sont celles d'un adulte assez grand. Les deux "pages" supérieures s'ouvrent latéralement comme deux bras et les deux "pages" inférieures s'ouvrent comme deux jambes. L'image et les proportions du corps sont donc crucifiées à chaque ouverture.

Le Christ est verbalisé dans l'Ecriture. C'est avec des mots qu'il va finir par être blessé et crucifié. Le signe écrit se renverse en indice.

Le Christ veut être lisible. Les cicatrices et les blessures qui sont épelées sur Lui, l'étiquette qu'on Lui a attachée a contribué à renforcer son message.

Une croix se compose comme KASBOEK d'un panneau central avec deux côtés. Le Christ comme fils de charpentier est cloué sur le matériau avec lequel il a grandi. Parce qu'en tant que Verbe il a été cloué il est question ici d'une écriture cunéiforme ayant un impact caché.

L'œuvre en bois est la "concrétisation" de l'écriture sainte (la Bible). Par les mesures, Boshoff met en relation le corps (de l'artiste - image du Christ) avec l'œuvre en bois qui peut réactiver le geste de la crucifixion à chaque ouverture et fermeture. Dans

[79] J'emprunte cette formule à Carrol Clarkson dans sa critique de la monographie écrite par Vladislavić. Voir Clarkson, "Verbal and Visual: The restless view" (un article publié dans le journal *Scrutiny* en 2006), et dans "Willem Boshoff: The Art of the Dictionary" (une présentation à un colloque de la même année) – Nous reviendrons plus en détail sur ces textes.

l'écriture, le Christ est "mis en parole" : ce sont également les paroles qui le blessent et qui le crucifient[80]. Boshoff parle ici de la volonté du Christ d'être lisible. Or cette lisibilité est, comme nous le savons, rendue impossible par l'expulsion du paradis et la chute de la tour de Babel. Beaucoup plus tard, après THE TREE OF KOWLEDGE, THE WRITING THAT FELL OFF THE WALL, PANIFICE, et l'exposition NONPLUSSED en 2004, Boshoff commencera un entretien sur ces paroles : "the word is dead", dans lequel il prononcera des phrases comme "words are blunt instruments" - mais en 2004, Boshoff n'utilise plus le symbolisme du Christ de la même façon. Il est en voie de devenir druide, et est revenu au temps "sans écriture". En 2007, Boshoff caractérise ses œuvres "crucifiées" ainsi: "The cross of Christ is often referred to as a tree and I have made works equating text on paper with Christ as the Word of God on a tree". La croix du Christ est souvent appelée "arbre" et j'ai fait des œuvres qui mettent en équation le texte sur le papier avec le Christ en tant que Verbe de Dieu sur un arbre. Dans son résumé, Vladislavić ajoute à la mythologie, déjà bien complexe de Boshoff, un élément supplémentaire : le mythe médiéval d'Adam. Il suit la publication de Simon Shama[81], un ouvrage largement lu et cité en Afrique du Sud aux alentours de 2004, et dont on trouve un exemplaire dans la bibliothèque de Boshoff. Ivan Vladislavić, comme Clive Kellner et Natalie Souchon, dans un texte sur lequel nous reviendrons plus tard, sent le besoin d'avoir recours à une théorie de troisième main pour aborder la mythologie personnelle de Boshoff. Vladislavić choisit Simon Shama, Clive Kellner fait référence à Roland Barthes, Natalie Souchon évoque Levi-Strauss[82].

---

[80] Cette formule rappelle en beaucoup d'aspects le mythe du Saint Sébastien dans sa version "art contemporain" (dont il a été question dans la Partie I).

[81] Voici l'extrait: "Simon Schama has written extensively about the 'timber history of Christ': Joseph's trade as a carpenter, Jesus' birth in a wooden manger, His crown of thorns, His death on a wooden cross. Schama also traces the 'tree of life' symbolism in Christianity, in which the cross is a tree (a palm tree, to begin with) and its trunk is also the trunk of Christ's body. 'So when it receives the body of the Savior', he writes, 'the substance of the tree and the Messiah dissolve into each other in a single organism of death and redemption.' The symbolism has its origins in pagan tree cults – holy trees have always been a symbol of renewal – augmented by the Legend of the True Cross. In the medieval version of the Legend given by Schama, a very elderly Adam (he is pushing a thousand) sends his son Seth to fetch a seed from one of the trees in Eden. The tree that grows from this seed provides material for another branch of Christianity's timber lineage – Noah's ark, Moses' rod, Solomon's temple, Joseph's workshop, Christ's cross. (Simon Schama, 1996. *Landscape and Memory*, Fontana Press, especially Chapter 4, "The Verdant Cross'. Both the quotes are from p. 219)."

[82] Il en va de Roland Barthes comme de Claude Levi-Strauss et de Shama, Boshoff doit nécessairement avoir une vague conscience de ces textes par l'intermédiaire des idées circulant dans les discours universitaires sud-africains des années 90, mais Boshoff prend soin à chaque possible occasion d'insister sur le fait que le druide ne souscrirait jamais à une théorie précise. Voir KG Introduction.

Même s'il convient d'utiliser les remarques simplificatrices de Vladislavić avec prudence, elles sont néanmoins très utiles. Boshoff a en effet créé un symbolisme personnel attaché à deux mots-"linchpins", esse, charnière, pivot, "wood" bois et "word" parole - Vladislavić soutiendra l'analogie entre les deux mots "wood/word" tout au long de son texte - bien sûr cette combinaison se retrouve aussi dans BUCHER, BLIND ALPHABET, TREE OF KNOWLEDGE, GARDENS OF WORDS, etc., c'est-à-dire dans la plus grande partie des œuvres de Boshoff, même dans la personnification du druide. Nous verrons plus tard que la métaphore pourrait être élargie pour inclure les œuvres en sable, car Boshoff parle également du champ sur lequel on pourrait semer le texte, élargissant la métaphore botanique à la terre nourricière des plantes. Vladislavić dans son interprétation n'a aucunement besoin de tenir compte des écrits de Boshoff, car un personnage de fiction ne produit des textes que de fiction. Vladislavić s'en tient aux productions tangibles de Boshoff. Pour exprimer ce "processus de création", Vladislavić adopte un ton léger et désinvolte - "'playing God' who is also a craftsman" jouer à être dieu, qui est artisan lui aussi "the craftsman may achieve a godlike immanence in his handywork" l'artisan peut être immanent dans ses bricolages de façon divine. Vladislavić[83] discerne le moment le plus "vivant" de la confrontation de l'artiste à son rôle joué dans la création dans un des poèmes de KYKAFRIKAANS "Verskanste Openbaring". Boshoff avait également fait un lien entre la parole et les clous dans ses recherches autour de l'écriture cunéiforme et d'une écriture cryptée.

> No work in this series more vividly evokes the creative process in order to convey its meaning than "Verskanste openbaring" (Entrenched revelation). In this poem, the poet typed the biblical text of Revelations onto a sheet of paper, then reinserted the sheet into the platen and went on typing, laying a second page of type on top of the first, and a third on top of the second. The reader trying to retrieve meaning from this layered chaos is compelled to relive the moment of its disappearance. It must have been clear to start with, when one layer of words filled the page, marching ahead in orderly rows; but with the superimposition of the second layer, the page would have moved out of range of its producer, as obscurity settled slowly over it. An inversion of the Creation's moment of illumination: not light, but darkness. Not revelation, in the end, but ignorance.

Aucune œuvre dans cette série n'évoque plus vivement le processus créateur pour en indiquer le sens que "Verskanste openbaring" (Révélation retranchée). Dans ce poème, le poète a dactylographié le texte biblique des "Révélations" (l'Apocalypse) sur une feuille de papier, puis a réinséré celle-ci dans le rouleau et a continué à taper, posant une deuxième page d'écriture au-dessus de la première, et une troisième sur la deuxième. Le lecteur qui voudrait récupérer un sens de ce chaos disposé en couches doit revivre le moment de sa disparition. Il aurait dû être clair au début quand une seule couche de lettres remplissait la page, progressant en bon ordre ; mais après la superposition de la deuxième couche, la page se serait retirée hors de l'atteinte du producteur, comme s'amorçait

[83] Vladislavić, 2005, p.26.

progressivement l'obscurité. Une inversion du moment de l'illumination de la création ; non pas la lumière mais les ténèbres. Pas de révélation, mais au bout du compte, ignorance.

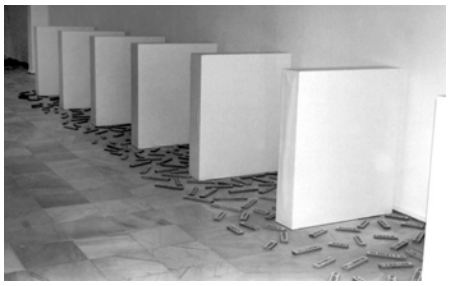
Vladislavić choisit ailleurs une formule plus nettement tendancieuse en concluant sa réflexion sur le poème "Begrafnis" "The whole poem dissolves into nonsense"[84] le poème entier se dissout en du non-sens/un vide de sens. L'interprétation de Vladislavić est sûrement nourrie par une lecture rapide des textes de Boshoff autant que par les opinions classiques sur bon nombre d'artistes de la génération de Boshoff et/ou de tous les mouvements considérés comme faisant partie de l'"avant-garde". L'opinion des amateurs d'art peu informés s'arrête trop souvent à une lecture sans profondeur du caractère "nihiliste", ou "anti-" des propositions, de "descentes de piédestal". Il semble pourtant important de nuancer les mots choisis pour décrire cette activité fictive, certes subversive, transgressive, déstructurante et antidogmatique, mais non pour autant défaitiste ou revendicatrice d'une "absence de sens". Anne Mœglin-Delcroix le spécifie bien pour le cas de Robert Filliou par exemple : "en effet, la vraie révolution ne passe pas par la table rase, mais au contraire par la mémoire ranimée des commencements"[85]. Une étude plus nuancée et détaillée du travail de Boshoff nous oblige à reconnaître un sens que Boshoff qualifie[86] de "inchoate", inchoatif, naissant, inachevé, et qui fait surface dans la matière tactile[87]. Une reconnaissance du terrain plus large, englobant les mythes de Babel, l'origine du langage et de l'écriture, la force vitale des mots, qui se découvre quand on s'intéresse à la vie intellectuelle de l'Afrique, est un travail auquel Boshoff s'est ouvert à travers ses recherches pour le BLIND ALPHABET PROJECT, qui peut nous mettre sur le chemin d'une compréhension de ce "sens inchoatif". Cette lecture est sous-tendue par un raisonnement qui se voit reflété dans les démarches que Boshoff a élaborées dès les débuts de son travail artistique. Dans le contexte actuel, il convient donc de revenir sur

[84] Vladislavić, 2005, p. 65. Le caractère superficiel de l'approche de Vladislavić sur cet aspect du travail de Boshoff est mis en valeur par Carrol Clarkson dans sa critique du livre (2006, "Verbal and Visual: The Restless View". publié dans *Scrutiny2*. vol. 11 no. 2): "I feel bereft, for example, when the closing statement on 'Begrafnis' (a sand poem in *KykAfrikaans*) is that 'The whole poem dissolves into nonsense'".
[85] Postface écrite en 1995 pour la traduction de *Enseigner et apprendre.*
[86] Dans le manuscrit du BLIND ALPHABET PROJET mais également dans le discours pour la Johannesburg Art Gallery en 1995 ("Spectator and Spactacle").
[87] J'emprunte cette formule à une communication de Carrol Clarkson, dont je propose l'analyse un peu plus loin. Benjamin lui-aussi avait établi un lien primordial avec la matière: "Die Dinge... können sich nur durch eine mehr oder weniger stoffliche Gemeinschaft einander mitteilen. Diese Gemeinschaft ist unmittelbar und unendlich wie jede Sprachliche Mitteilung; sie ist magisch (denn es gibt auch eine Magie der Materie)" Benjamin, "Über die Sprache des Menschen", p.73.

l'écriture cryptique, mieux comprise comme une lecture impossible, et sur l'écriture des dictionnaires : ces deux écritures sont directement inspirées d'une interprétation des mythes de l'origine.

1.2 La lecture impossible, les dictionnaires, texte et textile

La "versluierte Betekenis", la signification "voilée" est abordée par Boshoff sous la forme d'une quête pour élaborer des glyphes qui soient lisibles uniquement par ceux en possession d'une clef. Le mémoire de 1984 est témoin de la recherche graphique de telles signes, alors que les textes accompagnant de Projet de l'Alphabet Aveugle, en se basant sur les racines étymologiques du mot "crypte", cherchent à en construire une philosophie "hermétique". Boshoff explore entre 1981 et 1994 toutes les utilisations possibles de tels textes illisibles, à savoir la résistance politique, les activités intimes et privées ou religieuses, les projets d'un créateur ou la sauvegarde de savoirs rares et mystérieux. Dans les commentaires ultérieurs, à partir de 1994 et THE WRITING THAT FELL OFF THE WALL, qui est présenté comme une critique des "valeurs" coloniales, la même idée d'hermétisme se traduit par des remarques sur la "disqualification" du texte[88]. Boshoff admet avoir tout d'abord voulu jouer des "tours de cirque" au texte, avant de le déclarer inutile, "prêt pour la


THE WRITING THAT FELL OFF THE WALL (1997)

[88] Comme par exemple dans l'entretien avec Paul Jorgensen et Charity Ellis, donné le 12 janvier 1998, publié sur le site web *onepeople.com*. Une version éditée est publiée dans *Jubilat five* p.54 Boshoff: "… I've worked with disqualifying the text a great deal. To try to dislocate the text, to show how expectations of text and scripture are unrealistic. I have performed circus tricks with cryptic texts" … "to myself the thoughts I had about the text were far more important to me than the text. Unfortunately the text is retired. The text is something that gets people to stop growing, to stop thinking. It sets a paradigm that is impossible to move away from. If you believe it and you adhere to it and you never grow beyond that, then the text is a dictator. It dictates to us. At first [the text] was supposedly the clouded peripheral vision of people who thought that it was important, but no one sees that. They think it's a be all and end all. In the same way that I tried to uproot the sense of authority of people at school . . . the text became something of a challenge to be uprooted rather than to be enslaved to. The worst thing that could have happened was the invention of the book. I love books; it's a paradox because the inconubula, the cradle, the books of Gutenberg, started something very bad. It was necessary and very bad. It was necessary to preserve knowledge, but it was very bad because it left no alternative, no deviation. It was written and what was

retraite", et de vouloir "undermine", saper son autorité, en démontrant que ce qui y est exprimé change tout le temps, comme cela arrive au cours d'une conversation dont nul ne peut prédire le dénouement. L'énoncé ne doit jamais être figé en doctrine. La "disqualification" d'un texte peut être obtenue par de nombreuses techniques. Il peut s'agir d'un texte illisible, crypté, comme dans BANGBOEK ou le 370 DAY PROJECT, d'un texte déchiré, découpé comme dans STICKS AND STONES ou SDROW FO NWODKAERB, d'un texte rendu illisible par le fractionnement et la superposition de lettres ou la soustraction des marqueurs grammaticaux comme dans KYKAFRIKAANS, ou d'un texte illisible en raison de sa trop grande difficulté ou de son trop gros volume comme dans les dictionnaires.

SDROW FO NWODKAERB (2004)

L'attitude de Boshoff évolue, à partir d'une conviction affiliée aux pratiques des années 70, vers un penchant plus clairement "contemporain". KYKAFRIKAANS est subversif comme les expérimentations des artistes Dada, des jeux de mots d'un Marcel Duchamp[89] et du Lettrisme. PRISON SENTENCES ou LE PROJET DE 370 JOURS pourrait être comparé à un "Schreiben ohne Worte" par Hanne Darboven[90]. Ce dernier travail est une tentative pure d'encodage qui exclut la possibilité d'un déchiffrement de la part du spectateur[91] et se limite à l'ambition de guider ou de reconstituer le "voir" du spectateur[92] ; cette ambition se retrouve également chez Joseph Kosuth[93]. Les œuvres

---

written was the law and that enslaved people. So in my concrete poetry I dealt specifically with the Bible -- that it's words are not supposed to be upheld as tenants. You will find that the concrete poetry I wrote in the seventies mostly deals with biblical text, but for example, they would be a subversion of the text. [Attempts] to get the text monomaically one on one, the dual, a fight . . . the text becomes that." … "There's a verse in the Gospels that tells us that the spirit is like the wind. It blows where it wants to go and I think that's what the text should do . . . be left to be, do it's thing, come and go like the waves in the sea, it's a current, an energy. So I have many other concrete poetry that dealt with the way the wind would blow the text, the way that the text changes all the time in conversation, in the house. Completely unpredictable. I wanted that disqualification of the text."

[89] Une crtique récente par Willem van Rensburg cherche à mettre en avant cet aspect du travail de Boshoff. Boshoff choisit ce texte pour accompagner son œvre DADA TABLE sur son site web. http://www.willemboshoff.com/documents/artworks/DADA_TABLE.htm (consulté le 22-1-2012)

[90] Voir Elke Bippus, 2003. *Serielle Verfahren,* p.106.

[91] Elke Bippus, 2003. p.118 "Prozesse Verstehen und Missverstehen sind nicht einbezogen".

[92] Elke Bippus, 2003. p.111 ".. lenken des (re-) konstruierte Sehen der Beobachter".

comme BANGBOEK, ABAMFUSA LAWULA ou KRING VAN KENNIS montrent une préoccupation presque exagérée[94] pour le décryptage par le spectateur. Boshoff imagine des scénarios très élaborés autour de la découverte du contenu par le spectateur/lecteur, et crée des situations dans lesquelles le spectateur est confronté à son manque de compréhension. Plus récemment, les dictionnaires "illisibles" en raison du volume d'informations, auquel Boshoff confronte son spectateur/lecteur, montrent une "dissolution" de la signification[95], qui coïncide avec le passage à l'adoption du format liste[96], peut-être par abandon, conscient ou non, ou peut-être par "boulimie", par laquelle l'artiste s'immerge dans des "choses qu'il vaut la peine de savoir", et qui sont glanées dans les savoirs des mondes occidentaux, dans celui des alchimistes, dans les sagesses africaines et même dans la divination.

ABAMFUSA LAWULA (1997)

Ces savoirs que Boshoff poursuit jusqu'au point de "dissolution" ne sont aucunement chaotiques. Boshoff progresse avec beaucoup de méthode. Il organise les collectabilia sous forme de liste, ou de dictionnaire[97] plus exactement. Au fil des années, Boshoff en a écrit un grand nombre, de sorte que leur mention nécessite une liste :

---

[93] Thomas Dreher, "Aktions- und Konzept Kunst", http://dreher.netzliteratur.net/1_Aktions-u.Konzeptkunst.html, (consulté le 10-1-2009), et également "Zero + Not" 1985-1986 http://dreher.netzliteratur.net/3_Konzeptkunst_Kosuth.html (consulté le 10-1-2009); mais également le texte de Sylvia Lavin, de 1991. "Speaking Stones Silently", dans *ExLibris, J.F.Champollion (Figgeac) une Installation permanente*. pp.16-22.

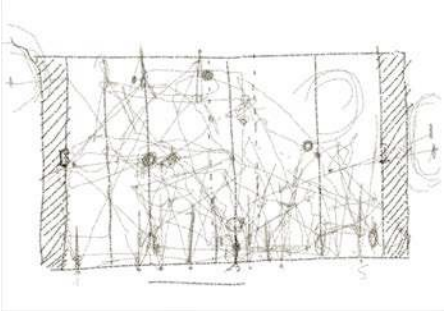
[94] Cette idée est, entre autres, proposée par Ivan Vladislavić, 2005.

[95] Okwui Enwezor dans le texte pour *Points of Origin* et repris par Allyson Purpura dans *Inscribing Meaning* (2007).

[96] Ivan Vladislavić, 2005. p.28 Remarques sur KYKAFRIKAANS "lists rather than lyrics, brief dictionaries".

[97] Boshoff met son activité d'"écrivain de dictionnaires" en valeur dès le court paragraphe par lequel il présente son activité artistique dans son CV. Voir KG Introduction. Il répète la remarque dans ses textes pour le catalogue *Licked* (2003) et pour *Sted//Place* (2004) en introduction à son texte "Negotiating the English Labyrith".

Dictionary of Colour[98], *Dictionary of Morphology*[99], *Dictionary of -ologies and -isms*[100], *Dictionary of Beasts and Demons*, *Dictionary of Obscure Financial Terms* et *Dictionary of Winds*[101]; *Places Mother Might not Approve of* et *Dictionary of Manias and Phobias* et *Unmentionabilia*[102]; *Red Names*[103], *Dictionary of perplexing English*[104], *Beyond the Epiglottis*[105], Boshoff travaille activement en vue d'une publication *OH NO! DICTIONARY*... et plus récemment[106] "What every Druid should Know".



OH NO! PRINTS "Dromomania" (2010-2011)

Pour chacun de ces dictionnaires, Boshoff a fait une vaste recherche de tous les mots "difficiles", et donc peu utilisés, appartenant au champ sémantique des notions mentionnées dans le titre : la couleur, la morphologie, des notions psychologiques, et ainsi de suite. Boshoff prétend suivre une démarche rigoureuse et systématique[107]. Grâce à une utilisation très libre de la langue, Boshoff parvient, dans de courts paragraphes (quatre à cinq lignes à peine), à donner une définition valable de chacun des mots qu'il a sélectionnés. Dans ces quelques lignes, il évoque l'origine sémantique du mot en question, et explique sa signification scientifique de même que ses utilisations courantes

---

[98] *Dictionary of Colour,* 1977, va de pair avec l'œuvre SKYNBORD 1977

[99] *Dictionary of Morphology* se matérialise sous forme de BLIND ALPHABET PROJECT 1994

[100] *Dictionary of -ologies and -isms* donne KRING VAN KENNIS et WRITING IN THE SAND en 2000

[101] *Dictionary of Obscure Financial Terms* et *Dictionary of Winds* - établies pour WINDFALL 2001 et WINDWOORDE 2008

[102] *Places Mother Might not Approve of*, *Dictionary of Manias and Phobias* et *Unmentionabilia* les trois seront repris par le *OH NO! DICTIONARY* (Boshoff édite des gravures en 2010)

[103] *Red Names* fera partie des listes des GARDENS OF WORDS à partir de 1982

[104] *Dictionary of perplexing English* que Boshoff considère "complèt" en 1999 **"**Complete a *Dictionary of perplexing English* after more than ten years, with research done from 200 dictionaries including the 25 volumes of the Oxford English dictionary"

[105] *Beyond the Epiglottis,* a dictionary with extraordinary terms of rhetoric (commencé en 2000, ce dictionnaire sert comme texte de base pour SDROW FO NWODKAERB en 2004)

[106] Cette liste ne comporte uniquement que les noms et les dates utilisés officiellement par Boshoff, j'ai également trouvé mention des références suivantes utilisées lors d'entretiens: "psychological terms"; "the eye and vision" (BAP?), "Gods and Godesses". Le INDEX OF (B)REACHINGS est également un dictionnaire mais Boshoff ne s'y réfère pas en tant que tel, l'essentiel de l'index est repris par *What every druid should know.*

[107] Il insiste par exemple de faire l'énumération des dictionnaires qu'il a lus pour établir ses listes de mots, voir entre autres l'entretien avec Jorgensen et Ellis, 1998. p.64 ; ailleurs, dans l'entretien avec Warren Siebrits (2007) p.15, il attire l'attention sur les livres et les dictionnaires dont il fait collection.

ou métaphoriques[108]. Il parvient à "faire vivre" le mot, en ajoutant des anecdotes, des mots apparentés ou des paronymes, qui pourraient amener à de fausses conclusions concernant la signification du mot. Boshoff dit avoir voulu leur donner un visage[109]. Pour la plupart, ces courts paragraphes sont écrits sur un ton amusé, parfois franchement drôle, auquel un écrivain ne peut aboutir que grâce à une très bonne connaissance de son sujet.

Même s'il déclare le *Dictionary of perplexing English* complet en 1999, ce dernier reste le dictionnaire principal, car la plupart des definienda des autres recherches trouvent également leur place dans la collection des "mots qui laissent perplexes". Pour expliquer l'origine de ce dictionnaire, Boshoff revient volontiers sur cet épisode de sa biographie[110] : la rivalité entre l'Anglais et l'Afrikaans dans la salle des profs de l'école

---

[108] Voici la liste des précisions que Boshoff souhaite donner (BAP, 1994, p.46):
"'descriptive essays' calculated to fit onto the standard-sized sheet of Braille-printed aluminium. Their purpose is to adminiculate, that is to aid and support in an understanding of meanings behind shapes and their abtruse words = adminiculate essays
The meaning of the key-word is declared
Their function as nouns, adjectives, verbs or adverbs is either stated or is clear from the way they are described
The etymological history of the terms is discussed
The field or science where the words are normally used is indicated, for example: mountaineering, botany, physiology
Examples of the kind of shapes, structures, and textures the words might be used for, is indicated
Antonyms orantonymous applications in morphology are suggested for the terms
When the subject under discussion is less familiar, more information regarding its nature, history, whereabouts etc. will be given
Anecdotal explanations or highlights are used.
The object made in wood for THE BLIND ALPHABET PROJECT is described and identified. For the objects with moveable parts, explanations of how to operate them are given.
The date on which the object was made is stated
The common names of the wood are given with the botanical genus and the species stated in brackets.

[109] Boshoff écrit un court texte pour présenter le dictionnaire: Notes for SDROW FO NWODKAERB (en vue d'établir le catalogue pour *Nonpussed*): "The dictionary contains 18,000 entries of words that are defunct or too 'difficult' for even the most erudite English speakers. The aim was to give these 'perplexing' English words from the Oxford English Dictionary (O.E.D.) a simple explanation – a face, so to speak. It was indeed necessary to read the entire O.E.D. to be as inclusive as possible. A number of artworks with selected themes were made from this larger DICTIONARY OF PERPLEXING ENGLISH, the idea being that translations in the eleven official languages of South Africa or even in Braille would then be placed in such contexts and places as to break the ice between the English intelligentsia and those of different (disenfranchised) linguistic persuasion."

[110] Lors de la présentation de son travail pour l'exposition *Ampersand* au sein de la Daimler Collection à Berlin en 2010, Boshoff évoque une fois de plus ses confrontations et ses ambitions concernant la langue anglaise. Dans le mémoire de 1984, il avait par contre avancé une explication sur un ton hautement neutre et scientifique : VLV, 1984. p.60 BLOKKIESRAAISEL - kennis oor die Engelse taalgebruik, Woordeskatversameling.

Boy's High à Johannesburg. La prise de conscience de ce décalage entre lui et les autres l'ouvre sur une des réalités les plus tristes de la condition humaine : tout mot énoncé est toujours sujet à une volonté de compréhension et de négociation concernant sa signification. Le fait que les mots existent présuppose que nous sommes obligés d'agir pour qu'un autre puisse se faire une idée de notre intimité. Cette prise de conscience implique une part de deuil[111]qui est accentué dans les situations bilingues[112], qui soulève nécessairement le problème de la traduction. Ce même dilemme se retrouve dans la polysémie d'un mot ou ses conations basées sur les compréhensions subjectives liées à un passé individuel.

Tous les mots des collections de Boshoff sont certes "difficiles", mais l'artiste, en cherchant un titre pour cette collection, s'est arrêté sur le mot "perplexité". Il souligne le fait que les mots ont en réalité ceci en commun que leur utilisation est difficile[113], rare, mais qu'ils sont surtout des mots qui provoquent une certaine perplexité[114]. Ivan Vladislavić[115] a montré le potentiel du choix de son titre: il n'est pas possible d'avoir un dictionnaire de "mots qui laissent perplexe", car chaque utilisateur apporte un champ de connaissance qui lui est propre. Ce qui intrigue l'un est tout à fait banal pour l'autre. Le

---

[111] Paul Ricœr a formulé cette pensée dans *Sur la traduction*, pp.46-49 (2004). Le *Dictionary of perplexing English* peut en ce sens être vu comme une façon d'entamer le deuil de la guerre des boers contre les Anglais qui jusqu'à aujourd'hui a été négligé - nous y reviendrons en conclusion à cette troisième partie.

[112] En ce sens, voir également le texte de Erwin Mortier, 2006. "Koffie met Koek in die diepte van die ruimte. Over taalpijn." publié dans le catalogue *Pijn, la douleur, Pain*, Museum Dr Guislain, Gent. pp.147-152. (qui rappelle le mot "tandpijn" rage de dent, rage de langue, alors?). L'artiste belge Thierry de Cordier aurait pu illustrer cette douleur de bilinguisme dans un autre contexte que celui de l'Afrique du Sud.

[113] Voir par exemple le tapuscrit du BLIND ALPHABET PROJECT p.31 Note 86 où Boshoff fait référence à soi-même en tant que "...the artist whose collection of interesting and abstruse words that are not normally used, and that do not occur in Braille dictionaries, is to be placed on 'building blocks' for a 'Blind Wall' sculpture, thus turning it into an exercise of cryptic *encyclopaedism*." Ici Boshoff présente le dictionnaire comme un travail préparatif pour le "Blind wall", il veut à la base en venir à un autre utilisation de ce dictionnaire.

[114] Dans le "Artist's Statement" que Boshoff écrit en 2001 pour le BLIND ALPHABET PROJECT (archives numériques, il inclut cette version du texte dans les "Scrapbooks" qu'il rend disponible aux chercheurs avant la mise en place de son site web en 2004), Boshoff explique comment il en vient à l'écriture des dictionnaires, (voir également KG, Introduction). Dans ce texte Boshoff avoue son intention de "laisser perplexe" les autres, il décrit ses propres sentiments d'infériorité, qui l'incitent à vouloir se venger ou à attirer l'attention de ceux qui semblent se considérer comme supérieurs. Le texte explicatif publié sur le site web de Boshoff en 2011 est une version retravaillée du texte de 2001. Boshoff y décrit les étapes successives qui ont donné lieu aux dictionnaires, mais il donne moins d'importance à l'ambition de ridiculiser celui qui se sentait supérieur. Voir http://www.willemboshoff.com/documents/artworks/blind_alphabet.htm (consulté le 24-11-2011)

[115] Ivan Vladislavić, 2005. p.52 choisit de parler de sa propre rencontre avec les dictionnaires pour mettre en valeur le caractère subjectif de la "Perplexité".

Dictionary of perplexing English est un dictionnaire qui ne laisse perplexe qu'une seule personne : l'auteur Willem Boshoff lui-même, car il s'agit d'un dictionnaire dont la pertinence de l'utilisation est très restreinte et subjective. Une telle liste de mots, peut elle être même désignée par le mot "dictionnaire"?[116] Il s'agit d'un dictionnaire avec une haute charge fictive, à l'instar de la liste des "proofreading errors" erreurs de langue décelées par le correcteur d'épreuves établie par un certain "Aubrey Tearle" dans une fiction de Ivan Vladislavić[117], ou l'encyclopédie établie par une société secrète d'astronomes, de biologues, d'ingénieurs, de métaphysiciens, de poètes, de chimistes, d'algébristes pour le pays de Tlön dans *The Anglo-American Cyclopoedia* Tome XLVIe et dans une nouvelle de Jorge Louis Borgès, "Tlön Uqbar Orbis Tertius", contenue dans l'anthologie *Fictions*. L'encyclopédie inventée montre le paradoxe de ce que nous tenons pour subjectif ou universellement connu. Le narrateur Borgès et ses amis s'efforcent de retrouver des références de ce pays appelé Tlön, qui est "une région de l'Irak ou de l'Asie Mineure", dont il ne trouve aucune indication, et qui doit donc être une pure invention des écrivains de l'encyclopédie. Pourtant, dans les textes de l'encyclopédie, on trouve une description complète de la géologie, de la topographie, de la faune et de la flore, des coutumes et de la littérature, de la numismatique, de la pharmacologie et de l'archéologie de ce pays... "tout cela [étant] articulé, [de manière] cohérent[e,] sans aucune visible intention doctrinale ou parodique"[118]. Borgès termine sur cette observation : "Il y a dix ans il suffisait de n'importe quelle symétrie ayant l'apparence d'ordre - le matérialisme dialectique, l'antisémitisme, le nazisme - pour ébaubir les hommes. Comment ne pas se soumettre à Tlön, à la minutieuse et vaste évidence d'une planète ordonnée? (....) Tlön est peut-être un labyrinthe, mais un labyrinthe ourdi par des hommes et destiné à être déchiffré par les hommes". Progressivement, l'univers de Tlön commence à remplacer

[116] Cette question est posée par Carrol Clarkson, dans une communication pour le "International Association of Philosophy and Literature annual conference" Freiburg, Allemagne, 5-10 juin 2006 avec le titre "Willem Boshoff: Art of the Dictionary". Je reviendrai sur ce texte.

[117] Plus proche de Boshoff, Ivan Vladislavić a créé un personnage portant le nom d'Aubrey Tearle dans le roman *The Restless Supermarket* (2001). Tearle est un correcteur à la retraite qui passe son temps à "passer sous la loupe" les environs changeants de son Afrique du Sud au début des années 90, non seulement en identifiant les "fautes", mais aussi en cherchant dans son Oxford English Dictionary le terme exact permettant de décrire chaque situation. Il justifie cet exercice par le souci de vouloir sauver les standards. Finalement, Tearle lui-même semble être un fossile dans un monde qui aura changé sans lui, mais il crée autour de lui une géographie onirique, entièrement surgie de son imagination et des mots, comme dans le pays des merveilles de Lewis Carroll.

[118] Borgès, *Fictions,* 1951. p.16.

celui que nous connaissions jusqu'ici[119]. Remarquons au passage que Borgès fait mention du fait que les formes d'état totalitaires inventent justement des fictions entièrement cohérentes qui sont capables de remplacer sans faille d'autres convictions jadis valides. Cela, Boshoff l'a vécu aussi, il a également vécu le moment de réveil quand cette fiction, qui était pourtant cohérente jusque dans le moindre détail, s'évapore. Remarquons également la similitude entre la fiction de la planète de Tlön de Borgès et le glissement qui se produit selon Marshall McLuhan au moment où une galaxie conceptuelle semble passer dans les interstices de l'autre pour finir par la remplacer, sans que les habitants le remarquent. Le dictionnaire de Boshoff laisse donc perplexe, tant qu'il parvient à être suffisamment désaxé pour être incompris. S'il contenait des données généralement admises, il ne dérangerait plus personne et serait normalisé. Restons un moment sur cette perplexité qui oblige le lecteur, intrigué, à faire bouger son univers pour assimiler ce nouveau dictionnaire. Pour déstabiliser son lecteur, Boshoff n'invente rien : il retrouve un univers décalé, enfui, qui n'avait jamais cessé d'exister. Quand Boshoff ajoute le qualificatif "perplexing" au mot "language", il le fait dans le paragraphe qui décrit l'hermétisme et le lien à l'origine[120]:

> It is the inchoate, primordial labyrinth, clouded in indetermination and perplexity. (...) The obnubilate gloom which preceded the *Fiat Lux* always, in traditional symbolism represents the state of undeveloped potentialities which give rise to productive chaos. The restlessness of confounding and perplexing language, form and metaphor is still anchored in it.

C'est le labyrinthe rudimentaire, primordial, voilé dans l'indétermination et la perplexité. (…) Les ténèbres impénétrables qui précédaient le 'fiat lux' représentent toujours, dans le symbolisme traditionnel, l'état de potentialités inexploitées qui engendre le chaos productif. L'inquiétude du langage perplexe, confus et troublant, la forme et la métaphore, demeurent ancrées en lui.

Le potentiel du dictionnaire à devenir une matière créative du langage est connu dès l'utilisation qu'en faisaient les artistes apparentés à Dada[121], démarches auxquelles fait appel Wolf Vostel[122] pour choisir le terme "décollage". Les Lettristes, Fluxus,

---

[119] Borgès, 1944, *Ficciones*, traduction Française par Roger Caillois en 1964, *Fictions,* p.30, je consulte une édition de 1951, *Fictions,* La croix du Sud, Gallimard, une traduction par Verdevoye et Ibarra.

[120] Extrait du manuscrit du BLIND ALPHABET PROJECT (p.62 version imprimé) repris dans le discours de la Johannesburg Art Gallery, que j'ai cité plus haut.

[121] La composition musicale "Erratum Musical" par Marcel Duchamp, 1913, sur la définition "faire une empreinte" - une œuvre citée par Georges Didi-Huberman dans l'introduction pour le catalogue L'*Empreinte*, 1997, p.9, illust p.242. D'autres exemples sont devenus beaucoup plus célèbres.

[122] Voir l'analyse très ouverte de cette démarche de Vostel par Véronique Perriol, 2006, p.204/205. Vostel copie directement des pages du dictionnaire et parvient ainsi à apparenter des notions qui n'auraient aucune autre raison de se côtoyer hormis leur voisinage sur une page de dictionnaire. Cette démarche rappelle

Oulipo[123] et les conceptualistes[124] prolongent ce même esprit et multiplient les expérimentations. L'utilisation que fait Joseph Kosuth[125] du dictionnaire est bien connue. Il s'agit d'un concept repris du travail d'un artiste britannique, Roy Ascott. Ce dernier utilise le Thesaurus en 1963 pour établir un parallèle explicite entre les qualités "taxinomiques" du langage verbal et du langage visuel[126]. Plus proche de Boshoff et plus directement, l'artiste Sud-Africaine Berni Searle[127] confère à une définition glanée d'un dictionnaire une intimité surprenante. Searle utilise cinq fois la même définition du même lexème en l'entourant à chaque lecture d'un autre mot ("foreign" étranger, "mark" marque, "specimen" spécimen, "spoil" dégrader et "impregnate" imprégner). Ces textes sont soudés à une photographie qui est toujours une prise de vue d'un détail rapprochée de la peau[128] de Searle : les plantes des pieds, les paumes des mains, la nuque, le bas du dos, le nombril. Il s'agit de la définition du mot "stain", tache:

stain /stern/ *v.&n.* - **1.** *v. tr. & intr.* discolour or be discoloured by the action of liquid sinking in. **2.** *tr.* sully, blemish, spoil, damage (a reputation, caracter etc.) **3.** *tr.* colour (wood, glass etc.) by a process other than painting or covering the surface. **4.** *tr.* impregnate (a specimen) for microscopic examination with colouring matter that makes the structure visible by being

---

l'innocence voulue ou involontaire de Boshoff, mettant les notions "en friction" sur une même page de dictionnaire.

[123] Le parallèle avec le travail de Boshoff et son influence sur le travail de Vladislavić sont abordées par ce dernier lors de son discours écrit pour le vernissage de son livre sur Boshoff au "Boekenhuis" de Pretoria. Speech made at Boekehuis, 12 April 2005 by Ivan Vladislavić at the occasion of the launch of Taxi-book 011

[124] Le lien entre Duchamp et les conceptualistes influence la grande majorité des analyses du mouvement. Lucy Lippard, dans son texte de1995, "Escape Attempts" dans *Reconsidering the Object of Art*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, p.22, écrit : "'readymades' chosen by a 'random system' from the dictionary". Elle précise pourtant (p.19) que l'influence de Duchamp est relative et reconnue par les théoriciens, alors que Ad Reinhardt, le "reluctant hero", avait une influence directe sur les artistes.

[125] Pour la série des "one and three" un des "modèles" est l'aggrandissement de la définition du dictionnaire de l'objet en question, "One and Five Clocks/Clock (One and Five)", "One and Three Photographs", "One and three Chairs" (tous de 1965), "One and three Boxes", "One and three Tables", "One and three Shelfs", "One and three Patterns", "One and three Boxes", "One and three Rulers"... La série "Titled" commence en 1966 : des aggrandissements de photographies d'entrées de dictionnaire y sont imprimées en négatif, les "blowups": "Titled (Art as Idea as Idea)[water]", "Titled (Art as Idea as Idea)[meaning]" est de 1967, j'ai également trouvé l'utilisation des définitions suivantes: "[universal]", "[table]", "[mind]", "[mirror]", "[abstraction]","[white]", "[extreme]", "[idea]", "[useless]", "[type]", "[subject]","[grammalogs]", "[reference]", "[meaning]", "[translate]", parfois uniquement les défintions (noir sur blanc cette fois-ci sans négatif) en trois ou cinq langues.

[126] Voir Edward A. Shanken, 2004. "Art in the Information Age, Technology and conceptual Art", publié dans Michael Corris, 2004, *Conceptual Art*, pp.235-250 la référence à Ascott se trouve p.244. Le tésaurus d'Ascott.

[127] Artiste vivant et travaillant en Afrique du Sud. L'œuvre en question porte le titre *Stain* et date de 1999-2000 voir le site de Searle www.bernisearle.com, et aussi *Inscribing Meaning,* 2007. p.212-213.

[128] Voir KG Partie II.

deposited in some parts more than others. **5.** *tr*. print colours on (wall-paper.) - *n.* **1.** a. discoloration, a spot or mark caused esp. by contact with foreign matter and not easily removed (*a cloth covered with tea-stains*) **2.** a. a blot or blemish. b. damage to a reputation etc. (*a stain on one's caracter*) **3.** a substance used in staining.

Les démarches artistiques mentionnées font toutes preuve d'une approche subversive et très libre du langage. Outre cette attitude subversive, ils ont en commun de se servir du dictionnaire comme un texte établi faisant autorité et qu'il convient de mettre en question ou de déconstruire, comme Boshoff utilisait la Bible, ce texte éternel, existant depuis "toujours", et dont on peut donc découper des tranches pour manipuler son contenu. Les dictionnaires de Boshoff font l'inverse. Même si Boshoff utilise uniquement des mots préexistants, il crée du texte. Boshoff passe les dictionnaires du monde au peigne fin pour déceler les significations les plus reculées des mots. Il déniche des mots appartenant à de multiples champs de signification pour les appliquer aux questions sur lesquelles porte sa recherche. Pour ce faire, il écrit les définitions lui-même, en mettant en évidence une utilisation hautement personnalisée du mot. Un tel dictionnaire très subjectif a été publié par Georges Bataille[129] dans la revue *Documents.* Paul Celan lui aussi mène une émouvante recherche de mots capables de traduire son deuil. La poésie de ces deux auteurs a agrandi le possible, autant de ce qui est ressenti que de ce qu'on peut en communiquer, comme Boshoff a voulu le faire avec ses dictionnaires. Puisqu'il nous accompagnait déjà, ajoutons à cette liste de pionniers des découvreurs des potentiels sensibles des mots James Joyce[130].

Paul Armand Gette travaille dans un domaine plus clairement plastique. La plupart du temps, ses contributions sont sollicitées pour des expositions et des colloques d'art contemporain. Dans le contexte d'une étude du travail de Boshoff, Gette retient en

[129] Une comparaison plus fouillée pourrait s'avérer très fructueuse, mais restons-en pour l'instant au résumé de Georges Didi-Huberman qui qualifie l'approche de la revue *Documents* de "stupéfiant réseau de mises en rapports, contacts implicites ou explosifs, vraies ou fausses ressemblances, fausses et vraies dissemblances". Georges Didi-Huberman 1995, *La ressemblance informe ou le gai savoir selon Georges Bataille* p. 12. Un réseau un peu comme celui identifié par Umberto Eco, 2010, dans *Vertige de la Liste* p.233, dans le dictionnaire d'Emanuele Tesauro *Cannocchiale aristotelico* (1665) un index comme un "secret vraiment secret" voir KG Partie I.

[130] La thèse de Christa-Maria Lerm Hayes, 2001. *James Joyce als Inspirationsquelle für Joseph Beuys*, Georg Olms Verlag, Hildesheim; ainsi que de Jean-Philippe Antoine, 2011, au sujet du aller-retour qui s'installe entre les recherches verbales de Joyce et le travail de Joseph Beuys.

premier lieu l'attention en ce qu'il explore la possibilité d'offrir à la vue une sensation de toucher, c'est-à-dire de rendre visible le toucher et tactile le regard. Mais les parentés n'en restent pas là. Gette poursuit une recherche fouillée sur la mémoire, le langage, la science, le monde des plantes et la géologie. Dans ce cas, les sciences comme le langage sont des outils[131]. L'essentiel des œuvres de Gette semble graviter autour de la prise de conscience de la divergence entre notre façon de donner des noms aux éléments naturels, notre façon de les codifier, et la façon dont nous les percevons. Günter Metken[132] parle dans ce contexte d'une "Linguistique dans l'esprit de Lewis Caroll", dont l'utilisation oscille entre celle d'un professeur de mathématique et de logique[133] et celle d'un écrivain de fictions loufoques dont la majorité des lecteurs savent que les règles "raisonnables" transgressées étaient des règles valables dans le système antérieur. Il s'agit de règles fictives dont le règne tient uniquement dans les apparences et qui dénaturent la réalité. La perception semble entièrement sous l'influence des "Denkvorschriften" des mécanismes de pensée prescrites, c'est-à-dire les règles de logique apprises dès le début de notre scolarité, mais qui en vérité ne coïncide qu'en apparence avec ce que nous percevons "réellement". La perception logique peut être dépassée, outrepassée, et virée dans un absurde[134] néanmoins empli de sincérité, dès que les "pactes" linguistiques[135] sont transgressés. La distinction entre "objectif" et "subjectif" ou "poétique" et "scientifique" est ici sans utilité. Il s'agit d'une présentation du langage délié des règles. Le parallèle le plus frappant avec le travail

---

[131] Voir la section de *Spurensicherung* que Günter Metken, 1996, consacre à Paul Armand Gette, pp. 143-165. et également les textes de Günter Metken pour le catalogue de 1979. *Paul-Armand Gette, Arbeiten 1959-1979*, Städtische Galerie im Lenbachhaus München.

[132] Günter Metken, 1996. Catalogue *Spurensicherung.*

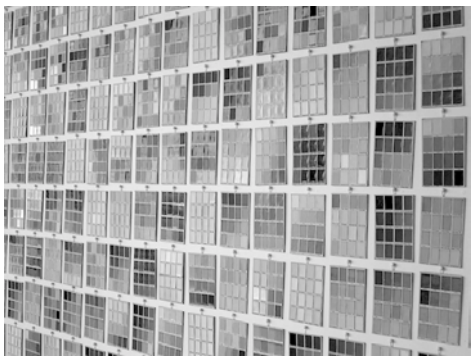
[133] Metken fait référence au "vrai" nom de l'auteur d'*Alice au pays des merveilles*, Charles Ludwitge Dodgson (1832-1898) qui était enseignant au Christ College d'Oxford. Les études en chimie, sciences physiques et zoologie, sont systématiquement mises en valeur dans les biographies de Gette, qui est reconnu comme entomologue et travaille pendant de longues années comme ingénieur chimique. Voir entre autres sa présentation pour la journée d'études organisée par le Centre d'art contemporain l'Onde en décembre 2010 et Günter Metken, 1996, p.144.

[134] Metken (1996, p.144) met en valeur les liens qu'entretient Gette avec les Surréalistes et son échange de lettres avec André Breton. Une de ses œuvres est représentée dans le catalogue de L'**E**xposition Inter**R**nati**O**nale du **S**urréalisme de 1959-1960 (p.115 du catalogue, il s'agit d'un travail daté 1959 "Ce jour mûrira dans le jardin d'éros" - le catalogue ne précise pas la technique ni les matériaux) et présente une abstraction lyrique suggérant des formes humaines. Breton annonce dès "l'avis aux exposants / avis aux visiteurs" publié en introduction au catalogue que l'exposition a pour thème l'érotisme.

[135] Metken parle de "sprachliche Vereinbarung" accord verbal ou de "Sprache als abstrakteste aller Übereinkünfte" langage comme le plus abstrait des accords, p.145.

de Boshoff se trouve dans les assemblages des lettres du typographe[136] (Drukkerblei), ou des impressions de lettres décousues ou des "pluies de lettres" ressemblant à la poésie concrète. Les lettres "libérées" se comportent exactement comme les constructions de KYKAFRIKAANS.

Comme Gette le fait avec les formes et couleurs, Boshoff avait entrepris une recherche sur les liens "apparents" entre noms et couleurs dans le panneau SKYNBORD sur lequel il travaille entre 1977 et 1980. L'utilisation par Gette du langage géologique dans le sens le plus large est très proche des recherches de Boshoff pour le dictionnaire de morphologie qui deviendra un jour le BLIND ALPHABET PROJECT[137]. Gette peut mettre en scène une variété d'herbe tout à fait commune, en mobilisant tout l'appareillage scientifique déployé par les biologistes pour l'exacte description d'un spécimen, comme le fait Boshoff dans les GARDENS OF WORDS. Ces exercices sont prioritairement exécutées au sein d'institutions d'art ou sur les rives de rivières urbaines et dans des parkings[138]. Les noms scientifiques, présentés au public habituel des institutions d'art, se transforment en une sorte de langage secret, en une écriture cryptique qui suit un code mystérieux dont la signification dépasse le savoir de la plupart des amateurs d'art. L'examen des listes de noms inventés par Carl von Linne pour les 6000 organismes biologiques sur lesquels il a focalisé son attention mène Gette à la découverte que le "grand" Linnaeus ne progressait aucunement de façon purement scientifique. En vérité, en lisant les listes des noms latins, Gette découvre des rythmes, des allitérations, des métaphores, des sonorités d'une beauté exquise. Les listes de noms botaniques prennent la forme de poèmes ou de liturgies[139].


SKYNBORD (1977-1980)

[136] Voir Bernard Marcadé, 1999. *Paul-Armand Gette*, Fall edition, Paris, pp.18-20; Catalogue 2005. *Paul - Armand Gette, la diversité des sources ou de l'optique à l'haptique*, Musée Gassendi, Lyon.
[137] Gette établit des "cristalisations de mots", qui lient le langage à des phénomènes minéralogiques. Il écrit entre autres un opéra auquel il donne le nom "Strates" (Boshoff avait reconnu le potentiel de ce type de langage lors de ses recherches pour le Blind Alphabet Project).
[138] Gette soumet entre autres la Place de la Concorde, les rives de la Tamise et de la Seine, le chantier du Centre Pompidou à l'examen biologique.
[139] Voir Metken, 1996. p.146.

Gette en fait des lectures poétiques qui peuvent durer plusieurs heures. Boshoff aurait pu admettre ces pratiques de Gette dans la catégorie des poèmes "opto-phonétiques".

Parmi les œuvres de Robert Filliou, les assemblages de "Sémantique générale" (1962) sont sûrement les plus connus. Ce panneau assemblé présente des carrés de bois pour chaque lettre de l'alphabet attachés les uns aux autres par des pitons métalliques. A côté de chaque lettre, nous trouvons des mots commençant par la même lettre : par exemple "A- amour, anama, alpes, adam, amora"; "H- homme, hache, hurlement, hiéroglyphe, harmonica"; "O- oh, où, on, or, os"; "Y- yoyo, yoga, yard, yole, yoghourt". A côté de ces lettres et de ces mots sont collés des objets, cinq par lettre, qui n'entretiennent aucun lien apparent avec les mots ou avec la lettre en question. Roland Recht[140] fait remarquer : ".... Le propos de cette œuvre, intitulée pompeusement "Sémantique générale", est d'un antinominalisme radical : nommer, distinguer par le nom, c'est établir des limites dans un monde qui, par définition, est sans limites". La technique de l'assemblage mots-objets de la "Sémantique générale" est reprise dans une multitude de poèmes : "Longs poèmes courts à terminer chez soi", les commanditaires devant passer un moment avec Filliou pendant qu'il assemblait leur poème. Des "Longs poèmes courts" peuvent se matérialiser sous différentes formes[141]. Un des plus connus est "L'homme est solitaire" qu'il fabriquait pour Johannes Cladders en 1962. "Sémantique générale" ou "poèmes longs", les équivalences déstabilisantes d'objets et de mots soutiennent une grande partie de l'œuvre de Filliou, la "Sémantique générale" se constituant comme un dictionnaire enfantin, comme le dictionnaire des *Names and places that mother would not approve of* qui est intégré dans le *Oh No! Dictionary* de Willem Boshoff.

---

[140] Roland Recht, 2009. "L'homme sans qualités. Robert Filliou" *Point de fuite*, p.145.

[141] Voir Catalogue *Editions & Multiples,* Les Presses du Réel, 2003, p.94 présente "Longs poèmes courts" comme un titre général sous lequel Filliou groupe différentes activités comme pour la *Cédrille qui sourit*, le *Poïpoïdrome* ou le *Principe d'équivalence*. "Longs poèmes courts" existe 1. sous forme de poèmes publiés dans la revue *Phantomas* (1965); 2. "l'homme est solitaire" des envois postaux un poème-suspens; 3. des poèmes en collaboration avec Emmett Williams et Jean-Loup Philippe; 4. intégré au PoïPoïdrome; 5. un projet pour une édition de cartes postales (1968); Johannes Cladders raconte encore une forme sous laquelle on pouvait venir en possession d'un "Long poème court à terminer chez soi" (*Editions & Multiples,* 2003, p.10) auquel je me réfère dans mon texte, il doit s'agir de la série des "envois postaux" en reponse duquel il a reçu un poème en panneaux en bois comme dernière ligne "fin du poème l'homme est solitaire".

Dans le but de faire publier son *OhNo! Dictionary* Boshoff travaillait avec la correctrice d'épreuves Carrol Clarkson[142]. Nous pouvons donc affirmer que Carrol Clarkson a véritablement lu mot par mot un des dictionnaires de Boshoff. La correctrice, qui est également professeur à l'Université de Cape Town, a écrit en 2006-2007 trois courts textes[143] sur le travail de Willem Boshoff et sa réception. Il s'agit d'une communication pour un colloque, d'une critique du livre de Vladislavić et d'un article pour une publication sur l'Afrique du Sud après l'Apartheid. Au moment de transmettre le manuscrit à la lectrice, Boshoff l'accompagne de "editorial pointers"[144] chargés d'aider l'éditeur à corriger son texte. Boshoff tient à spécifier que tous les mots de son dictionnaire "are from respectable English dictionaries," sont tirés de sérieux dictionnaires Anglais ; "the words are, or were, in real use … no words are invented," les mots sont ou étaient véritablement utilisés... aucun d'eux n'a été inventé. Clarkson entreprend alors une enquête sur les tensions qui caractérisent impeccablement l'approche de Boshoff. Ces tensions se situent entre système et anarchie, sens et non(-)sens, concept et percept[145]. Elles mettent en évidence une préoccupation pour les caractéristiques matérielles et performatives du langage. Clarkson fait remarquer qu'un dictionnaire est écrit en vue d'un usage très précis : celui d'établir une liste des mots "autorisés" dans une certaine langue et des "utilisations standards", qui ont la sanction de l'institution. Les entrées du dictionnaire de Boshoff sont présentées avec les étymologies grecques, latines ou françaises, pour prouver leur sérieux. Par contre, les mots choisis sont ceux les moins courants du dictionnaire "normal", ou bien font l'objet de définitions plus que particulières[146], qui sont autant d'

---

[142] Carrol Clarkson, senior lecturer in English at the University of Cape Town

[143] 1. Une communication pour le "International Association of Philosophy and Literature annual conference" Freiburg, Allemagne, 5-10 juin 2006 avec le titre "Willem Boshoff: Art of the Dictionary"
2. Un article: "Verbal and Visual: The Restless View". publié dans *Scrutiny2* . vol. 11 no. 2 (2006): 106-112. ISSN 0041-5359.
3. Un article "Drawing the Line: justice and the art of reconciliation", publié en 2008 dans du Bois (F.) & du Bois-Pedian (A.) eds. *Justice And Reconciliation In Post-Apartheid South Africa*.

[144] Boshoff, W. "Editorial Pointers" (January 2004): 1. Adressées à Carrol Clarkson et citées par elle.

[145] "His art plays out implacable tensions that have become characteristic of his work: tensions between system and anarchy, sense and non(-)sense, concept and percept." p.1 du manuscrit de la communication du colloque de Freiburg.

[146] La présentation que Carrol Clarkson fait des entrées "stravaiger", "tromomania" sont plus que comiques. Voir aussi l'entrée "Kaffir", qui est "A small town in Texas, United States (latitude 34° 38" N; longitude 101°47" W). There are no other places with the same name" et qui met en valeur la portée négative d'une autre compréhension possible pour ce mot, surtout dans le contexte de la République Sud-Africaine récemment devenue démocratie (dans laquelle l'emploi de ce mot est défendu, parce qu'il serait raciste).

"outrageous juxtapositions"[147] juxtapositions exorbitantes. Clarkson conclut que "To present as primary and standard to mother-tongue readers the *unfamiliar* (...), is to question the readers' assumptions about the limit of that language in the first place". La démarche de présenter *l'inconnu* comme s'il s'agissait d'un mot primaire d'utilisation standard à quelqu'un dans sa propre langue maternelle (...), signifie remettre en doute les préconçues que lecteur avait initialement sur les limites du langage. Boshoff réussit à attirer l'attention sur la quantité infinie du matériel se trouvant hors des limites que le lecteur avait jusqu'ici présumées "normales", et qui sont élargies par la rencontre entre les entrées individuelles, leur définition et les attentes du lecteur. "But Boshoff alerts us to the contingency of that boundary and to the political and ethical dangers of presenting it as absolute"[148] Mais Boshoff attire notre attention sur la contingence de cette frontière et sur les dangers politiques et éthiques inhérentes à vouloir présenter une limite comme si elle était absolue. Un texte que Clarkson écrit en 2007 précise la portée de cette "limite" du langage pour le contexte légal. Son texte très riche sur lequel nous reviendrons au sujet de ses commentaires sur la "Truth and Reconciliation Commission", établit très précisément les implications de cette extension de la langue dans le contexte de l'Afrique du Sud contemporaine. Restons-en pour l'instant aux observations liées à l'aspect créatif du langage. Clarkson précise[149] qu'en s'intéressant aux champs de force, qui entourent une œuvre d'art, elle s'y intéresse non seulement comme à un acte créateur permettant de produire un objet physique dans le monde, mais aussi en tant que geste qui déplace l'espace environnant. Il deviendra clair tout au long des observations ultérieures qu'il est possible de considérer que les œuvres de Boshoff "déplacent" l'espace qui les entoure. Clarkson précise que ce serait justement sur la base de son aspect tangible et matériel[150] que l'art peut ouvrir les lignes de son champ de force. Cet aspect tangible du travail de Boshoff a été étudié très en détail par l'artiste lui-même autant dans son Projet de 370 Jours que dans le Projet de l'Alphabet Aveugle, mais élargissons ici vers l'aspect tangible de l'écriture, en prenant comme point de départ la remarque de Carrol Clarkson: "The uncertain play between what is seen and what is

---

[147] Clarkson, 2006. "Willem Boshoff: Art of the Dictionary" p.8.
[148] Clarkson, 2006. "Willem Boshoff: Art of the Dictionary" p.10.
[149] Clarkson, 2008. "Drawing the Line: Justice and the Art of Reconciliation" p.26.
[150] Benjamin lui-aussi avait établi un lien primordial entre le dit et la matière: "Die Dinge... können sich nur durch eine mehr oder weniger stoffliche Gemeinschaft einander mitteilen. Diese Gemeinschaft ist unmittelbar und unendlich wie jede Sprachliche Mitteilung; sie ist magisch (denn es gibt auch eine Magie der Materie)" Les choses ne peuvent communiquer entre elles que par une communauté plus ou moins matérielle. Cette communauté est immédiate et infinie comme toute communicaton verbale ; elle st magique(car il y a une magie de la matière. *Medienästhetische Schriften*, 2002, p.73.

understood in each encounter with a Boshoff piece seems to re-enact a primal awareness of inchoate meaning surfacing in tactile matter"[151]. Le jeu incertain entre ce qui est vu et ce qui est compris lors de chaque rencontre avec une œuvre par Boshoff semble re-jouer la conscience primordiale d'un sens inchoatif qui veut faire surface dans la matière tactile.

L'incertitude du jeu entre ce qui est vu et ce qui est saisi[152], ce qui est visible et ce qui est intelligible, se traduit comme des "synaesthetic vibrations" entre vision et toucher, qui, pour Boshoff, se trouvent au seuil préhistorique de l'inscription graphique du langage. Pour comprendre ceci, il faut revenir sur l'entretien avec Jorgensen et Ellis en 1998 dans lequel Boshoff évoque l'écriture cunéiforme qui : "is three-dimensional writing, it has texture. The word texture and the word text were originally the same word … and that is how I like writing to be."... est une écriture en trois dimensions, ayant une texture. Le mot texture et le mot texte étaient à l'origine le même mot... et c'est ainsi que j'aime l'écriture. Boshoff évoque très fréquemment[153] le mouvement linguistique situé entre les lexèmes

ABAMFUSA LAWULA (1997)

[151] Communication de 2006 avec le titre "Willem Boshoff: Art of the Dictionary" (p.2)

[152] Voir également le texte d'Ivan Vladislavić: "Boshoff creates textured surfaces that demand to be read with all the senses. At the same time, he sets out to frustrate this appeal: they are made not to be read but to be looked at. If the woodworks are concerned with how knowledge is packaged in the form of the book, KykAfrikaans is concerned exhaustively, and occasionally exhaustingly, with how it is unpacked in the act of reading. And with how reading sometimes yields nothing at all and must give way to looking. As David Paton puts it, there is a 'continual interplay between looking and reading'". (Vladislavić, 2005, p. 28)

[153] Voir aussi KG Introduction et KG Partie I. En préparation du texte à écrire sur le couple linguistique "texture/text" j'avais prélevé non moins de quatre utilisations dans le mémoire de 1984 *Vergelykende Letterkundige Verskynsels* la parallèle est mis en place dès l'introduction (qui est la seule partie du mémoire que Boshoff a traduit en Anglais): Summary (p.3)- "'Texture' is derived from a Latin word that indicates 'touching'. 'Text' is therefore a word that points to visual touching. A text is 'grasped' when something is taken from it and placed in the mind. The form of a book, its typography and 'topography', the reading distance, the size of the book's pages, the thickness of the book, all of these and many more external forms and appearances influence the way the content can be 'grasped'". La référence revient dans les textes pour CHAOS p.32; KAARTLAND, KAATTMATJIE p.42 (Boshoff parle de la surface et la profondeur de surface; de la connaissance et de la justice: "Kennis en geregtigheid is twee begrippe wat ten nouste met die weefbedryf verband hou. Weefkuns is 'n variasie van die skryfkuns. In Bybelse taal is mense dikwels met kledingstukke van geregtigheid en kennis geklee (vergelyk Jesaja 61:10); dans le contexte de l'oeuvre VROETELMAT tekstuur/tekstiel est lié à un néologisme 'skriftuur'" VLV p.36.
Boshoff rapelle cette notion dans l'entretien "Ek is teen boeke" au sujet de l'exposition *Nonplussed* en 2004 et dans le texte pour le catalogue *Sted//Place*; La plupart du temps Boshoff évoque cette coïncidence linguistique sans plus amples explications, comme si son lecteur devait nécessairement voir le lien. Ce lien devient évident à l'aide de l'explication de l'écriture cunéiforme, identifié par Carrol Clarkson; dans le même entretien Boshoff lie cette même pensée à l'écriture braille. Dans les mythologies africaines le texte comme tissage est très présent. Par exemple les mythes du don du langage des Dogon, retranscrit par

“texture” et “texte”. Clarkson fait remarquer qu’il s’agit dans l’un d’un signe porteur de signification et dans l’autre d’une forme sensible qui constitue ce mouvement d’aller-retour permettant de parler du caractère sensuel et incarné du langage du monde de Boshoff[154]. Clarkson met en valeur le fait que les dictionnaires de Boshoff peuvent prendre une forme en volume, et même devenir des installations dans lesquelles le visiteur pénètre pour s’y déplacer comme dans un “monde à mots”. Clarkson parle d’une interface entre “textuel” et “terrestre”. Cette interface indiquée par Clarkson pourrait permettre de mieux comprendre l’utilisation du sable, de la terre, de la pierre dans la mise en place de ces dictionnaires à trois dimensions ABAMFUSA LAWULA, THE WRITING THAT FELL OFF THE WALL, BLIND ALPHABET PROJECT, KRING VAN KENNIS, WRITING IN THE SAND, CHILDREN OF THE STARS. L’utilisation de la roche et des pétroglyphes est lourde d’importance historique, car les inscriptions dans les rochers font écho à une communication primordiale[155] dont la fragilité est

---

Marcel Griaule; mais Boshoff a dû vraisemblablement identifier l’explication de McLuhan, 1962. *The Gutenberg Galaxy,* p.83. Je déduis ce lien du fait qu’en 1981 pour le catalogue de la Johannesburg Art Gallery Boshoff choisit de traduire “Weefsel” (le titre d’une des peintures propédeutiques) par “Fibre” et pas encore par “Textile” comme il le fera en 1984 pour le mémoire (VLV).
La référence se trouve trois fois chez Ivan Vladislavić qui fait remarquer les nombreux titres parmi les poèmes de KYKAFRIKAANS taisant référence au textile (p.28); au sujet du poème “Verskanste Openbaring” (pp.22-32): “Boshoff often refers to the etymological link between the words ‘text’, ‘texture’ and ‘textile’, which can all be traced to the Latin *texere*, weave, and this provides one key to the book. Many of these texts are textures or textiles. As we have seen from works like *Kasboek* or *Vroetelmat*, textured surfaces often suggest that they can be read, with the eye or the hand. In works like ‘Hekelskrif’, ‘Vlegskrif’ or ‘Tekstiel’” (2005, p.28).

[154] Voici le texte original de Clarkson (2006, p.2) que je traduis de façon libre: “The synaesthetic vibrations between sight and touch, for Boshoff, are at the prehistoric threshold of graphic linguistic inscription. Each cuneiform letter that the Phoenicians pressed into clay tablets, says Boshoff (in an interview with Paul Jorgensen [1998:5]) ‘is three-dimensional writing, it has texture. The word texture and the word text were originally the same word … and that is how I like writing to be.’ The linguistic movement from text to texture, from meaningful sign to sensual form and back again informs much of Boshoff’s work. Language, far from conveying meaning in an abstract way is thus sensually incarnate in Boshoff’s world: we see it, touch it and hear it in ways that make meaning *matter* (as a noun and as a verb), but if this linguistic meaning is physical it is just as philosophically elusive.” Le verbe et le nom “matter” permettent en anglais de faire surgir une coïncidence entre “matière” et “signification” ou “importance” qui n’est pas possible de la même façon en français.

[155] Clarkson, 2006. “Willem Boshoff: Art of the Dictionary”, p.4: “Boshoff’s three-dimensional dictionaries are typically lists of words in or on wood, sand or stone. The artworks are thus at the interface of the textual and the terrestrial – The Writing in the Sand (2000), Garden of Words I and II (1997 and 1999), and Gaia Index (1991) say as much in their titles, but in several other works, Boshoff seems preoccupied with the spiralling historical consequences (in nature and in society) of that primordial, meaningful scratch on the rocks.”

pourtant continuellement mise en danger par sa stabilisation qui lui fait courir le risque de devenir "dogme". Clarkson résume l'essentielle précarité de la situation ainsi[156]:

> Boshoff exposes a series of faultlines within supposedly stable and separate meanings. Literal and allegorical significations, human politics and the grace of God collapse on a friable linguistic foundation.

Boshoff met en évidence une série de lignes de faille dans des significations qu'on supposait stables et séparées. Des significations littérales et allégoriques, la politique humaine et la grâce de Dieu s'effondrent sur un fondement linguistique qui s'avère friable.

KRING VAN KENNIS (2000)

La roche peut tout à la fois traduire le poids d'une stabilité dépassant notre imagination, et la faille, cette fissure microscopique qui peut faire s'écrouler tous les présupposés accumulés au fil des siècles. C'est pour cette raison que les lignes de faille sont primordiales. Elles rendent possible l'effondrement des "significations littérales et allégoriques, [de] la politique humaine et [de] la grâce de Dieu" , qui n'est pas seulement une catastrophe mais aussi un geste divinatoire qui, à l'instar d'un coup de dé, rend possible l'agencement de ces significations.

La même relation à la roche se trouve chez Paul Armand Gette et Timm Ulrichs. Les trois artistes ont en commun une approche "tactile" du langage et l'ambition de mettre le doigt sur le décalage entre l'utilisation commune d'un mot et le véritable

---

[156] Carrol Clarkson prend comme exemple l'entrée "agnification" du *Oh No! Dictionary*, voici l'extrait du manuscrit de la communication du colloque de Freiburg:
"Here is another entry from the *Oh No! Dictionary*:

Agnification: Making people out to be sheep or lambs - the Lord is my shepherd. In Latin *agnus* is 'sheep'.

'Agnification' *is* in the *Oxford English Dictionary*, with its Latin root, and the reference to the Lord, of course, comes from the first verse of Psalm 23 in the Bible. One simply could not hope to find more authoritative sources for a word than these. Yet in one outrageous juxtaposition, Boshoff exposes a series of faultlines within supposedly stable and separate meanings. Literal and allegorical significations, human politics and the grace of God collapse on a friable linguistic foundation. Following Smithson again, 'This discomforting language of fragmentation offers no easy gestalt solution; the certainties of didactic discourse are hurled into the erosion of the poetic principle.' Neither Christian nor grammarian wins out over this poetic principle". (Carrol Clarkson, Communication 2006, "Willem Boshoff: Art of the Dictionary", p.8)

potentiel des lexèmes. Chez Ulrichs comme d'ailleurs chez Filliou[157], plus rieur que Gette, cette préoccupation se traduit par une recherche d'"erreurs" qui se sont installées dans la pensée du membre "normal" de la société. Ces "erreurs" ou "fault-lines" peuvent être des plus anodines. Prenons ici l'exégèse que fait Ulrichs de l'Evangile de Jean 1:1. Il écrit sur une ardoise d'écolier à l'aide d'une craie blanche les paroles "am anfang war das wort am." au commencement était la parole (le mot) "au"[158]

Les "erreurs" que prélève Ulrichs sont souvent dues à une pensée paresseuse qui ne cherche plus à vérifier le sens des mots qu'elle utilise. Par conséquent, l'utilisation réfléchie, pointilleuse ou pédante d'Ulrichs semble être un détournement du sens des mots et des expressions. En vérité, Ulrichs opère en faisant semblant d'avoir l'esprit obtus (l'esprit qui "ne comprend pas des choses qui sont pourtant claires pour tout le monde"), et propose ainsi une analyse du langage de même qu'une critique de la société. Il transforme la technique consistant à "prendre les mots à la lettre", ou à les "croire sur parole" en un modus operandi artistique. Ulrichs[159] attribue le mot "Begriffsstutzigkeit" à cette technique. "Begriffsstutzig sein" est dit de quelqu'un qui a besoin de beaucoup de temps pour comprendre. Dans le langage courant, cela désigne un esprit est un peu "lent", peu intelligent et obtus. Le "Begriff" signifie "concept" mais également "compréhension". En combinaison avec "-stutzig", la compréhension est interprétée comme une déficience mentale. Mais le verbe "stutzen" utilisé indépendamment peut aussi vouloir dire que quelque chose nous a interpelés, nous a fait nous arrêter, car nous avons remarqué que ça "cloche" : quelque chose est incongru et peut nous faire trébucher. Ulrichs choisit comme "parrain intellectuel" Till Eulenspiegel, l'arlequin qui entreprend ses actions selon le contenu littéral de ses énoncés et non selon la signification

---

[157] Filliou base son explication de l'évolution sur ce principe: Voir catalogue de 1984, *Das Immerwährende Ereignis*, publié à Hannover, p.26 cité plus haut: "J'ai arrêté *La recherche sur l'origine* à la naissance de l'esprit et de la conscience. Je suis donc revenu très loin en arrière, jusqu'à la pré-biologie, jusqu'à la pré-vie, et j'ai proposé un nouveau concept, que j'ai appelé le génie-pré-biologique et que j'ai défini ainsi: "Le génie-pré-biologique est l'ensemble des conditions permettant le passage de l'atome à la cellule" et j'ai formulé comme principal général, que "génie" signifie avoir des suiveurs. Je cite toujours comme exemple les mouches ou les huitres... J'ai proposé dans cette recherche pré-biologique que la stratégie de l'évolution (puisque je réfléchissais sur l'évolution) est 'changer d'erreur' de même que la tactique de l'évolution est 'changer de solitude'...."

[158] "'Exegese' des Johannes-Evangeliums 1:1" (1962) représenté Ansgar Schnurr, 2008. p.136

[159] Dans un entretien avec Ansgar Schnurr, 2008. p.136.

habituellement entendue[160]. Le jeu de l'écrivain Lewis Carroll dans *Alice au pays des merveilles* est, avec le personnage de Till Eulenspiegel et Timm Ulrichs, passé dans le domaine de l'actionnisme.

L'appareillage intellectuel – la paradoxale interchangeabilité entre le premier degré à première vue mis en question de façon très cérébrale et conceptuelle par Timm Ulrichs et l'actionnisme – aurait également pu être décrit à l'aide du travail d'un artiste sud-africain : Moshekwa Langa[161]. Ce dernier opère sur un terrain plus nettement apparenté à la société de consommation : ses paroles sont issues de brochures touristiques, de dictons du monde de la médiatisation[162], mais également des recombinaisons de pratiques culturelles et font apparaître un décalage de point de vue qui est en même temps comique, poétique et douloureux[163]. Langa entretient une relation à la matière qui lui permet de mettre le doigt sur les "malentendus" qui se sont créés par rapport à elle. Il établit des listes de noms, de mots, et fait apparaître des incongruités entre titre et contenu. Son travail pourrait faire l'objet d'une analyse tout aussi poussée que celle du travail de Timm

---

[160] Ansgar Schnurr, 2008. *Über das Werk von Timm Umrichs und den künstlerischen Witz als Sinnkenntnissform* p.135. "...dass Till Eulenspiegel seine Handlungen nach dem wörtlichen Gehalt bestimmter Aussagen vorgenommen hat und nicht nach deren Bedeutung" Till Eulenspiegel, un personnage très bien connu en Allemagne, en prenant les choses et les mots à la lettre, démontre l'hypocrisie de la société bourgeoise.

[161] Langa est né en1975, il appartient donc à la génération des jeunes artistes "post-apartheid", dont les démarches apparentées au Conceptualisme sont informées par le travail précurseur de la génération de Boshoff. Les remarques apportées ici doivent donc préciser qu'il ne peut aucunement être question d'influence. De courtes conversations avec Boshoff au sujet du travail de Langa confirment que Boshoff connaît bien le travail de Langa, dont il est admiratif. Pour une plus ample documentation sur le travail de Langa, voir Katja Peeters, 2000, mémoire de DEA soutenu à l'Université de Bourgogne qui tentait de juxtaposer les monographies d'artistes sud-africains et français, choisis pour leur utilisation de signes non-picturaux.

[162] Par exemple "Archive" de 2002, un collage avec des listes de noms, lieux, slogan de publicité (representé dans l'antologie *10/100* de 2005 p.201). Voir également les catalogues de la deuxième Biennale de Johannesgburg (1997); *Fresh Cream* (2000, pp.364-369); *The Short Century* (2002); *Next Flag* (2006);

[163] Les collages de Langa sont tous "Sans Titre", l'exposition *Colours* de 1996 au Haus der Kulturen der Welt montrait une série de ces collages avec une cohérence particulièrement poétique (voir catalogue *Colours* pp.112-115). Je pense à un collage de 1995 (voir p.114) où six cartes/diagrammes climatologiques de l'Afrique du Sud servent de fond pour la transcription manuscrite d'une chanson écrite en Afrikaans: "Afrikaners is plesierig, dan maak hulle so, Eers draai die ou manne en dan die ou vroue Tra la la la la " Les Afrikaners sont amusants (ou les Afrikaner s'amusent) alors ils font comme ça, d'abord les vieux tournent et puis les vieilles Tra la la. En bas de page Langa propose de remplacer "Afrikaners" par "Africans, Amerikaners, Britse, etc.". Les tourbillons indiquant de façon agrammatique les mouvements climatologiques font écho aux paroles de la chanson de danse. L'exposition au Migrosmuseum montre des collages plus simples, mais comparables dans l'économie des moyens et la rapidité du choix de parole. Voir http://www.migrosmuseum.ch/en/exhibitions/works-in-exhibitions/?tx_museumplus%5Bartist%5D=6030 consulté 7-1-212

Ulrichs. Quelle déception que la plus grande partie des textes écrits sur le travail[164] de Langa se limitent à l'inscrire dans une théorie post-moderne, en s'arrêtant longuement sur la recherche d'identité du jeune homme d'origine Sepedi, qui vit aujourd'hui en Allemagne et aux Pays Bas[165].

La mise en parallèle des démarches de Timm Ulrichs et de Willem Boshoff a permis de créer un champ d'intelligibilité du travail de Boshoff sur plusieurs niveaux, une des coïncidences les plus flagrantes étant l'utilisation des mesures du corps: mensuration de la taille mais également des fonctions somatiques[166]. Au cours de leurs recherches, les deux artistes, l'un sans avoir connaissance du travail de l'autre, sont amenés à utiliser la roche. Une œuvre d'Ulrichs mettant en évidence la continuité objet-mot-corps de l'artiste porte le titre "Findling". Ce mot signifie simultanément "enfant trouvé"et, en géologie, "bloc erratique", qui est un bloc de roche transporté par les glaciers du pléistocène[167] à des emplacements très éloignés de leur origine géologique. Ces roches inexplicables, que les Français appelaient erratiques, avaient un effet mystificateur sur les scientifiques du XVIIIème, car on ne parvenait pas à s'expliquer les migrations de roches si lourdes. Elles sont donc sujet de multiples mythes et légendes. Dans les pays nordiques, un grand nombre de constructions mégalithiques utilisent de tels "Findlingssteine", mais aujourd'hui les "Findlinge" sont avant tout très en vogue pour diversifier la déco des jardins de lotissement. Ulrichs fait couper un tel "Findling" de plusieurs tonnes en deux, et fait creuser à l'intérieur du rocher le volume de son corps. Lors d'une performance de 10 heures, il se blottit à l'intérieur du rocher en position fœtale, comme s'il était un enfant "trouvé" dans un œuf/rocher préhistorique. Les mots d'Ulrichs font rire, car ils sont

---

[164] Le meilleur mauvais exemple dans ce contexte est le texte de Joëlle Busca (2000, *L'art contemporain Africain, Du colonialisme au postcolonialisme*) selon lequel Langa serait un "ridicule clone de Jean-Michel Basquiat qualifié d''artiste de la mondialisation'". Voir Joëlle Busca sur Basquiat p.133. Voir Busca sur Langa pp.205-206 (Busca arrive à son jugement après avoir vu une émission télévisée sur *Arte* (1/9/98). Le texte imprimé de Busca orthographie le nom ainsi: Moshe Kwalanga - j'espère qu'il s'agit d'une faute de la part de l'imprimeur). Sue Williamson dans sa publication de 2009 intègre Moshekwa Langa tout simplement dans la catégorie "Painting" - une classification tout aussi décevante que celle de Boshoff dans "Sculpture"

[165] Cette courte digression sur la coïncidence avec le travail de Langa doit malheureusement pour l'instant se terminer sur l'indication que (des analyses plus subtiles n'ont pas étés faites) de plus subtiles analyses nous font cruellement défaut.

[166] KG Partie I.

[167] Pour éviter l'expression "âge glaciaire".

inattendus. Ils prennent le lecteur par surprise, car il doit, dans la seconde suivant le moment de l'"illumination", réorganiser tous ses schémas de pensée, pour rectifier cette "erreur" qu'il a acceptée depuis longtemps comme une "vérité qui va de soi". Pour obtenir cet effet, Ulrichs peut transformer un bloc de matière de plusieurs tonnes comme se servir d'une ardoise d'écolier ou d'un morceau de papier sur lequel sont inscrits des mots en braille: "Trauen sie ihren Augen nicht: Sie sehen sie nicht einmal" n'en croyez pas vos yeux vous ne pouvez même pas les voir[168]. Ulrichs, en "prenant les mots à la lettre", ne cherche pas à installer des "tautologies" comme Joseph Kosuth[169], mais des "court-circuits", "qui font radicalement paraître le caractère dérangé, le "Zwiespalt" la scission, l'hésitation entre mot-monde et chose-monde"[170].

Les dictionnaires accompagnant le BLIND ALPHABET PROJECT ont fait remarquer que Boshoff se satisfaisait souvent d'une explication étymologique pour prouver son raisonnement, et qu'il pouvait aller jusqu'à prétendre fonder une nouvelle esthétique ou mettre en cause la pensée occidentale uniquement sur une coïncidence phonétique entre deux mots. Dans les notes que Boshoff écrit en préparation de l'exposition *Nonplussed* à la Galerie Goodman en 2004, Boshoff émet l'idée qu'il serait peut-être un "language terrorist" - un terroriste du langage, qui rectifie le langage à coups de destruction pacifique, il parle de tipp-ex, ce fluide blanc que les enfants de la génération d'avant l'an 2000, qui écrivaient encore sur du papier, connaissent très bien. Et *Nonplussed* se traduit par "déconcerté" ou "dérouté", ce qui équivaut à "être déstabilisé",

---

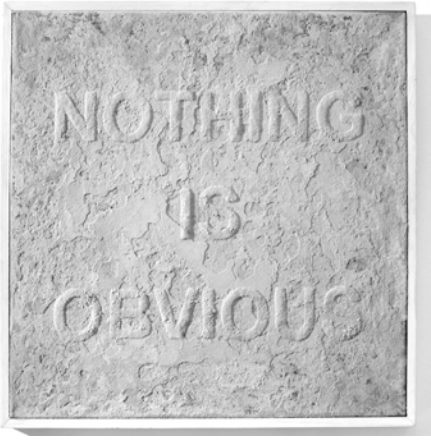
[168] Voir Ansgar Schnurr, 2008. p.93 l'oeuvre date de 1969/70

[169] John C. Welchman, 1989. "Translation/(Progression)/Transference: Joseph Kosuth and the scene/seen of writing", dans *Exchange of Meaning - Translation in the work of Joseph Kosuth*. pp.24-39, définit la tautologie dans l'œuvre de Kosuth comme une opposition contre le refus du Modernisme d'une véritable possibilité de traduction. Welchman positionne l'esthétique traditionnelle, la signification autoréférentielle, le "descriptio" moderniste, la morphologie ("the contiguity of shape-and-substance-changing") comme des affirmations de l'impossibilité d'une équivalence pure. En opposition Welchman définit la tautologie de Kosuth comme une "pure equivalence in the passage between object and meaning", "re-mapping of the content" "a shape-change - that preserves similarity", p.32.

[170] "... ein buchstäbliches wort-wörtlich- nehmen der sprache, eine konkrete sprachlichkeit und sprachliche konkretheit, die alles beim wort (und bild) nimmt, wodurch das gestörte verhältnis von sprache und sprache, der zwiespalt von wort-welt und ding-welt in (scheinbar banalen) klauern und "gags" (...) schlagartig-schlagfertig, kurzschlüssig evident wird" Timm Ulrichs cité , 2008, p.137 - je simplifie dans la traduction, voir l'explication que Ansgar Schnurr donne p.117 de l'œuvre "Kritik der reinen Vernunft - Kritik der praktischen Vernunft" (1977/85).

“être interpelé”, “s’être arrêté car quelque chose est incongru” - “stutzig werden” en allemand.

Pour cette même exposition, Boshoff prépare le panneau en ciment NOTHING IS OBVIOUS rien ne va de soi. Le texte accompagnant cette œuvre pour le catalogue *Nonplussed* est écrit par Anèl Boshoff[171], qui met en valeur l’hégémonie de l’utilisation “obvious” cela va de soi, qui nous fait penser que tout est “normal”, alors que “vous voyez bien rien ne va de soi”, comme l’a déjà fait remarquer Timm Ulrichs[172] qui lui aussi écrit des phrases dans le ciment[173]. Boshoff continue d’affiner les possibilités sémiotiques des mots avec NOTHING IS ALWAYS RIGHT en 2004 et les titres écrits dans le sable à la foire de Bâle en 2009 “NOTHING IS IMPOSIBLE’- “IMPOSSIBLE IS NOTHING”. NOTHING IS ALWAYS RIGHT montre mieux les sens doubles que Boshoff aurait voulu établir. Les tentatives de traduction l’illustrent directement : NOTHING IS ALWAYS RIGHT pourrait être traduit par “Rien a toujours raison” ou “Rien ne saurait être vrai sous toutes conditions”. Boshoff avait fondé la version de 2004, NOTHING IS OBVIOUS, sur la reprise d’une phrase d’Andy Warhol. En 2009, en préparant son projet druidique pour Bâle, Boshoff retrouve sa version du *From A to B*



NOTHING IS OBVIOUS (2004)

NOTHING IS ALWAYS RIGHT (2004)

Willem Boshoff, Basel 2009

[171] Anèl Boshoff, juriste et théoricienne de persuasion structuraliste écrit le texte accompagnant cette œuvre en 2004.
[172] Le texte de la Partie II sur l’aveugle avait l’occasion de mettre en valeur les nombreux jeux de mots autour de “voir” que Timm Ulrichs prend comme point de départ de ses œuvres.
[173] Son œuvre CONCRETE POETRY (1972/73) est sûrement l’œuvre la plus fréquemment citée.

and back again – la Philosophie de Andy Warhol. Il le choisit comme un des quatre livres dont il s'entoure dans son "cubicle". Après vérification la phrase exacte "Nothing is obvious" ne figure pas parmi les citations de Warhol, mais dans toutes les variations possibles de la confrontation entre "Nothing" et "Something", que l'on retrouve dans la conversation "small talk" anodine entre Andy et son amie B., Boshoff fait amplement utilisation de cette "inattention" dialogique de A et B.

Dans la culture européenne, l'interchangeabilité entre le mot et l'objet tangible, comme dans "Der Findling" (1978/80/81), ou les sculptures du BLIND ALPHABET, est liée à une opération intellectuelle sophistiquée[174] ou contestataire, en ce que nous nous basons sur une très longue tradition de séparation radicale entre le monde des idées et le monde des objets. Lire les textes du catalogue *Inscribing Meaning*, nous ouvre à une autre vision du monde, qui n'a jamais cessé d'exister et dont le druide est plus que conscient. Le fait que cette vision du monde n'informe pas les discours de ceux écrivant en Europe explique sûrement, en partie du moins, l'incompréhension du travail d'artistes comme Moshekwa Langa. Dans le catalogue *Inscribing Meaning,* Christine Mullen Kreamer, Mary Nooter Roberts, Elizabeth Harney et Allyson Purpura[175] publient en 2007 les résultats de leurs recherches sur les relations entre matière et signification dans le contexte africain. Ce contexte oblige à prendre en considération la performativité de la communication humaine. Un énoncé ou une inscription ont le potentiel de constituer des actes produisant des effets dans le monde[176]. Les auteurs prélèvent des modalités de communication basées sur le tactile ou la performance, la production et le processus d'inscription. L'art de "savoir lire"[177] n'est pas limité à l'écriture : les arts oraux ou la

[174] Voir KG Partie II : Boshoff jusqu'en 1994 a recours à des notions telles que le 'numineux', ou à la terminologie psychanalytique tel que 'cathexis' pour expliquer pourquoi un objet peut prendre la place d'un mot.

[175] Depuis 2004, Allyson Purpura publie régulièrement sur le travail de Boshoff. Les auteurs sont respectivement Mary Nooter, vice-directeur du Fowler Musem, UCLA, Christine Mullen Kraemer, curateur au National Museum of African Art, Elizabeth Harney, assistant professor of contemporary art.

[176] Les quatre auteurs écrivent l'introduction du catalogue conjointement, elles basent cette théorie sur les écrits de John L.Austin, "we may think of Qur'anic verse, Orthodox icons, or nsibidi ideographs as performative, in that their utterance or incription constitutes an act that produces real effects in the world" (p.19); Austin est en France le plus connu par la traduction de *How to do Things with Words* qui est connu sous le titre *Quand dire, c'est faire* et pour les cours sur le langage de la perception (*Sense and Sensibilia)*

[177] "literacy" en anglais se traduit par "alphabétisation" qui ne serait pas juste dans ce cas

divination peuvent être de puissants exemples de "literacy" en action[178], dans laquelle il y a identité entre geste, idée et parole[179]. Dans les pages qui suivent il sera très fréquemment question des détails de ces recherches sur les multiples systèmes d'écriture inventés en Afrique. La contribution de Mary Nooter Roberts, "Sacred Scripts", est d'une pertinence primordiale pour notre interrogation actuelle sur la relation intime entre l'objet et la parole. Nooter Roberts s'allie avec Johanna Drucker[180] qui a consacré ses recherches aux formes du langage visuel, avant tout aux formes des lettres, à l'historiographie de l'alphabet, à la typographie, à la poésie visuelle, et plus récemment, à l'esthétique digitale. L'ouvrage auquel Mary Nooter apparente sa recherche sur les systèmes d'écriture Africaine est *The Alphabetic Labyrinth: The Letters in History and Imagination* que Drucker a publié en 1995 et qui se trouve également dans la bibliothèque de Boshoff. L'alphabet est ici abordé non seulement comme une collection de signes arbitraires, mais comme l'incarnation visuelle d'une signification en relation directe avec les mouvements intellectuels qui les produisent. La relation entre signe et signification est réciproque, les systèmes d'écriture provoquent des projections imaginaires[181]. Nooter inclut dans cette perspective le fait qu'en Afrique contemporaine les gestes d'inscription ont le pouvoir d'intervenir activement dans la vie des individus. Le pouvoir des écritures rapproche ces dernières des choses sacrées telles la divination, les savoirs des guérisseurs et autres processus de méditation ou de résolution de problèmes, comme la prière, les cultes religieux ou d'autres états de conscience transformative[182]. La légende du dieu égyptien Toth, qui tient une place capitale dans le

---

[178] Catalogue *Inscribing Meaning,* 2007. p.20.

[179] Simon Battestini dans sa contribution au catalogue *Inscribing Meaning,* (2007. p.35) emprunte la formule forgée par Fred Lamp, "there is an essential identity between the act, the idea and the word".

[180] Le domaine de la recherche sur les livres d'artistes est très fortement influencé par le travail précurseur que Johanna Drucker dédie à cette forme d'art. Son analyse du travail de Mel Bochner a permis d'élargir l'interrogation entre parole et matérialité dans la première partie de mon texte. Boshoff a le livre dans sa bibliothèque: Drucker, Johanna,1995. *The Century of Artists' Books.* New York: Granary Books.

[181] Mary Nooter Roberts emprunte la citation suivante à *The Alphabetic Labyrinth:* "the interpretation of the alphabet as a symbolic matrix whose letters are assumed to encode in their visual shape the history of their origins, of some fundamental cosmological or philosophical truth, or some mystic or ritual power"

[182] Nooter utilise le terme "transformative awareness" pour y inclure les diverses pratiques religieuses connues en Afrique, notamment des pratiques qui ont beaucoup intéressé les scientifiques américains : les expériences vécues sous l'effet de la transe.

travail de Boshoff, est incontournable pour la compréhension du pouvoir performatif de l'écriture. Nooter[183] donne la parole à Henri-Jean Martin:[184]

> Croyance donc en la vertu créatrice des mots et en leur dangereux pouvoir. Isis n'avait-elle pas réussi à devenir maîtresse de l'Univers en contraignant Ré, le vieux Dieu-Soleil, à lui révéler son nom et en trouvant dans celui-ci le moyen de le désarmer. Comportant normalement une invocation ou un rapport aux puissances divines, les noms des hommes n'étaient pas simples signes d'identification. Ce n'était pas non plus sans raison que le dieu Toth, patron des scribes et maître des hiéroglyphes, secrétaire des dieux et connaissant leurs paroles, passait pour un dangereux magicien. Car l'écriture d'un mot avait les mêmes pouvoirs que le mot lui-même, et il en allait encore ainsi, bien entendu, des images qui, selon une très ancienne croyance, étaient douées d'une vie propre.

L'apprentissage des épistémologies Sufi, largement répandues en Afrique, du Sénégal au Mali, rappelle les textes que Boshoff écrivait pour le BLIND ALPHABET PROJECT. Nooter relève le fait que les lettres ont ici deux aspects : le visible "zahir" et le côté secret, "batin"[185]. Dans le cheminement vers la dévotion Sufi, chaque individu doit percer les voiles successifs de l'ignorance, qui obscurcissent la vue et protègent les vérités profondes. Les mystères reposent sur l'analogie entre le sonore et le visuel, le vu et l'invisible, les répétitions graphiques et les reconstructions des arcanes par la calligraphie, qui donnent enfin une forme visible aux mystères de la même façon que la beauté des chants et des danses[186]. Les pratiques africaines de l'Islam mystique regorgent de nombreux objets sacrés qui crée un lien intime entre le support, l'encre d'écriture, le guérisseur et le dévot. Le guérisseur qui possède la connaissance des formules et symboles thérapeutiques les écrit avec des encres mélangées à cet effet sur des supports précis. Nooter évoque l'utilisation du papier, des "tablettes" en bois et des amulettes. Le malade lave l'encre du support et boit l'eau contenant l'écriture, l'utilise pour se laver ou porte l'inscription près du corps sous la forme d'une amulette, dans une ceinture ou à l'intérieur d'une chemise. Pour le cas spécifique de l'Ethiopie qui combine des croyances judaïque, chrétienne et musulmane, on peut ajouter les "healing scrolls" traduit en français par

[183] *Inscribing Meaning,* 2007. p.90
[184] La citation se trouve dans l'original français, édition de 1988, page 35.
[185] Un aspect important du travail de l'artiste contemporain Rachid Koraïchi.
[186] Traduction libre, voici l'extrait: "There is always a close analogy in Sufism between sonoral and visual realities both seen and unseen, and graphic repetitions and reconstructions of arcana tough calligraphy give visible form to the same mysteries that are perceptible in the beauty of the chant and whirling dances..." (p.93)

"rouleaux magiques"[187], les livres enluminés et les icones, qui font une ample utilisation des écritures talismaniques empruntées aux traditions liturgiques, des pouvoirs mystiques des nombres et lettres, et de l'astrologie. Pour pouvoir efficacement le protéger, les rouleaux magiques doivent être de la même longueur que le corps du malade et être son image miroir. Les pratiques étudiées par Mary Nooter ont en commun de ne faire aucune distinction entre l'objet, son nom et sa signification. Les signes sont ici la réalité même qu'ils incarnent. C'est dans ce contexte que Nooter met en valeur les pratiques des artistes contemporains[188] qui ont donné des pouvoirs, des devoirs et des potentiels d'action aux lettres. Elle nomme Rachid Koraïchi, Wosens Worke Kosrof et ajoute pour l'Afrique du Sud John Muafangejo[189], au travail duquel elle accorde une charge spirituelle en raison de l'utilisation qu'il fait de la parole de la bible. Nooter conclut:

> .... in all these cases, letters, words, and the events of writing that produce them are not separable from the realities that they signify. Nor are letters and words arbitrary signs. Rather than mere transcriptions of spoken discourse, words are living presentations of reality, linked to and, indeed, in some sense structuring the substance of the beings and phenomena they produce and designate.

… que dans tous les exemples cités, les lettres, les mots et les évènements d'écriture qui les a produits ne peuvent pas être séparés des réalités qu'ils signifient. Les lettres et les mots ne sont pas des signes arbitraires non plus. Avant d'être des transcriptions d'un discours parlé, les mots sont des présentations vivantes de la réalité, liées à et, dans un certain sens structurant la substance des êtres et des phénomènes qu'ils produisent et qu'ils désignent.

Pour prolonger les observations de Mary Nooter, il faut lire les remarques de Santu Mofokeng[190], ou tout simplement faire une visite sur le marché MaiMai sous le pont de

---

[187] Voir série *Arts du Mythe* édité par le Musée du Quai Branly sous la direction de Jean-Paul Colleyn.

[188] Voici le texte (p.25) qui annonce cette ambition dès l'introduction du catalogue, qui quant à lui propose dans l'ensemble un choix beaucoup plus large de pratiques contemporaines que le seul texte de Mary Nooter: "In this volume, an attempt has been made to address the obvious and widespread engagement with conceptualist modes of practice. This emphasis does not negate the importance or prevalence of other practices that take more modernist formats of painting, drawing, printmaking, and sculpture; nor the extent to which investigators of language (visual and written) lend much to recent discussions of global modernisms and the 'cosmopolitan' modernisms within the heart of Europe. Rather, the discussion questions the means through which one can understand the poetics of conceptualism within a framework that acknowledges the cosmopolitan sources from which these artists draw - including long-standing and on-going traditions that emphasize a synthesis of content and form; modernist interpellations of language and power, indigenous text and foreign imposition; and late-twentieth-century, post-structuralist training".

[189] Pour Muafangejo, Nooter apporte des notes d'ordre politique au lieu d'analyser, comme elle l'a fait avec ses autres exemples, sa relation à l'écriture. Muafangejo est un artiste inscrit fermement dans la génération d'avant la fin de l'apartheid. Il a une relation très spirituelle, teintée d'animisme, à la parole de la Bible qu'il intègre dans ses linographies ou xylographies présentant des scènes inspirées par la Bible ou par son autobiographie. Voir en comparaison le texte que consacre Sue Williamson, 2009 à Muafangejo.

[190] A l'occasion de sa récente exposition au Jeu de Paume, les textes de Santu Mofokeng sont publiés dans le catalogue l'accompagnant (*Chasseur d'ombres*, 2011). Mofokeng porte un regard lucide sur la forme que

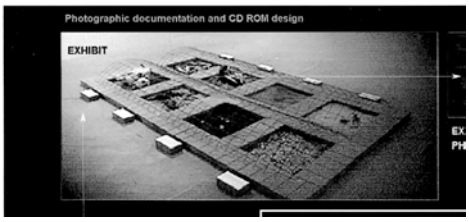
l'autoroute M2 à Johannesburg[191], qui peuvent rapidement convaincre le sceptique européen[192] que porter un talisman ou visiter un arbre pour demander le conseil des ancêtres, sont des activités tout à fait courantes dans une culture africaine bien vivante. Parfois ce mode de vie ancestral a de très forts pouvoirs de guérison, parfois il se trouve dans un néfaste décalage par rapport au monde auquel il doit faire face. Lors des manifestations à Marikana, qui ont tragiquement viré au massacre le 15 août 2012, quelqu'un, on cherche toujours à savoir qui, a pris soin de convoquer deux sangomas pour assurer les manifestants de leur invincibilité. Malgré la législation ségrégationniste imposée par l'état, peut-être justement à cause de cette distance imposée artificiellement, une grande partie des habitants de l'Afrique du Sud héritent d'une croyance intuitive en la justesse de cette spiritualité qui pourrait guider les vies de ce continent. Aux alentours de 1994, le climat de libération pousse tout chercheur dans le domaine culturel à fouiller au plus profond ce qui le lie à ce pays situé à l'extrême sud du continent Africain plutôt qu'à la culture européenne. Boshoff entreprend les projets BLIND ALPHABET PROJECT et les GARDENS OF WORDS dans un esprit de "Begriffsstutzigkeit", une sorte de premier degré à la Timm Ulrichs, et a recours aux savoirs africains, qu'il étudie de façon de plus en plus personnelle en établissant le INDEX OF (B)REACHINGS. La "Begriffsstutzigkeit" lié à un "druidisme" intuitif lui permet d'entretenir de façon secrète

---

prend la vie spirituelle en Afrique, voyant les dangers mais également la force et la sagesse de ces pratiques confrontées à un monde changeant. Lors de voyages en Europe et dans les pays orientaux, Mofokeng s'est activement engagé dans l'exploration des façons les plus diverses d'organiser la vie sprirituelle du monde contemporain. Voir en particulier l'introduction p.7 et ses explications du personnage de Mantsopa, pp.94-97 (nous y reviendrons dans la conclusion)

[191] Un jour, en 2004, Boshoff nous a invité à l'accompagner au marché MaiMai pour faire des achats, mais aussi pour nous présenter aux marchands et guérisseurs qu'il a rencontrés en préparant l'INDEX OF (B)REACINGS. Je ne suis pas en mesure d'estimer à quel point il s'agit d'un marché pour touristes et à quel point ce marché est fréquenté par ceux qui consultent les guérisseurs. Le témoignage de Santu Mofokeng, visitant les grottes comme le Mautse Cave, le Motouleng Cave, sont peut-être d'une plus grande sincérité : le photographe se pose justement des questions sur le phénomène du nombre grandissant de dévots qui font le voyage pour se faire guérir dans les grottes, et la curiosité qui attire dans ce lieu. Plus loin, il sera question du travail particulier fait par Samson Mudzunga et Albert Munyai qui expérimentent le domaine de l'art contemporain avec leur religion ancestrale.

[192] Dans ce contexte, une remarque d'Harald Szeeman faite dans un entretien tardif m'avait beaucoup frappée. Szeeman dit qu'il voit la différence entre les conceptualistes européens et américains dans le fait que les Américains prenaient l'art "au premier degré". Si on veut donner une valeur positive à cette remarque, ceci voudrait dire que les "non-européens" seraient "capables" de porter ce "premier degré" du Conceptualisme beaucoup plus loin. Il m'a paru tentant de comparer la société américaine (avec ses idées de peuple élu dans la "terre promise"), leur "esprit de pionnier" que remarque Kosuth, à la société afrikaner. Ces remarques doivent pour l'instant rester sous forme de notes.

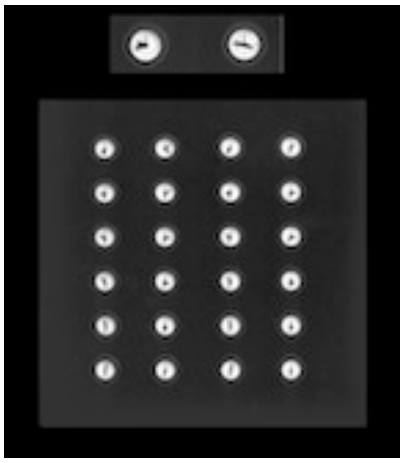


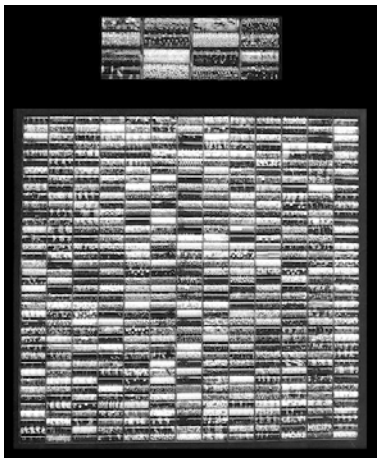
INDEX OF (B)REACHINGS (2000)

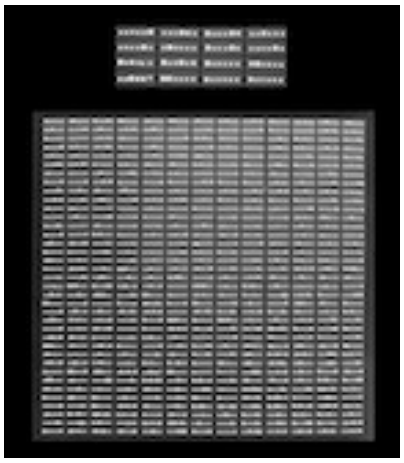
et alchimique, un jardin de 20 000 plantes uniquement en se rappelant leur nom. Notre étude pourrait s'arrêter ici, il serait possible de soutenir que parmi les pratiques de la parole en Afrique, cette démarche de Boshoff pourrait être vue comme une activité tout à fait anodine et pratiquée par de très nombreux dévots de plusieurs religions. Le mythe de Boshoff est pourtant encore plus complexe car, selon lui, le langage originel, ces mots prononcés par Toth au moment de la création, ont été perdus quand la tour de Babel s'est effondrée.

2. Babel: "Spraakverwarring" la dispersion et confusion des langues

En 2010 Boshoff a parfaitement intégré les mythes qui nourrissent son travail dès ses débuts, dans les théories contemporaines de l'évolution. Une rapide référence formulée lors de l'entretien de Berlin[193] permet en partie de placer les sources de la pensée contemporaine de Boshoff dans sa relation critique avec les écrits de Richard Dawkins[194], qui mène ses recherches dans les domaines de l'éthologie, de la biologie de l'évolution et de la sociobiologie. En opposition à ce dernier, Boshoff insiste sur le fait


(BIG) TIME


(LITTLE) MATTER


(SMALL) CHANCE, (2003)

que les mythes (dont une version est la Bible) jouent un rôle fondamental dans l'évolution de la pensée humaine[195]. Les mythes ont leur origine "quelque part" ; par hasard, la coïncidence entre le temps et la matière, ainsi qu'un balbutiement de

[193] Octobre 2010.

[194] Dawkins est avant tout renommé pour sa "théorie du gène égoïste", "le concept du 'même'", son soutien à l'athéisme et au rationalisme et ses critiques de la religion. Dans l'entretien de 2010 Boshoff avoue avoir suivi avec beaucoup d'admiration l'élaboration des deux premiers concepts, mais dit que les thèses pour la réfutation de la religion lui semblent totalement "inutiles" : parce qu'en 2010, personne ne devrait encore avoir besoin qu'on lui explique que le père noël n'existe pas, ils auraient dû le laisser, "il était tellement mignon".

[195] Les mythes ont été abordés de cette façon par Paul Ricœur et Lévi-Strauss, le dernier proposant une série de traductions des données mythiques "A proprement parler, il n'existe pas de texte original; tout mythe est par nature même une traduction, il a son origine dans un autre mythe provenant d'une population voisine ou étrangère (…) qu'un auditeur cherche à démarquer en le traduisant dans son langage personnel et tribal, tantôt pour se l'approprier, et tantôt pour le démentir, donc toujours en le déformant" Vicari relève cet extrait p.81… mais Boshoff ne se réfère pas à ces penseurs. Dans les entretiens sur lesquels je base ces remarques Boshoff ne donne pas de références - il faudrait reprendre les thèses de 1984 et 1994 que je cherche justement à dépasser - les théories de Lévi-Strauss ont été suffisamment reprises par les auteurs de multiples Encyclopédies de Symboles que Boshoff passe au peigne fin. Boshoff doit donc avoir une connaissance, et soit-elle indirecte, de l'anthropologue français.

communication entre les gènes des premiers organismes vivants a été possible. L'œuvre TIME MATTER CHANCE, explique cette coïncidence invraisemblable entre le passage du temps, les mutations de la matière et l'évolution des gènes, dont l'être humain est le résultat. Lors de l'entretien, Boshoff met ce moment invraisemblable en contexte dans toute l'évolution de la planète terre. L'origine "scientifiquement argumentée" de ce mythe n'a aucune importance : le simple fait que la pensée humaine se soit emparée de ce récit lui donne sa légitimité. Ensuite, selon un modèle évolutif, des générations de raconteurs de mythes ont apporté leurs corrections par des lectures et des éditions successives. Sporadiquement, une version est mise sous forme écrite et donc "fossilisée", ce qui la rend accessible aux chercheurs d'aujourd'hui. Le mythe de Babel est un de ces mythes que Boshoff revisite sans cesse. Pendant longtemps le fossile le plus généralement accessible se trouve dans les vers 1-9 du dixième chapitre de la Genèse, selon lequel :

> **Genèse11**
> 1 Or, toute la terre parlait un même langage avec les mêmes mots.
> 2 Partis de l'orient, ils trouvèrent une vallée au pays de Chinéar, et ils y habitèrent.
> 3 Ils se dirent l'un à l'autre: Allons! faisons des briques et cuisons-les au feu. La brique leur servit de pierre, et le bitume leur servit de mortier.
> 4 Ils dirent (encore): Allons! bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet (touche) au ciel, et faisons-nous un nom, afin que nous ne soyons pas disséminés à la surface de toute la terre.
> 5 L'Éternel descendit pour voir la ville et la tour que bâtissaient les fils des hommes.
> 6 Et l'Éternel dit: Voilà, un seul peuple! Ils parlent tous un même langage, et voilà ce qu'ils ont entrepris de faire! Maintenant il n'y aurait plus d'obstacle à ce qu'ils auraient décidé de faire.
> 7 Allons! descendons: et là, confondons leur langage, afin qu'ils n'entendent plus le langage les uns des autres.
> 8 Et l'Éternel les dissémina loin de là sur toute la surface de la terre; et ils cessèrent de bâtir la ville.
> 9 C'est pourquoi on l'appela du nom de Babel, car c'est là que l'Éternel confondit le langage de toute la terre, et c'est de là que l'Éternel les dissémina sur la toute la surface de la terre.

Encore faut-il ajouter que les paroles citées ici pour des raisons pratiques proviennent de la version de *La Sainte Bible*, dite "Bible à la Colombe" éditée par la

Société Biblique Française pour le Croisade du Livre Chrétien en 1980[196]. Boshoff a utilisé les vers 1-9 de la Genèse Chapitre 11, qu'il a collectionné en 2004 en 84 langues différentes, les traductions étant issues de multiples interprétations du mythe. Pour CHILDREN OF THE STARS il a encore augmenté son répertoire de 52 Bibles Européennes, 52 Bibles Africaines, 5 Bibles Américaines et 38 Bibles Asiatiques[197].

PANIFICE (2001)

LEBAB (2004)

Le mythe de Babel figure de façon prédominante dans un texte que Boshoff rédige avant 1975, auquel il donne le titre *Genesis*[198]. Dès les premières pages de ce "poème" de 71 pages Boshoff a introduit l'idée que l'acte créateur a été

---

[196] La traduction qu'utilise Boshoff pour LEBAB montre des différences notables, mais Boshoff cite comme source uniquement "La Sainte Bible", la traduction utilisée par Boshoff se distingue sur deux points essentiels de la "Bible à la Colombe" en ce qu'elle utilise "langue" en alternance avec "langage" et elle utilise le mot "disperser" a lieu de "disséminer" (qui a une interprétation nettement plus "optimiste', plus "évangélique"):

Genèse 11

1 Toute la terre avait une seule langue et les mêmes mots.
2 Comme ils étaient partis de l'orient, ils trouvèrent une plaine au pays de Schinear, et ils y habitèrent.
3 Ils se dirent l'un à l'autre: Allons! faisons des briques, et cuisons-les au feu. Et la brique leur servit de pierre, et le bitume leur servit de ciment.
4 Ils dirent encore: Allons! bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet touche au ciel, et faisons-nous un nom, afin que nous ne soyons pas dispersés sur la face de toute la terre.
5 L'Éternel descendit pour voir la ville et la tour que bâtissaient les fils des hommes.
6 Et l'Éternel dit: Voici, ils forment un seul peuple et ont tous une même langue, et c'est là ce qu'ils ont entrepris; maintenant rien ne les empêcherait de faire tout ce qu'ils auraient projeté.
7 Allons! descendons, et là confondons leur langage, afin qu'ils n'entendent plus la langue, les uns des autres.
8 Et l'Éternel les dispersa loin de là sur la face de toute la terre; et ils cessèrent de bâtir la ville.
9 C'est pourquoi on l'appela du nom de Babel, car c'est là que l'Éternel confondit le langage de toute la terre, et c'est de là que l'Éternel les dispersa sur la face de toute la terre.

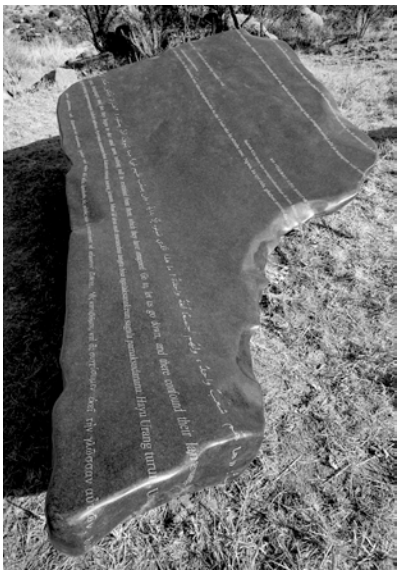
[197] Etat de la collection en octobre 2011

[198] L'extrait se trouve p.61

Sedert die mens	Se lewensaanvaarding was hy dus taalvaardig.
Hierdie taal	Of klanke was dieselfde waarmee die skepping geskape Is. Dit is ook dieselfde klanke waaraan die skepping later gemeet is.

Cette version du mythe sur l'origine du langage ne revient plus dans les versions dont Boshoff se sert à partir de 1984. Parce que le texte *Genesis* n'est pas clairement lié à la création artistique de Boshoff, j'ai omis cette version parmi leur énumération.

prémédité dans tous ses détails. Quand le créateur fut satisfait de la justesse des sons créateurs des objets, il a réalisé simultanément le son (le mot) et l'objet. Les choses sont donc intimement liées aux "Skeppingsuitsprake" énoncées créatrices qui ont servi à leur matérialisation. Le mythe de Babel explique dans ce contexte comment ce langage originel dont les premiers hommes étaient doués a été perdu. Depuis Babel[199] et la "taalverwarring", la dispersion et confusion des langues, les "skeppingsforme", formes de création ne correspondent plus à leur "skeppingsklank" leur son de création. Depuis ce temps, l'unité du langage est suspendue et restera inaccessible jusqu'à ce que l'être humain ait appris comment respecter les forces créatrices[200]. Dans son texte de 1984[201], *Vergelykende Letterkundige Verskynsels,* Boshoff revient à plusieurs reprises sur le mythe de Babel, or, on ne trouve pas d'œuvre véritablement liée à ce mythe. Pourtant, pour justifier sa première œuvre utilisant des "signes tactiles" STOKKIESDRAAI[202], Boshoff évoque la confusion des langues au moment où le langage du créateur a été perdu. Le mythe de Babel est inhérent aux trois œuvres de la série du TREE OF KNOWLEDGE (1996/1997) qui constitue l'axe charnière entre les œuvres basées sur le langage et celles basées sur les pratiques religieuses. Alors que les œuvres à partir de 2004 citent directement le texte de la


CHILDREN OF THE STARS Clast Mar (2009)

STOKKIESDRAAI (1980)

[199] *Genesis*, n.d. env 1973, Toute la page 62 est dédiée au mythe de Babel.
[200] *Genesis*, n.d. env 1973, p.62: "Eenheid van spraak is tydens hierdie ontaarde menseperiode opgeskort en sal dit bly totdat die mens geleer het hoe om met die krag van skeppingsklanke om te gaan. Dit het nou nog nie gebeur nie."
[201] VLV, 1984, p. 82 "Skeppingswoorde… sondeval van die Babelse spraakverwarring, skeppertaal verlore geraak"
Les autres références au mythe sont tout aussi significatives car il s'agit des œuvres clefs pour toute la carrière de Boshoff KYKAFRIKAANS - p.66 "Gedagtig aan die intuimeling van Babel - 'Skrifskerwe' KAARTLAND KAARTMATJIE P.43 "Boom van Kennis afgekap by Babel'" en créant en plus un lien avec le mythe de l'arbre de la connaissance du bien et du mal.
[202] VLV, 1984. p. 29 - 70.

Genèse 11:1-9 par exemple LEBAB (2004) LIBERTÉ ÉGALITÉ (2004), CHILDREN OF THE STARS (2009), celles utilisant la collection de bibles en une centaine de langues sont apparentées indirectement au mythe de Babel, BAD FAITH CHRONICLES (1996), PANIFICE (2000), UMHLABATI (2001), SKOOB (2004). Dans les dictionnaires, le lexème "Babel" ne figure pas, et n'est donc présent dans le travail de Boshoff que sous forme de mythe et ne fait qu'indirectement partie des "savoirs". On peut dire que Boshoff utilise le mythe de Babel "au premier degré" : il est une histoire racontée et re-racontée, à laquelle on peut donner forme tangible, qu'on peut inverser, faire basculer. Boshoff l'utilise sous forme d'anagramme dans LEBAB où il reproduit littéralement une "chute" des textes bibliques.

BAD FAITH CHRONICLES (1996)

UMHLABATI (2001)

SKOOB (2004)

Puisque le mythe de Babel garde un intérêt actuel primordial en tant que mythe qui parle d'unité, d'unicité, de multiplicité, de politique, de linguistique, d'inachèvement et d'individualité, la science continue d'y prêter attention, en déterrant des occurrences antérieures ou simultanées de ce mythe dans plusieurs cultures. En 2000, Jaques Vicari dresse "l'état de ces recherches" pour les éditions PUF. Les recherches se concentrent autour de deux pôles : la véritable existence d'une tour, attestée par plusieurs sources antiques[203] (cette tour n'est qu'une tour parmi tant d'autres construites dans les agglomérations de la région entre les deux rivières, les archéologues attestent de l'existence d'une tour dans chaque site fouillé), et des versions du mythe où elle est devenue la "Tour de Nemrod". Le moment de l'insertion du mythe dans le livre de la Genèse peut être daté. Les exégètes s'accordent sur le fait que le récit de la chute de la tour s'inspire de la construction échouée de la capitale du roi assyrien Sargon II, Dur-

[203] Vicari (2000, pp.5-6) cite trois sources dont la tablette de l'Esagil (datant de 229 ac JChr), qui se trouve aujourd'hui au Louvre. Cette tablette donne les dimensions de la tour E-Temen-An-Ki: La Maison du Fondement du Ciel et de la Terre.

Šarrukin (en 705 avant J.Chr)[204]. Un siècle plus tard, après leur défaite contre Nabuchodonosor, les Hébreux sont déportés à Babylone. Le mythe se trouve alors inséré dans les textes de la Genèse, et placé après le déluge au milieu du récit du peuplement de la terre. Les évènements autour de la chute de la tour de Babel deviennent à ce moment un mythe de résistance, "les Hébreux lancent un défi au Maître du monde d'alors, appelant sur ses entreprises la malédiction divine condamnant son empire et son langage totalitaires, augurant ainsi leur libération"[205]. "La ville et la tour seront localisées satiriquement à Babylone… Il faut se rappeler que les Hébreux étaient soumis […] (au) système techno-théocratique mésopotamien qui devait leur paraître implacable, omniprésent autant qu'efficace. Ils ne pouvaient que dénoncer ce qui faisait sa force: la cohérence à tous les degrés entre la pensée, la parole, l'action et le but, quel qu'il soit".

Le caractère résistant du mythe se traduit par l'attribution de l'entreprise de sa construction à Nemrod, descendant de Noé, afin de servir de refuge dans l'éventuelalité d'un deuxième déluge. Nemrod, le premier tyran attesté par la Bible (Calvin souligne cet aspect du prince assyrien: "Nemroth a esté le chef de Babylone" il "usurpoit tout par tyranie, opprimoit ses prochains et ses voisins")[206], est aussi le héros qui incarne le droit à la résistance[207] "…, Calvin cherchait à faire la synthèse entre les deux points de vue contradictoires que sont la tyrannie d'un seul et la responsabilité de tous" … "l'orgueil se traduit politiquement en tyrannie, mais celle-ci ne disculpe en aucune façon l'ensemble du genre humain"[208].

Le texte de la Genèse situe le moment de la construction de la tour de Babel dans un temps mythique, perdu dans le passé, et correspondant aux temps où " les hommes partirent de l'Orient". Les travaux de plusieurs archéologues permettent de mettre en rapport le récit et les déplacements des peuplades dans la région de la basse Mésopotamie

[204] Vicari (2000, p.80) suit les recherches de Christian Uehlinger.
[205] Jacques Vicari, 2000. p.6.
[206] Hubert Bost "Le récit de Babel lu et prêché par Calvin", publié dans les actes du colloque *Babel à la Renaissance*, 1997, p.55.
[207] voir aussi Myriam Jacquemier "Babel, discours des origines"1997, publié dans les actes du colloque *Babel à la Renaissance*, 1997, p.37.
[208] Hubert Bost, 1997. p.55.

“avant le temps raconté par la bible”[209]. On peut situer l’arrivée des Sumériens nomades venus de l’Orient dans la région au IVe millénaire avant notre ère. L’utilisation de l’argile cuite pour la construction de la tour permet d’établir un deuxième lien avec la civilisation mésopotamienne, l’argile est liée à l’invention de l’écriture “que les Sumériens considéreront comme antidote à la multiplicité des langues…”[210]. L’interprétation que fera Calvin du texte est intéressante dans le contexte du travail de Boshoff dont l’éducation calviniste a une influence sur sa pensée. Chez Calvin, l’utilisation de l’argile équivaut à l’utilisation d’un élément “artificiel” qui traduit la vanité et le caractère dégénéré des habitants de Babylone ; il parle de “l’orgueil des hommes qui, voyant qu’ils n’avaient pas de pierres, ‘ont combattu mesmes contre nature’”[211].

Il existe un antécédent au mythe de la dispersion des langues dans une version sumérienne, conservée sous forme de tablette d’argile. Il s’agit d’un poème de six cents vers en sumérien. L’acteur de ce mythe est le dieu Enki. La versification laisse sous-entendre qu’Enki décide de doter les hommes d’une multitude de langues pour partager l’abondance, ce sera “l’occasion de l’actualisation par l’homme des potentialités non encore exprimées, fastes et néfastes…”. Par la suite le poème nous informe que le roi Enmekar s’est trouvé contraint d’inventer l’écriture pour contourner l’obstacle créé par Enki. Vikari fait remarquer que l’écriture sumérienne combine la compréhension idéographique et syllabique et qu’elle pourrait donc être utilisée de façon efficace pour créer des transcriptions dont le sens serait identique dans différentes langues comme les pictogrammes Chinois. Ici, l’avantage de la multiplicité des langues se trouve dans la capacité de l’être humain de relever le défi d’être créatif par la langue - une théorie qui trouve un écho dans les écrits de Georg Steiner que Boshoff a lus, et dont les idées du caractère syntaxique de l’utopique et du messianique se retrouvent dans la version de l’origine du langage que Boshoff propose dans l’entretien de Berlin en 2010. Dans la Bibliothèque de Boshoff se trouvent deux des ouvrages de Steiner: *Grammars of*

[209] Vicari (2000) suit les recherches de S.N.Kramer (The “Babel of Tongues” 1949) Ce récit est cohérent avec le travail de Jean Perrot 1997 *Et ils sortirent du Paradis - Carnets d’un archeologue en Orient.*
[210] Vicari, 2000. p.78.
[211] Hubert Bost, 1997, appuie son étude sur trois textes de Calvin *Commentaire de la Genèse* (1554) et deux prédications de 1560. (Hubert Bost, 1997, "Le Récit de Babel lu et prêché par Calvin”, *Babel à la Renaissance*, Actes de colloque, pp.53-70, voir sa note 2, p.66, pour les détails des conditions de publication des textes).

creation: originating in the Gifford Lectures for 1990. London: Faber and Faber, 2001 et Steiner, George. *Language and silence: essays 1958-1966.* Faber and Faber, 1985.

La mythologie grecque (selon Ovide et Horace) comprend également un récit qui raconte un moment de construction et de dispersion des langues. Les Titans auraient élevé montagnes sur montagnes pour "éjecter Dieu de son trône céleste", mais Jupiter renverse les Titans. L'exemple des Titans est repris par plusieurs textes judéo-hellénistiques[212] mais également par Calvin. Hormis le mythe sumérien et la réécriture du mythe suite à l'échec de Sargon II pour la Genèse, de nombreux commentaires sont rédigés par les descendants juifs et judéo-chrétiens. Parmi ceux-ci, arrêtons-nous uniquement sur celui de Calvin pour lequel le mythe de Babel semble avant tout dans l'ensemble traduire une mise en garde contre l'orgueil de l'être humain, et qu'il interprète comme une importante leçon morale et spirituelle[213]. "Il convient d'ajouter à ces remarques la mention du thème du labyrinthe que Calvin utilise volontiers…. il oppose l'incarnation, mouvement de descente divine, à l'ascension orgueilleuse du ciel par les hommes…"[214] - "Dieu descend pour empêcher l'ascension des hommes. Leur tentative pour s'élever suscite le châtiment divin qui les terrasse"[215] "L'opposition entre le haut et le bas se décline théologiquement en ascension orgueilleuse vs abaissement et élévation spirituelle mais aussi anthropologiquement, en entreprise illusoire vs histoire authentique. Autrement dit, elle met l'accent sur un motif qu'on pourrait caractériser, en termes doctrinaux, d'incarnation". Calvin souligne à chaque version l'orgueil humain qui aurait apporté la chute - la "folle ambition", "l'aveuglement", et, plus loin "… Calvin insiste […] sur le caractère accidentel de la diversité des langues qui a rendu les hommes 'barbares' les uns aux autres"[216]. Dans son texte de 1975 *Genesis*, Boshoff semble se référer à cette interprétation calviniste du mythe, car il affirme à plusieurs reprises que les

[212] Jacques Vicari, 2000, p.5; Hubert Bost, 1997, p.58.
[213] Hubert Bost "Le récit de Babel lu et prêché par Calvin", publié dans les actes du colloque *Babel à la Renaissance*, 1997.
[214] Bost, 1997, p.56.
[215] Bost, 1997, p.64.
[216] Bost, 1997, p.57. Cette remarque sur la lecture de Calvin a des résonances sombres. La doctrine que construisent les Afrikaners sur la bible prend cette lecture du mythe de Babel comme indice de la différence insurmontable entre les peuples. Voir l'analyse que fait Alain Ricard du mythe de Babel dans son ouvrage sur la traduction, on reviendra sur le texte de Ricard plus loin. (*Le Sable de Babel*, 2011)

hommes auraient entrepris la construction de la tour par égoïsme, par orgueil et par soif de pouvoir[217]. Dans les œuvres réalisées à partir de 1984, Boshoff a abandonné cette lecture et s'oriente à partir de KYKAFRIKAANS vers une mise en valeur de la qualité créative inhérente à la multitude des langues.

Les commentateurs contemporains qui s'expriment sur le mythe de Babel sont unanimement étonnés par le fait que la dispersion des langues, qui selon le mythe biblique devait être une punition pour l'humanité, soit paradoxalement interprétée dans la plupart des cas comme un don, une possibilité d'user du potentiel créatif de la situation plurilingue. … "une forme d'affirmation de l'individualité humaine et une étape essentielle vers la modernité"[218]. Vikari passe la parole à Georg Steiner[219] qui parle du "défi brut" en considération de l'avantage ou du désavantage que représente la multiplicité des langues:

> *After Babel* argues that it is the constructive powers of language to conceptualize the world which have been crucial to man's suvival in the face of ineluctable biological constraints, this is to say in the face of death. It is the miraculous - I do not retract the term - capacity of grammars to generate counter-factuals, "if"-propositions and, above all, future tenses, which have empowered our species to hope, to reach far beyond the extinction of the individual. We endure, we endure creatively due to our imperative ability to say "No" to reality, to build fictions of alterity, of dreamt or willed or awaited "otherness" for our consciousness to inhabit. It is in this precise sense that the utopian and the messianic are figures of syntax.
>
> Each human language maps the world differently. There is life-giving compensation in the exteme grammatical complication of those languages...

---

[217] Willem Boshoff, n.d. *Genesis*, p.61

Die mens — Het ten tye van die Babelse taalverwarring
geen agting vir die rede van taalsbestaan getoon nie.

(et plus loin)

Die klanke — Wat so ontwerp is dat hulle as maatstaf die ganse
Skepping moet dien is deur die Babelmense
slegs vir selbewuste doeleindes gebruik.

[218] Myriam Jacquemier, 1997. "Babel, discours des origines", publié dans les actes du colloque *Babel à la Renaissance*, 1997.

[219] Préface à la deuxième édition de *After Babel.* Vicari cite la traduction de l'édition Française de 1998 par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat. Dans la bibliothèque de Boshoff se trouve une copie de *Grammars of creation* et *Language and silence*, Boshoff exprime volontiers son respet pour les théories de Steiner.

…langage doué de conceptualiser le monde et que cette puissance constructrice a été décisive pour la survie de l'homme à des contraintes biologiques inéluctables, c'est à dire face à la mort. C'est la miraculeuse (le mot ne me fait pas peur) capacité des grammaires à engendrer des propositions contrefactuelles "et si…" et surtout des temps futurs qui a donné à notre espèce les moyens d'espérer, d'aller bien au-delà de l'extinction de l'espèce. Nous durons, notre vie créative perdure en raison de notre impérative capacité de dire "non" à la réalité, de bâtir des fictions d'altérité, d'un "autre" rêve, voulu ou attendu où puisse habiter notre conscience. C'est en ce sens précis que l'utopique et messianique sont des figures syntaxiques".

Chaque langue établit une autre carte du monde. Une compensation génératrice de vie est inhérente à l'extrême complication grammaticale de ces langues...

Steiner conclut sa préface par les mots suivants:

> ... who knows that the affair at Babel was both a disaster and - being the etymology of the word "disaster" - a rain of stars upon man.

... qui sait que l'affaire à Babel était un désastre, et - étant donné qu'il s'agit de l'étymologie du mot 'désastre' - une pluie d'astres sur l'humanité.

Les multiples interprétations du mythe de Babel expriment les conditions politiqueset religieuses, mais également la revendication d'une certaine origine culturelle recherchée en Occident depuis la Renaissance, et de façon accrue depuis le début du XXème siècle. Jean-Jacques Glassner[220] montre que l'histoire de ce qu'on a pris l'habitude d'appeler la Mésopotamie, est désormais comprise comme un savoir qui ne cesse d'osciller entre le mythique, la mémoire et la fiction. La "redécouverte" de ce monde se fait à une période où le chercheur est bien conscient des multiples intérêts que poursuivent ceux qui racontent l'histoire. Glassner impute la "perte" de la connaissance de l'histoire de la Mésopotamie au souci des Hébreux[221] et des Grecs de se distinguer de cette culture "autre", qui leur était étrangère, et par conséquent inquiétante, et qui plus est crainte en ce qu'elle était considérée comme puissante, supérieure par beaucoup d'aspects et "inspirant une forme de rejet teintée d'admiration". De tous côtés, les civilisations se distinguent par leur ethnocentrisme et leur xénophobie[222]. La "redécouverte"

---

[220] Jean-Jacques Glassner, 2003.

[221] "Plus tard, dans l'Ancien Testament, chez les auteurs grecs ou latins et leurs continuateurs, si l'on excepte les rares allusions aux exploits de quelques rois de Ninive ou de Babylone, la Mésopotamie d'est guerre historicisée. Tout au contraire, située dans le temps du mythe ou aux confins, elle échappe désormais à l'histoire. Elle relève tout entière du domaine de la mémoire. Inspirant une forme de rejet teintée d'admiration, elle connaît une vie nouvelle sous l'aspect d'un kaléidoscope de clichés fortement contrastés où voisinent des monstres terrifiants, des despotes cruels, des sages avisés, également des femmes dont les moeurs échappent aux lois de la société. Dans leur vision de l'Orient, les Grecs, tout particulièrement, n'ont recueilli que l'écume. Au mieux, ils perçoivent la Mésopotamie comme une pièce d'un échiquier. Face aux Scythes d'Hérodote, elle est l'architype de l'altérité. S'agissant des premiers Chrétiens, ils n'y voient plus que l'image flétrie d'une antique catin. Mais le concept de Mésopotamie finit par se jouer de ses frontières géographiques et la contamination guette, la ligne de partage entre identité et altérité menaçant de devenir trouble" (Jean-Jacques Glassner - 2003 p.232-3).... Au XIXème siècle, ce discours est repris par les hommes de lettres "'L'exotisme prime....' Elle est le lieu proprice où dénoncer sans danger les travers de ce monde, le despotisme, l'obscurantisme, le relâchement des moeurs" (Jean-Jacques Glassner - 2003 p.234)

[222] Jean-Jacques Glassner, 2003, p.231.

archéologique de la région entre le Tigre et l'Euphrate se fait selon des intérêts politiques et religieux non négligeables[223].

La Mésopotamie existe dans l'imaginaire collectif sous forme de "concept", un concept qui a fortement inspiré les artistes sud-africains qui espèraient trouver une "origine" non européenne de leur culture. William Kentridge[224] et Christo Coetzee[225] ont déjà été nommés[226], nous pouvons trouver le même questionnement dans les écrits de Santu Mofokeng[227] et de Sandile Zulu[228] ou dans l'interprétation que fait Stephan Erasmus[229] du travail de Willem Boshoff. Dans ce contexte, la question de savoir si un certain mythe ou une certaine pratique (par exemple celle de se servir de signes lisibles pour inscrire des savoirs), serait originaire de la région mésopotamienne ou égyptienne, peut prendre une réelle importance lors de débats entre les spécialistes. Pourtant, les réponses à ces questions sur "les plus anciens ceci ou cela"[230] n'avancent pas véritablement notre compréhension de notre passé ni de notre façon d'être au présent. Elles sont souvent poursuivies avec un espoir de médiatisation, de financement de projets archéologiques, d'effet de scandale et de publicité qui vont de pair avec ces projets. Le

---

[223] Jean Perrot, 1997. *Et ils sortirent du Paradis - Carnets d'un archeologue en Orient.* Perrot fait le récit de ses campagnes de fouilles archéologiques, qui sont parfois arrêtées par des interventions spectaculaires de la part des pouvoirs politiques locaux. A d'autres moments, ils recoivent des soutiens inattendus de la part de donateurs internationaux, dépendant du contenu de ses trouvailles. Les donateurs cherchaient à savoir de façon claire si les recherches semblaient affirmer un droit de précédence aux peuplades actuellement installées, ou si la trouvaille permettrait éventuellement de remettre ce droit en cause. L'ensemble des échanges diplomatiques s'inscrit dans un climat de guerre froide, de course aux ressources pétrolières, et du contrôle politique du moyen orient.

[224] Voir *Carnets d'Egypte* de William Kentridge, 2010, p.55.

[225] Voir les textes et colloques écrites par Christo Coetzee, "The Last Artist" (1977), "Alpha Credo: 'n Teilhard de Chardin-inspirasie vir 'n siening van Kunstoekomstighede en Oorsprong" (1978)" "Quantum Currit" (1982) "Die Mantis/The Mantis" (1985) publié dans Katja Peeters, mémoire de maîtrise, 1997, Christo Coetzee, *Shiva and Parvati* soutenue à l'Université de Pretoria et mémoire de maitrîse soutenue à l'Université de Bourgogne en 1999, *Les années Parisiennes de Christo Coetzee* et aussi dans Muller Ballot, 1999. *Christo Coetzee.* pp.85-96.

[226] Voir également l'éditorial de *co.@rtnews* de février 1999 écrit par Clive Kellner et Fernando Alvim

[227] Je me base avant tout par rapport au catalogue de 2011, *Chasing Shadows,* voir plus loin.

[228] Voir la monographie sur Sandile Zulu écrite en 2005 par Colin Richards, voir KG Introduction.

[229] Martinus Stephanus Erasmus, 2007. *The Significance of Labyrinths and Mazes in works of Willem Boshoff* a dissertation submitted to the Faculty of Humanities, University of Witwatersrand, Johannesburg, in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in Fine Art.

[230] J'emprunte l'expression à Jean-Loïc Le Quellec, 2009. *Des Martiens au Sahara*, par exemple le chapitre "Encore la plus ancienne écriture du monde", p.251-254. Il faut lire les textes de LeQuellec à travers des lunettes du malentendu de la *French Theory*, tel qu'il est expliqué par François Cusset. Les mêmes réservations sont pourtant exprimées par David Morris, qui affine ses recherches sur les idéoglyphes de Driekopseiland voir http://www.driekopseiland.itgo.com/ consulté 19-11-2011

mythe de la tour de Babel ne cesse de fasciner écrivains, philosophes, sociologues et artistes, car il est ressenti comme un mythe d'une perturbante actualité. La confusion, la séparation, la distinction qui sont paradoxalement la condition préalable du mouvement de métissage, de globalisation, de créolisation que nous vivons aujourd'hui s'inspire du mythe ancien crée par de multiples peuplades. Jean-Jacques Glassner[231] caractérise ainsi cette habitude qu'il remarque déjà dans les écrits du XIXème siècle où

> La multiplicité des langues, tout particulièrement, obsède. Elle est, tout au long des siècles, un thème récurrent. Elle est fondatrice de l'idée de confusion qui émane d'elle et dont le yahviste a su si bien jouer, dans son récit de la tour inachevée, parmi les mythes de la Genèse…Chemin faisant, on n'a pas cherché à montrer le passé tel qu'il s'était déroulé, mais raconter, en prenant appui sur des traces matérialisées dans des œuvres, ses usages et ses mésusages successives. On s'est intéressé aux métamorphoses de la mémoire.

Dans l'art contemporain, une plaque en granodiorite de dimensions 114,4 x 72,3 x 27,9 cm avec des inscriptions en trois écritures datées de la période "Ptolémaïque"(196 avant JC), faisant aujourd'hui partie de la collection du British Museum[232] et mieux connue sous le nom "la Pierre de Rosette" selon la ville où elle a été découverte (elle avait servi comme matériau de construction dans des fortifications plus récentes) est devenue en quelque sorte le symbole du moment miraculeux où après la dispersion de la tour de Babel, l'alienation commence à entrer dans une période de retour à l'unité. Le

BANGBOEK (1977-1981) Détail et lef des signes

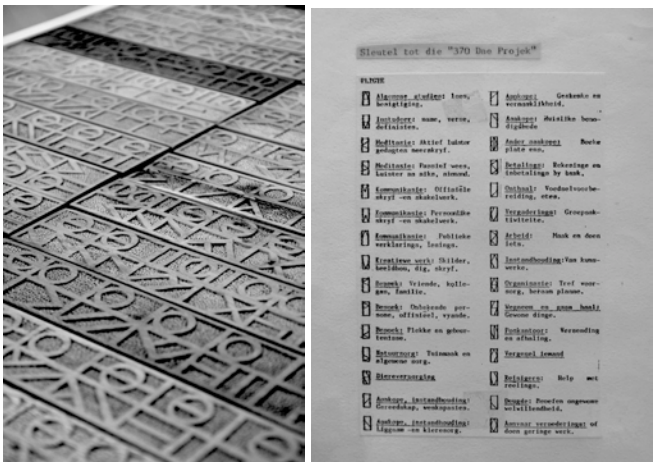
[θ]	thigh thought	[s]	still silly	[ɜ:]	sirloin bird		[_]	new paragr.
[dʒ]	jelly during	[ʃ]	shame show	[i]	sick twitch		[!]	exclamation
[ð]	this that	[j]	yeah yelp	[i:]	veal deep		[,]	comma
[g]	go gang	[p]	polly pulp	[u]	foot blue		[.]	full-stop
[d]	do die	[k]	come king	[u:]	moody loose		[:]	colon
[t]	tent try	[k:]	flick take	[iə]	beer clear		[;]	semi-colon
[r]	bring rally	[ŋ]	sing bang	[ɛ]	met vet		["]	1st q-marks
[h]	home help	[n]	none no	[æ]	cat latter		["]	end q-marks
[l]	long limp	[ʒ]	fusion rouge	[a]	what some		[?]	quest'-mark
[tʃ]	cheap watch	[b]	ball tribe	[a:]	half barn		[(]	1st brackets
[m]	man some	[v]	sieve ivy	[ɒ]	gone toffee		[)]	end brackets
[w]	was swing	[ɜ:]	surf burly	[ɔ:]	George lord		[-]	hyphen
[f]	folly life	[uə]	sure during	[o:]	boor poor		[–]	attention
[z]	zebra buzz	[ə]	over her	[ɛ:]	bare where		[...]	elipsis

déchiffrement des écrits gravés dans cette pierre devient la clef de déchiffrement des écritures hiéroglyphiques égyptiennes, de l'égyptien en écriture démotique et du "linéaire

[231] Jean-Jacques Glassner, 2003 p.234.

[232] Depuis sa redécouverte, la pierre de Rosette est l'objet de rivalités nationales, parmi lesquelles on citera le changement de propriété de la France à l'Angleterre durant les guerres napoléoniennes, de longues polémiques sur les apports relatifs de Young et Champollion à son déchiffrement et, depuis 2003, la demande, par l'Égypte, d'un retour de la pierre dans son pays d'origine.

B”[233] Les inscriptions reprennent le même texte, un décret, en trois différentes écritures toujours en langue égyptienne. Leur déchiffrement a permis l’accès à de nombreux autres documents jusqu’ici incompréhensibles par les sciences humaines modernes. Le déchiffrement de ces documents a aussi permis de comprendre l’histoire sous une nouvelle lumière. Willem Boshoff fait référence à la Pierre de Rosette dès sa dissertation de 1984 et précise sa conception développée dans l’œuvre BANGBOEK[234]. Mais toutes les inventions d’écritures cryptiques de Boshoff sont tributaires de l’idée d’une pierre de Rosette[235]. Boshoff, en créant le code dans BANGBOEK élabore également un panneau d’équivalences, qui constitue “la clef”, qui permet son déchiffrement. Pour le 370 DAY PROJECT, il est encore plus précis : actions, carnets de notes, inscriptions cryptiques se donnent le relais, mais ne peuvent pas être consultés simultanément : Boshoff y fait continuellement référence et élargit la fiction de façon constante.



370 DAY PROJECT (1982-1983) Extrait de la Liste des Signification (VLV P.84)

Pour l’œuvre SANDKOEVERT, Boshoff installe un jeu conscient entre trois versions : SANDKOEVERT existe tout d’abord sous forme de poème concret, “Die Begrafnis”[236]. Sur chaque ligne s’inscrit, sans espace entre les mots et en lettres capitales, un des matériaux: SANDSANDSANDSABLESABLESABLE, GRUISGRUISGRUIS... CAILLOUX

[233] Je reprends ici la terminologie identifiant les types d’écriture du guide *l’ABCdaire des Ecritures*, Flammarion, 2000, le “Linéaire B” est l’écriture de la civilisation mycénienne qui a été adoptée pour pouvoir être utilisée pour écrire le grec.
[234] VLV, 1984, p.86. Boshoff base ses recherches sur Maurice Pope, 1975. *The story of decipherment: from Egyptian hieroglyphic to Linear B. The World of Archaeology*. London: Thames and Hudson.
[235] Boshoff y fait encore référence en parlant des langues en voie de disparition dans un texte écrit en 2004, voir “Notes pour Nonplussed” cité plus loin.
[236] Ce poème fait partie de KYKAFRIKAANS, p.30 dans la publication originale de 1980. Boshoff l’inclut dans la plus grande partie des dossiers accompagnant WRITING IN THE SAND en expliquant son lien à l’œvre SANDKOEVERT.

VLYSELVLYSELVLYSELVLYSEL POUSSIERES, GRONDGRONDGRONDG… TERRETERRE, GRAWEELGRAWEELGRAWE... GRAVIERGRAVIERGRA. La deuxième version de l'œuvre a la forme d'un panneau où des couches successives de ces mêmes matériaux sont déposées derrière une vitre. La troisième version de l'œuvre est une sérigraphie où les matériaux sont traduits en graphique à deux dimensions, Boshoff dit "textures" par contre. Autour de l'oscillation entre les trois formes de cette œuvre, Boshoff construit un argument sur le "retour" à une compréhension littérale vers une conscience "littéraire"[237]. L'organisation tripartite entre écrit lisible, présence matérielle et transcription cryptique fait venir à l'esprit deux autres cas où ce "mythe" de la pierre de Rosette a été traduit en des œuvres d'art emblématiques pour l'art contemporain. Joseph Kosuth en 1988-91 et Mary Kelly à partir de 1973 font explicitement référence à la pierre de Rosette.

KYKAFRIKAANS "Die Begrafnis"

SANDKOEVERT (1979 - 1981)

Mary Kelly recherche à travers cet objet "fondateur" à reconstituer un réseau de relation et de complexification, qui est nécessaire à la compréhension. Entre 1973-79, Kelly concrétise sa compréhension de son rôle de mère et l'évolution de son fils sous forme de six "documentations", dont l'ensemble est connu sous le titre *Post-Partum Document*[238]. Parmi les premiers aspects documentés se trouve l'apprentissage de la langue. Le cycle se termine par "Prewriting Alphabet", une série de quinze panneaux et un journal documentant l'apprentissage de l'écriture. Les quinze panneaux[239] en résine et

[237] VLV, 1984, pp. 44-46: "Die grafiese 'Sandkoevert' trek die gebeeldhoude sandwerk terug vanuit 'n letterlike na 'n letterkundige bewussyn. Die grein van die sand, die swart en wit op papier en die grootte van die werk maak van die grafiese werk 'n skrywersitem".

[238] Voir le site web de l'artiste www.marykellyartist.com (consulté le 27-11-2011), et également le catalogue de l'exposition par l'Académie de France à Rome avec le titre *La Ville, le Jardin, la mémoire* en mai 1999.

[239] 20,3 x 25,4 cm

ardoise se présentent dans une forme rappelant la Pierre de Rosette avec trois textes mis en parallèle. Le premier tiers du panneau est rempli des griffonnages d'un jeune enfant en cours d'apprentissage de l'écriture. Le deuxième tiers, en écriture cursive, explique le but de l'exercice, par exemple l' "apprentissage de la lettre *e*", en l'accompagnant des échanges et des explications qui ont alimenté la "leçon". La troisième partie apportée en typographie à l'aide d'une machine à écrire est l'extrait du journal intime de la mère qui confie ses pensées, ses doutes, son sentiment d'insuffisance par rapport à son rôle dans l'apprentissage.

Entre 1989 et 1992 Joseph Kosuth produit une dizaine d'œuvres auxquelles il se réfère sous le titre *Ex-Libris*. Il existe une version pour Antwerpen, Milano, Columbus (for W.B.), Frankfurt (für W.B.), Esslingen (für R.M.[240]), *Ex Libris (For Adolfo Boni)* à San Casciano dei Bagni et une pour J.F. Champollion à Figeac. Ce sera avant tout cette dernière version qui nous intéressera ici, car Kosuth fait reproduire une Pierre de Rosette surdimensionnée (quatorze par sept mètres), sculptée dans du granite noir du Zimbabwe, pour constituer le sol de la "Place des Ecritures" de Figeac, la ville natale de Champollion. L'œuvre de Figeac n'est pas la première œuvre tripartite de Kosuth où la signification finale ne se trouve dans aucun des éléments et où la présence de l'un est nécessaire à l'autre[241]. "One and three chairs", datée de 1965, et dans laquelle l'objet, la définition du dictionnaire et la photographie se renvoient en miroir est certainement la plus connue : elle est le plus souvent interprétée comme un acte "tautologique"[242]. John C.Welchman[243] identifie le jeu entre les trois états[244] de la chaise comme "a set of

[240] R.M. pour Robert Musil.

[241] Les analyses de "ExLibris" pour la place de Figéac n'approffondient pas beaucoup sur ces questions (voir Sylvia Lavin, 1991. "Speaking Stones Silently", *dans Ex Libris, J.F.Champolliion (Figeac) Une Installation Permanente*; Une publication de 2002*, Place de l'écriture, Cinq œuvres par Joseph Kosuth, de One and Three Chairs à Ex-Libris, J.F.Champollion (Figeac)*)

[242] John C. Welchman, 1989. "Translation/(Progression)/Transference: Joseph Kosuth and the scene/seen of writing", dans *Exchange of Meaning - Translation in the work of Joseph Kosuth*. pp.24-39, définit la tautologie dans l'œuvre de Kosuth comme une opposition contre le refus du Modernisme d'une véritable possibilité de traduction. Welchman positionne l'aestetique traditionnelle, la signification auto-referentielle, le "descriptio" moderniste, la morphologie ("the contiguity of shape-and-substance-changing") comme des affirmations de l'impossibilité d'une équivalence pure. En opposition Welchman définit la tautologie de Kosuth comme une "pure equivalence in the passage between object and meaning", "re-mapping of the content" "a shape-change - that preserves similarity" (p.32).

[243] Welchman met en opposition les deux termes "Tautologie /Translation" et soumet les œuvres du début des années soixante, dont "One and three chairs", à un "modern (flowing) neo-platonism" - sous forme de

coordinates marking the transformational possibilities of the ideational exchange that funds the operations of concept formation" un ensemble de coordonnées qui indiquent les possibles transformations d'un échange d'idées sur lequel sont fondées les opérations de la formations de concepts, en établissant d'avance cette démarche comme un acte de traduction[245].

ANNULOID (1994)

Le travail de Kosuth et de Kelly ont à ce sujèt en commun une intention de transgresser les formes établies de la compréhension, et de la communication par l'écriture, comme le rêveront aussi les artistes sud-africains tels que Christo Coetzee, William Kentridge, Moshekwa Langa et Willem Boshoff. Chez les artistes sud-africains il s'agit de façon plus claire d'étendre le champ des recherches au-delà de la culture latine[246]. Dès son mémoire de 1984, Boshoff fait des tentatives répétées en ce sens en se référant au plus large éventail des cultures qui lui sont connues. Par la suite, il cherche à se rapprocher des monuments mégalithiques[247] (pré-romains) et monte son projet de manière tangible dans la sculpture ANNULOID, la série du TREE OF KNOWLEDGE et ultimement avec le INDEX OF (B)REACHINGS, KRING VAN KENNIS,

---

tautologie p.31, les œuvres des années 70 à partir du début des "investigations" au "translationism" p.32. et "conceptual contextualism", p.33.

[244] Welchman à l'exemple de Kosuth utilise le mot "models".

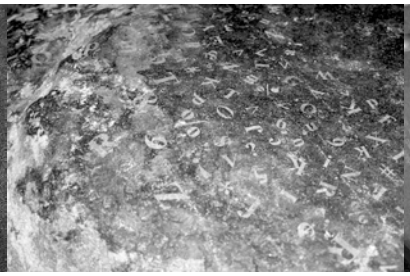
[245] "a bid for the translatability (and circulation) of the idea" p. 31. Nous y reviendrons dans la conclusion à KG Partie III.

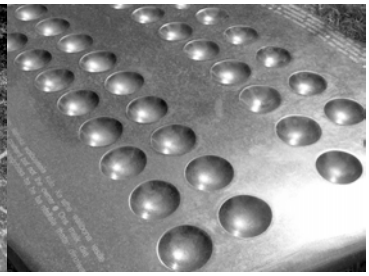
[246] Voir *Carnets d'Egypte* de William Kentridge, 2010, p.55;

[247] En ceci Boshoff renoue avec une préoccupation partagée par un grand nombre d'artistes des années 70. Voir la progression des pensées de Lucy Lippard, 1983. *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory,* Pantheon. Cette tendance est interprétée de différentes façons voir par exemple dans le catalogue de William Rubin, 1984, *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, le texte de Kirk Varnedoe. Dans la table ronde publié dans *Nka* - voir KG Introduction - les participants reprennent rapidement la problématisation de cette approche dans le contexte d'art Africain. Colette Garraud, 1993. *L'Idée de Nature dans l'art contemporain*, 1993, p.71 cherche à analyser ce phénomène pour les artistes occidentaux en parallèle avec leur lecture de *La Pensée Sauvage* de Lévi-Strauss. Cette analyse pourrait nous intéresser pour les contributions au sujet de Penone ou d'Anselmo. Le parallèle avec le contexte de l'art européen et américain des années 60 fait partie des préoccupations de Boshoff évoquées dans KG Partie I. Quand Boshoff revient sur les mégalithes aux alentours de 2000, le centre de ses recherches s'est déplacé.

PHILOSOPHER'S AVENUE, THE SILENT GAME, la série des CHILDREN OF THE STARS[248] et le dictionnaire "What every Druid should know".

KRING VAN KENNIS (2000)


PHILOSOPHER's AVENUE (2003)


SILENT GAME (2009)

Boshoff ajoute en 2011 THINKINGSTONE à cette liste. A travers toutes ces œuvres Boshoff s'efforce de démontrer que la culture occidentale, qui se confond a celle "judéo-chrétienne" ou "gréco-romaine" serait une façon parmi d'autres de s'expliquer le monde. Une prise de conscience que les penseurs du "vieux continent"[249] trouvent difficile à concilier avec leurs idées préconçues. Les multiples recherches autour du mythe de Babel semblent espérer que par ce récit on pourrait aboutir à un état "hors de" la division des peuples en cultures dominantes ou soumises. Jean-Jacques Glassner[250] le dit ainsi (et c'est ici que se retrouve une nouvelle conception de "l'origine du langage") :

> Babel est plus que jamais présent et sa modernité est presque confondante. Ne peut-on voir dans l'affirmation de R.Barthes, "le fait n'a jamais qu'une existence linguistique", comme un écho à la vieille thèse mésopotamienne selon laquelle il y a identité de nature entre les mots et les choses, les secondes n'arrivant a l'existence qu'une fois nommés? La connaissance des mots, disent les Mésopotamiens, donne prise sur le réel puisque celui-ci n'existe pas sans eux. On touche ici au noyau dur de leur pensée. Mais ils ne s'arrêtent pas à ce stade. Ils développent une véritable culture écrite postulant la primauté de l'écriture, laquelle enferme les mots de la langue dans ses propres signes. Parlant, ils considèrent rapidement que le monde entier s'explique par les signes d'écriture. Leur cratilisme ne fait plus mystère pour personne (...)

[248] Le texte de Miranthe Staden Garbett "The worldcentric art of Willem Boshoff: an analysis of artefact and discipline in *Children of the Stars*"- crée un contexte particulier pour ces œuvres.
[249] Une expression qui est également choisie par Jean-Paul Brun pour distinguer sa façon de penser de celle des Etats-Unis. Brun choisit l'expression "vieux monde", voir Jean-Paul Brun, 2007. *Nature, art contemporain et société: le Land Art comme analyseur du social.* p.51.
[250] Jean-Jacques Glassner - 2003 p.235-236.

CHILDREN OF THE STARS
Split B1 and Split B2 (2009)

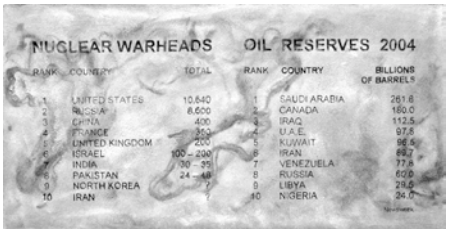
THINKING STONE (2011)

Les postulats de base formulés dans le mythe de Babel qui se déforment à travers ses multiples traductions, peuvent donner lieu à une prise de conscience des axiomes fondant les "visions du monde" que nous connaissons aujourd'hui. Myriam Jacquemier attire l'attention sur les glissements lexicaux et syntaxiques qui s'opèrent entre les différentes traductions du texte de la Genèse et qui trahissent différentes façons de penser les idées de "mot", de "langue", de "son", de "voix" ou de "parole". Suivant la solution choisie par le traducteur le texte transmet soit l'idée d'un état linguistique originel ou d'un système structuré. L'acceptation de la lourde déformation interprétative causée par les traducteurs successifs du texte permet de poser la question de savoir s'il s'agissait dans le récit de Babel d'une langue "uniforme" ou d'une langue "unique" : il n'est pas dit que cette langue fût adamique, ni même qu'elle fût celle de la création, ou du peuple hébreu. Néanmoins, "l'idée de la division de la langue parfaite lors de la faute babélienne" se manifeste de façon persistante et permet de soutenir l'idée d'accepter qu'il s'agisse d'une "division que le savoir rédempteur de l'homme pouvait tenter de conjurer". La version du mythe que Boshoff adopte pour sa thèse de 1984 est basée sur cet aspect. - Une remarque du texte de Myriam Jacquemier situe cette idée parmi les philosophies gnostiques. La poursuite d'une coïncidence phonétique entre les mots "balal" et "badal"[251] permet à Myriam Jacquemier d'identifier un début de questionnement sur les modes de perception (lèvre ou voix, "confusion originelle d'ordre

[251] La richesse sémantique de ce complexe de conceptions impossibles à traduire sans équivoque et de coïncidences phonétiques attire également l'attention de Jacques Vicari (2000) - ces remarques sont extrêmement intéressantes, et sont poursuivies avec beaucoup de perspicacité, mais leur complexité dépasse le cadre de la recherche sur le travail de Willem Boshoff. La richesse du débat autour de ces mots me fait remarquer une fois de plus la spécificité de Boshoff dans sa recherche de traductions et sa production de liens "fictifs" entre les coïncidences phonétiques pratiquée de façon beaucoup plus libre et spontanée.

foetal” ou “division analytique qu’ordonne le regard [qui est] l’intellect séparateur”) concernés par l’activation[252] du récit de l’histoire humaine.

Myriam Jacquemier identifie le glissement qui s’installe au cours des traductions et modernisations entre “auditif”/“vocal”/“foetal” et “visuel”/“analytique” sur une base sémantique. En faisant le même glissement qui va de l’auditif au visuel[253], Jean-Jacques Glassner précise le développement que l’on voit à l’œuvre dans la culture sumérienne au moment de l’invention de l’écriture cunéiforme : “A vrai dire, et quoique d’une autre manière, c’est en inventant l’écriture qu’ils s’inscrivent résolument dans la longue durée au temps historique. À travers elle, ils se donnent une mémoire égale à celle des immortels, sans limites dans l’espace et dans le temps. Car l’écriture est une invention prométhéenne qui abolit les frontières entre les dieux et les hommes et met la mort à distance”[254].



WHAT IS OUR OIL DOING UNDER THEIR SAND? (2004)

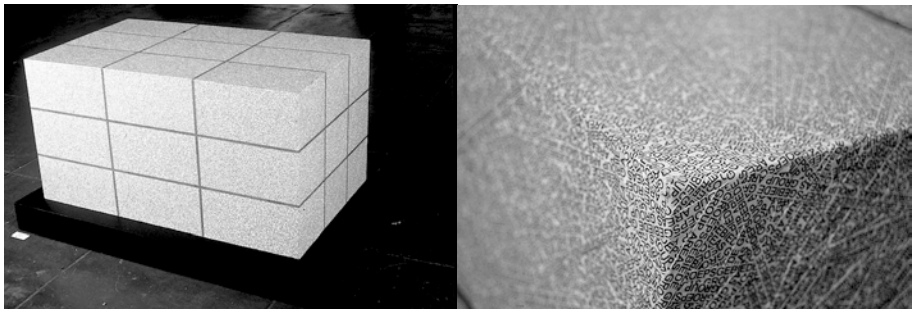
Les auteurs du Catalogue *Inscribing Meaning* mettent en valeur le fait que l’invention de l’écriture est mise en relation avec les questions posées aux divinités dans la plus grande majorité des mythes des cultures africaines. Le continent africain compte plus d’une trentaine[255] d’écritures fort répandues. Pour certaines d’entre elles, l’invention systématique date des derniers siècles. Dans ce cas, cette richesse doit être comprise dans le contexte colonial qui invite “l’Afrique” à devenir lettrée : l’invention des écritures serait une réaction. Ces systèmes sont inventés explicitement pour contrer le pouvoir étranger qui était attribué au pouvoir de l’écriture[256]. Dans les pages qui suivent, il deviendra évident que pour le continent

[252] Je choisis ici le mot contemporain “activer” pour proposer une alternative au mot “genèse”, et pour insinuer que l’homme peut avoir été conscienmment à l’origine de ce phénomène. En voulant raconter l’histoire depuis son début, l’homme a mis en mouvement des récits qu’il ne maîtrise que partiellement.
[253] Marshall McLuhan parle d’“oral” au lieu d’“auditif” - créant cette transition du “oral” au “visuel” qu’il prend comme point de départ pour ses théories, à la différence de McLuhan qui ne parle pas d’origine divine.
[254] Jean-Jacques Glassner, 2003 p.232.
[255] Cette estimation est confirmée par Saki Mafundikwa, autheur en 2007 d’*Afrikan Alphabets, The stroy of writing in Africa*, Mark Batty Publisher, New York.
[256] *Inscribing Meaning,* 2007. p.7.

africain, il convient de relativiser l'approche positiviste par laquelle la recherche occidentale aborde les signes écrits. La recherche de signes d'écriture dans le sens d'un alphabet s'est avérée très contreproductive pour une compréhension de la richesse des traditions culturelles en Afrique. Pour l'interprétation du mythe de Babel, on trouve cette même tendance si le chercheur se limite à la question si le mythe est d'origine biblique ou s'il a existé une occurrence plus ancienne. Toutes les questions "du plus ancien ceci ou cela" prennent une importance politique non négligeable, et sont donc souvent teintes d'une attitude réactionnaire quand elles ne sont pas tout simplement en rapport avec les rivalités du moment. Réinterpréter un mythe, l'attribuer à une certaine peuplade plutôt qu'à une autre semble donner un air de légitimité aux tentatives de réappropriation d'un terrain. Dans son approche de l'Afrique le colonisateur européen a fait grand usage de ce principe réactionnaire, afin de légétimiser son intervention en Afrique. Le Moyen Orient est déchiré par de telles querelles, au point que ce déchirement semble à la base de son existence. Ces querelles qui confondent la mythologie ancestrale et la politique expansionniste contemporaine sont au cœur des séries d'œuvres que Boshoff présente à la galerie Goodman en 2004. WHAT IS OUR OIL DOING UNDER THEIR SAND? ; BREAD AND PEBBLE ROADMAP ; JER**USA**LEM JER**USA**LEM ; LEBAB qui expriment leur hostilité à l'intervention des Etats-Unis au Moyen Orient. Ces œuvres de 2004 ont des antécédents dans les œuvres sur le langage et l'abus des textes bibliques dans le contexte colonial que Boshoff réalise à partir de 1994 : THE WRITING THAT FELL OFF THE WALL, PANIFICE, ABAMFUSA LAWULA THE PURPLE SHALL GOVERN, SHREDDED EVIDENCE, BAD FAITH CHRONICLES.

BREAD AND PEBBLE ROADMAP (2004)

JERUSALEM JERUSALEM (2004)



SHREDDED EVIDENCE (1997) Détail

Les querelles autour de l'identification d'une potentielle première occurrence de l'écriture mettent sa découverte en péril au fur et à mesure que les recherches avancent. Un article récent de Jean-Loïc LeQuellec "Rock Art, Scripts and Proto-Scripts in Africa: The Lybico-Berber Example"[257] fait le tour d'horizon des dernières théories sur la question de savoir quand on pourrait parler d'utilisation de signes écrits et quand il faudrait conserver la terminologie de pictogramme, idéogramme… A cause de sa dépendance à la terminologie adoptée, le moment d'"invention" de l'écriture se déplacerait géographiquement de sorte qu'il faudrait l'introduire beaucoup plus tôt dans la chronologie de l'humanité. Le champ de ces discussions a été considérablement élargi depuis les années 70. Le guide Flammarion[258] en 2000 adopte une solution identique à celle de Glassner : il faut maintenir que "l'entrée dans l'histoire" des peuples sumériens se serait faite au moment où… on peut parler "d'invention" de l'écriture. Cette option ferait l'exclusion radicale de certaines activités humaines et mettrait encore plus l'accent sur la question de la classification des marques laissées par l'être humain lors de ses activités, car il dépendra d' "écrire ou ne pas écrire" pour savoir si une peuplade fait partie de l'histoire ou non. Pourtant, cette question reste importante, car dans ce cas, le mot "Préhistoire" perdrait tout son sens. Marshall McLuhan par exemple n'affiche pas du tout le même optimisme que Glassner pour ce qui est de l'habitude d'écrire sa mémoire[259], du passage de l'"auditif", ou de l'"oral", au "visuel". McLuhan parle de

[257] Voir http://cnrs.academia.edu/JeanLo%C3%AFcLeQuellec/About (consulté le 27-4-2011)- je n'ai pas trouvé d'original Français, le site ne spécifie pas s'il s'agit d'une traduction. http://rupestre.on-rev.com/ (consulté le 27-4-2011); http://rupestre.on-rev.com/page93/assets/RetH_5a.pdf (consulté le 27-4-2011)
[258] *l'ABCdaire des Ecritures*, Flammarion, 2000.
[259] Henri-Jean Martin, (1988, *Histoire et pouvoirs de l'écrit*) adopte en grande partie la même attitude sceptique que McLuhan, insistant sur la longueur de l'histoire de l'univers par rapport au passé très bref

“fragmentation des actions des fonctions et des rôles”. En affirmant que “writing makes knowledge permanent”, qui est certainement l’une des citations les plus fréquemment reprises, il ajoute l’idée que cette permanence est une forme de “criostasis”[260] ou de “frozen orthodoxy”[261] orthodoxie congelée. Boshoff reprend cette formule dans son texte pourDRUID’S KEYBOARD[262]. McLuhan ira jusqu’à affirmer que l’être humain, suite à l’invention de l’écriture, aurait sombré dans une sorte de léthargie intellectuelle (“Tower of sleep”, “tower of wittless assumption”) : son unicité sensuelle se serait désintégrée. Le rôle de l’artiste serait justement de reconnaître le fonctionnement aliénant des média. Selon cette utopie, en sachant se servir de ces outils externes, l’artiste prendrait l’initiative de réveiller ses prochains et de réactiver leur pouvoir créatif[263], réunifiant l’ensemble du potentiel sensible de chaque individu.

TREE OF KNOWLEDGE : Druid’s Keyboard (1997)

Les études sur l’état de l’écriture sur le continent Africain font remarquer qu’ici certaines inventions systématiques de systèmes d’écriture peuvent être considérées comme un acte de résistance contre l’acceptation inconditionnelle d’un système imposé de l’extérieur. Ces gestes ont une importance bien plus primordiale encore, ils traduisent

---

depuis le temps où nous savons écrire. “Toute histoire est d’abord chronologie. Et celle de l’écriture fait sans cesse osciller l’imprudent qui se risque à l’étudier entre le vertige et la myopie...” p.19....“Et, en particulier, de chercher quelles furent la mission de l’écrit et la part de raison graphique au cours des séries d’évolutions durant lesquelles l’homme perdit bonne part de ses dons originels à mesure qu’il faisait l’acquisition de connaissances et d’instruments lui permettant de dominer la nature?” p.20

[260] Le mot se trouve dans le vocabulaire quotidien anglais pour signifier le processus réversible de congélation de matière vivante. - l’équivalent français serait cryogénie - qui semble nous éloigner de la signification que Boshoff semble viser avec ce mot - Boshoff ne l’inclut pas dans ses dictionnaires.

[261] *Understanding Media*, 1964, p.65.

[262] “Marshall McLuhan said in the 1960’s that writing makes knowledge permanent. The problem is that knowledge in criostasis be-comes a veritable prison, a frozen ortho-doxy that enslaves the minds of all who feed from it.” Ce texte peut être consulté sur le site de Boshoff www.willemboshoff.com, le fragment est également retranscrit dans une lettre à Wessel Van Huysteen du 31 August 1998 à qui Boshoff écrit en préparation de l’exposition *Dreams and Clouds* à Göteborg. Voir également l’analyse par Stephan Erasmus dans son mémoire de maîtrise de 2007 *The significance of Labyrinths and Mazes in the works of Willem Boshoff.*

[263] McLuhan, 1962. *The Gutenberg Galaxy*: p.155 - 157 segmentation of actions, functions and roles; p. 224 Language Unified; p.183 Bacon - “Tower of sleep” tower of wittless assumption. McLuhan fait référence à James Joyce et *Finnegans Wake*. Nous pouvons remarquer que les idées sur l’art avancées par Beuys ou Filliou cherchent de façon très différente à formuler la même pensée.

une très grand liberté face à l'écriture : écrire ne semble pas du tout essentiel. Si l'on commence à donner de l'attention à cette dernière possibilité, le champ d'action est ouvert, sans limites, et on peut faire preuve d'une très grande créativité. Il semble qu'une écriture ait toujours été là, juste sous la surface, et qu'il suffisait de la solliciter pour qu'elle fasse son apparence sous beaucoup de formes différentes, autant de formes qu'il y a de scribes ou d'écrivains.

Parole écrite ou mot retenu dans la mémoire, avec le mythe de Babel nous avons pu avancer dans le sens d'une compréhension dynamique et plurielle de la parole, dans le sens d'une vie inhérente aux paroles, et également vers une prise de conscience de la menace de sa disparition et de la nécessité d'un continuel effort mnémonique. Nous reviendrons plus loin sur la portée que le mot "mémoire" peut prendre dans le contexte du travail de Willem Boshoff, concluons pour l'instant avec Jean-Jacques Glassner[264] sur le mythe de Babel : "…L'histoire ici rejoint la fiction dans sa fonction d'apprivoiser la mort en la socialisant…"

Willem Boshoff, Berlin, octobre 2010

Le mythe de Babel reste d'une iminente actualité à cet âge où l'humanité est submergée dans l'apprentissage des réseaux électroniques, et où les bibliothèques, qui ne s'appellent plus ainsi (elles sont désormais des "banques de données"), sont grandes comme le globe, de sorte que "Global Village" est un mot encore beaucoup trop inoffensif pour ce phénomène. Même le concept de "tour" ne traduit pas suffisamment le caractère ambivalent qu'entretient ce réseau avec l'activité intellectuelle de l'homme qui se sent souvent instrumentalisé par les outils qu'il a créés. Ce "globe" fonctionne comme une machine à stocker des informations. L'être humain a souvent l'impression d'être arrivé à un deuxième pôle du récit qui a commencé quand la tour de Babel s'est effondrée[265].

[264] Jean-Jacques Glassner, 2003 p.235
[265] J'ai noté que la majorité des auteurs s'intéressant au mythe de Babel ont exprimé également leur préoccupation avec le phénomène de la disparition des langues qui est en quelque sorte liée à l'expansion d'une nouvelle langue despote qui est alternativement identifiée comme l'anglais, langue mondiale, ou la

L'homme a deux peurs : il a assemblé des savoirs et créé un outil très efficace pour garantir leur préservation, au point d'avoir l'impression d'être dépassé par son outil et de se poser une fois de plus la question de savoir si son orgueil ne l'aurait pas poussé à la construction d'un édifice interdit. Les phénomènes de "globalisation" ont fait apparaître un deuxième danger : la riche multitude des langues (que l'homme s'explique par l'intervention divine) semble menacée par la venue d'une langue impériale, une "première langue mondiale", "internationale", qui s'exprime par ce mot plus récent "globale". Beaucoup de nations se sentent menacées par ce phénomène et réfléchissent à un moyen de sauvegarder leur identité la plus intime : leur langue qui est une langue minoritaire qu'ils sentent très fragile par rapport aux puissances extérieures. Nous y reviendrons, car ce phénomène mérite une attention plus détaillée, spécialement dans le contexte africain. Face aux menaces multiples senties par l'être humain, les mots "sauver la planète" se disent facilement[266]. La grande majorité des fictions sont d'une façon ou d'une autre des tentatives de mettre en scène l'héroïsme, et le courage nécessaire pour affronter le danger encouru par cet acte de sauvetage. Vient à l'esprit un certain espion Britannique, 007, qui met sa vie en danger à de multiples reprises pour éviter à la planète de tomber sous le joug des diverses folies de mégalomaniaques du "mal". Les fictions pour jeunes enfants montrent la même tendance. Un apprenti sorcier, répondant au nom d'Harry Potter, tient la jeunesse "globale" sous son charme - pour ne nommer que ces deux plus grands triomphes financiers des producteurs cinématographiques. L'être humain fait face aux menaces en faisant appel à tout ce qui pourrait "sauver la planète"[267]. Le but des collections de mots et de noms de plantes par Boshoff est de leur

---

langue de l'internet mais qui est déjà en train de se diviser en plusieurs langues spécialisées par exemple Vicari, 2000. p.116 - "Ainsi quand le débat sur les langues régionales reprendra-t-il? Comment les langues prédominantes vont-elles réagir face aux passions identitaires ethniques qui secouent tous les peuples de la Terre, alors que l'espéranto anglo-américain semble évoluer en autant de dialectes qu'il trouve des applications en sciences, en technologie, dans le commerce, la finance, les divertissements?" "A chaque instant, sous la poussée des innovations, notre langue est sujette à modification."

[266] J'ai trouvé que Carrol Clarkson démontre la même facilité du raisonnement, qui s'avère être beaucoup plus complexe, dans le manuscrit pour la communication de Freiburg, voici l'extrait p.4: "'Extinction' is a term Boshoff applies as readily to indigenous languages and cultures, to the natural world, and to words which run the risk of slipping from his own memory. This polyvalent threat of extinction means that echoes of the political, the primordial, and the personal are inextricably *linked* in Boshoff's dictionary explorations – with the result that the ethical implications are ever more complex".

[267] Dans la première partie KG Partie I j'ai lié cette thématique au travail de Joseph Beuys qui a su s'adresser aux symboles que son spectateur connaissait, des symboles estimés une superstition ou un

“sauver la vie”. Avant de poser la question de la disparition des langues, il convient de voir le parallèle avec un autre discours qui envahit les GARDINS DE MOTS. La thématique du jardin et des noms des plantes oblige à reconnaître le caractère écologique de la métaphore que Boshoff a choisie. L’écologie, qui, elle, est une invention, une nouvelle venue parmi les sciences.

“savoir alternatif” suivant la persuasion intellectuelle qu’on veut adopter, mais des symboles servant à la protection contre la menace du quotidien. Voir Nicole Fritz, 2007, *Bewohnte Mythen*.

3. L'Écologie: "A futile hothouse at the end of time" une serre futile à la fin des temps

Tous les jours, à chaque instant, Boshoff soigne son jardin mental. Les promenades et les voyages servent à découvrir de nouvelles plantes ou à réviser les noms de celles qu'il connaissait déjà. Les nuits sont passées à vérifier l'exactitude de la nomenclature, à retravailler et à classer les photographies prises. Tout objet manipulé permet à l'artiste d'établir un parallèle ou un lien étymologique avec un autre nom de plante[268]. L'obligation absolue de garder en mémoire ces noms de plantes est motivée par le fait que leur oubli les menacerait de disparition. Boshoff compte leur nombre sur sa liste avec précision. En octobre 2011, il en a répertorié 20 000 plantes. Boshoff se souvient dans quel jardin botanique il a vu un spécimen, et retient les liens de famille entre les espèces et les membres déjà disparus. En accord avec cette pensée, Boshoff a conçu la métaphore de la serre-cimetière des plantes: "GARDENS OF WORDS II prematurely recognizes the shades of expired life, a futile hothouse at the end of time"[269] GARDENS OF WORDS II reconnaît d'avance les ombres de la vie périmée, une serre futile à la fin des temps.

Willem Boshoff, Washington, mars 2012

Traditionnellement, la plus grande partie de la littérature et de l'art botaniques prend position dans une rhétorique écologique[270]. Boshoff fait remarquer que la "Red

[268] Quiconque étant accoutumé à accompagner Boshoff dans ses besognes quotidiennes prend l'habitude d'entendre des explications de curieux mots à propos de tout sorte de situation. Un objet rappelant vaguement une canne à marcher sera qualifiée de "BACULIFORM"; une situation nécessitant une recherche de clef suscitera une référence à "CLECHÉ" et " CLEVIS", deux mots, figurant dans le *Oxford English Dictionary* ayant étés transformés en sculpture dès 1993.

[269] Catalogue: *Vandskel – Watershed*, ed. Iben From, Kunstcentret, Silkeborg Bad. Willem Boshoff pp. 8-11 Text, Image pp. 9, 10, 11.

[270] Natalie Souchon analyse une tendance qualifiée d'"ecology aestetic" formulée par Timothy Luke. Luke soutient que l'"écology aesthetic" pourrait permettre à l'artiste de se confronter aux circuits capitalistes. Souchon dédie un chapitre à "The synthesis image-text and its ecological focus". Le travail de Boshoff porte pourtant le titre "The fine artist and botanical subject matter". Dans l'entretien entre Souchon et Boshoff, ce dernier avait souligné qu'il ne travaillait pas avec l'image de la plante: "not working with the image of plants but with their hopeless memory. Memory is what grows, not the plants themselves". Souchon conclut: "Boshoff believes that there is a difference between befriending, or sharing with your subject and talking about the idea of how plants are threatened…" (Souchon, 1999, pp.66-67). Cette interprétation inscrit clairement la démarche de Boshoff dans une tendance orientée vers l'actionnisme et non uniquement dans un travail sur le langage. Les pages à venir chercheront de complexifier cette

Data List" établie par la World Conservation Union compte 25 000 noms d'espèces en voie de disparition[271]. En écrivant les noms des plantes il pense prolonger leur existence, étant d'avis que tant que quelqu'un se souvient de leur nom, ces plantes existeront. Chaque installation des jardins de mots est conçue comme une opération de sauvetage urgent[272], même si les noms des plantes que Boshoff retient, et donc les noms qu'il fait surgir dans la tête des spectateurs, ne sont pas les noms des plantes de la "Red Data List". Il s'agit des noms de toutes les plantes que Boshoff a vues, même des plantes aussi anodines que les mauvaises herbes, dont les noms reçoivent de sa part une attention particulière.

Boshoff a exprimé l'idée des valeurs fragiles qu'il convient de protéger dès son mémoire de 1984[273]. C'est ici que se trouve la première citation des mots de Lucebert "Alles van waarde is weerloos" Tout ce qui a de la valeur est sans défense[274], une citation que Boshoff ajoute à une très grande partie de ses textes[275]. Cette citation montre que Boshoff est très conscient de l'exploitation des peurs de l'homme à des fins publicitaires. Il a recueilli les paroles du poète néerlandophone, qui furent

TREES/BOME (1974)

---

inscription de la métaphore botanique par rapport au débat écologique, en mettant en question la distinction conventionnelle ou candide entre "nature" et "culture".

[271] Ces informations sont révisées à l'occasion de la publication de la brochure pour GARDENS OF WORDS III organisée par Art Logic en 2006.

[272] Le même besoin vital de ne pas perdre la trace des choses disparues se trouve dans d'autres œuvres récentes de Boshoff, par exemple PRISON SENTENCES (2004). Pour le prisonnier, il est d'une urgence absolue de compter chaque jour, afin de garder le contact avec la réalité, autrement celui-là pourrait tout aussi bien disparaître. Le texte de Rory Bester "Truth and Trauma" met en contexte la confusion entre existence privée et vie publique vécue par les détenus, dans le contexte de la violation des droits des prisonniers par l'Etat. Dans FAR FAR AWAY (2004) et 32 000 DARLING LITTLE NUISANCES (2004), Boshoff utilise les noms des enfants morts dans les camps de concentration de 1898-1902, afin de leur redonner une vie dans la mémoire. Dans BREAD AND PEBBLE ROADMAP (2004), les noms arabes prennent la place des personnes. Inscrits sur des pierres, les noms font valoir la légitime revendication d'un terrain, un droit qui semble se trouver dans les pierres mais qui est caché, confondu pendant l'occupation du colonisateur.

[273] La première partie (KG Partie I) de mon texte a consacré une part importante à cette préoccupation de Boshoff.

[274] Que Boshoff cite en illustration de BRANDSTAPELS, VLV, 1984. p. 27.

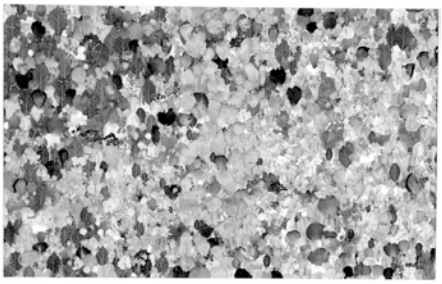
[275] Nous retrouvons la citation apposée au texte pour WINDWOORDE, une œuvre créée pour l'exposition *Grandeur*, à Sonsbeek en 2008.

détournées dans un slogan d'une compagnie d'assurances et inscrites en lettres surdimensionnelles en haut d'une tour abritant les bureaux de leur siège social[276].

CHAIR TREETRUNK (1976-1977)

L'intérêt pour les plantes accompagne Boshoff depuis son enfance, et il se souviendra toujours des collections de plantes qu'il accumulait dans le jardin de ses parents à Vanderbijlpark[277]. Lors d'un entretien[278], Boshoff identifie sa vie nomade de 1973 comme une étape décisive dans le cheminement de sa revendication d'"homme des arbres". Avec ses compagnons, Boshoff cherche à vivre le verset 28 de Matthieu 6, "Observez comment croissent les lys des champs", à la lettre. L'année suivante, en 1974, Boshoff exécute les gravures sur lino conçues lors de promenades avec un ami. La représentation des buissons et arbres devait tenir lieu de tous les détails de la promenade : les conversations, les plantes, le chemin effectué. Il se réfère à ces linographies sous les titres BOS/BUSH, et TREES/BOME, qui datent toutes deux de 1974. Les travaux en bois se complexifient. Professeur à la Parktown Boy's High School de Johannesburg en 1975/76, Boshoff travaille avec des formes en bois de petites dimensions et entreprend en 1977 les sculptures-meubles de grandes dimensions, notamment des chaises sculptées dans des troncs d'arbre. L'année 1979 voit les premières œuvres en morceaux de bois s'accumuler. SPLINTERMAT et TAFELBOEK, STOKKIESKLUIS sont quant à elles des sculptures

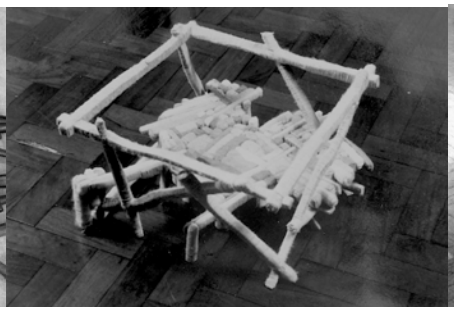
WOODSHAPE (avant 1977)


BLOEISELPLAS (1978-1979)

[276] Boshoff se souvient de ce détail lors d'une conversation à Bâle 2010.
[277] Siebrits, 2007 Interview publié dans le catalogue *Word Forms, Language Shapes*, p.11.
[278] Entretien Cradle of Humankind avril 2010.

auxquels Boshoff attribue des significations et des symboliques complexes, et sont considérées comme des fictions où la vie personnelle, le corps humain et l'enseignement religieux se confondent. La même année, Boshoff y ajoute la collection de pétales de fleurs et en fait une "peinture" BLOMBLARE/ BLOEISELPLAS.

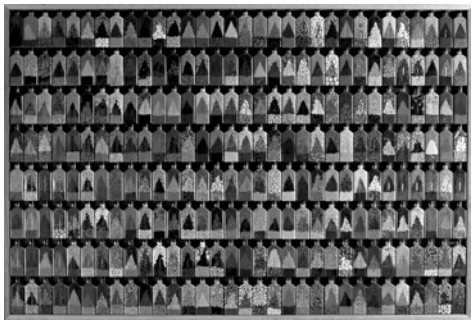
STOKKIESDRAAI (1980)


WOLSTORIE (1978)

BRANDSTAPELS (1981 - brulées 1982)

La trilogie WOLSTORIE (1978), STOKKIESDRAAI (1980), BRANDSTAPELS (1981), sur la "personnification" du bois qu'il faut réchauffer, sauver du feu, traiter avec respect seulement pour le sacrifier[279], précèdent immédiatement le travail pour KASBOEK (1981) et le 370 DAY PROJECT (1982/1983), pour lequel il rejoint la "Dendrological Society" la société dendrologique de la région du Transvaal.

Comme il l'avait fait avec le Projet de 370 jours, il continue pour le BLIND ALPHABET PROJECT (à partir de 1993), d'agrandir sa collection d'essences de bois et de noms d'arbres. En 1994, Boshoff entreprend un voyage dans le "pays des druides" : l'Angleterre, le Pays de Galles et l'Ecosse, et se met à collectionner les herbes de façon druidique. Ce rituel se matérialise sous la forme d'ANNULOÏD (1994). Comme dans le 370 DAY PROJECT, vie quotidienne et activité artistique s'y chevauchent jusqu'à devenir identiques. Avec BOTTLED HOPE (1995), Boshoff y ajoute la collection de graines de plantes. La première installation des noms de plantes sous la forme de GARDEN OF WORDS date de 1997. Pour ce


BOTTLED HOPE (1995)

[279] Voir KG Partie I

projet et les suivants Boshoff élargit son champ de recherches en y incluant les jardins botaniques du monde entier.

La série du TREE OF KNOWLEDGE de la même année est formulée dans des termes plus clairement écologiques, mettant en lumière la destruction des arbres pour la production de papier, et par là-même le comportement irresponsable de l'être humain dans l'agrandissement de sa sphère d'influence et sa quête de savoirs[280]. En 2007, lors de l'entretien avec Warren Siebrits, Boshoff se montre conscient que la véritable question écologique à l'arrière de celle de l'industrie du papier est plus complexe encore. En Afrique du Sud, l'industrie de la production de papier est envahissante. Sur de vastes régions sont plantés des pins, qui sont des espèces étrangères à l'Afrique du Sud. Ces espèces profitent des températures sub-tropiques mais sont mal adaptées au climat sec de la région. Ils poussent grâce à une consommation d'eau, qui dépasse largement les ressources de la région où le niveau de l'eau semble baisser de façon irrémédiable. La plus grande partie des espèces endémiques a disparu. Boshoff revient également sur la question du rêve du "paperless office" bureau sans papier prédit par Alvin Toffler, qui est loin d'être réalisé. Au moment où les foyers occidentaux étaient tous équipés d'un PC, la demande de papier a augmenté dramatiquement au lieu de baisser comme Toffler l'aurait voulu. Dans ce contexte, Boshoff émet l'idée selon laquelle, si le XXème siècle était marqué par les confrontations politiques et la quête d'information, le XXIème siècle sera dédié à la conservation et à la préservation des ressources naturelles[281].

ACHEIROPOIETOS (2007)

Pour l'exposition *Épat* de novembre 2007, Boshoff résume ses activités écologiques dans un texte écrit après

[280] Voir cet aspect de la série dans la Partie I. La façon dont Boshoff présente ses raisonnements ressemble par beaucoup d'aspects aux pensées de Marshall McLuhan, que Boshoff cite dans les parties essentielles de son texte accompagnant la série. Voir le site www.willemboshoff.com, et la lettre adressée à Wessel Van Huysteen du 31 August 1998, rédigée en préparation du projet de Göteborg, une exposition portant le titre *Dreams and Clouds*.
[281] Voir catalogue *Word Forms - Language Shapes* , 2007, pp.22-23.

son empoisonnement au plomb. La série des prises de vue sont des détails d'écorces d'arbre ressemblant au corps humain et auxquelles Boshoff donne le titre ACHEIROPOIETOI (2007)[282], seront l'occasion de développer ses recherches sur les valeurs symboliques et les mythes et légendes autour des arbres. A ce moment, Boshoff a réuni tous les détails qui lui permettront quelques mois plus tard de proposer la figure du druide, pour personnifier l'ensemble de ses préoccupations. En même temps que ses premières présences en tant que druide lors d'expositions prestigieuses, Boshoff commence un travail sur le passé géologique et l'histoire de l'impact des météorites sur la planète terre aux temps "préhistoriques". Ces recherches se traduisent par les sculptures en granite de très grandes dimensions. La série des CHILDREN OF THE STARS (2009) est conçue pour l'installation dans des jardins ou dans les grands terrains laissés pratiquement à l'état sauvage que sont les domaines de la région du "Cradle of Humankind"[283].

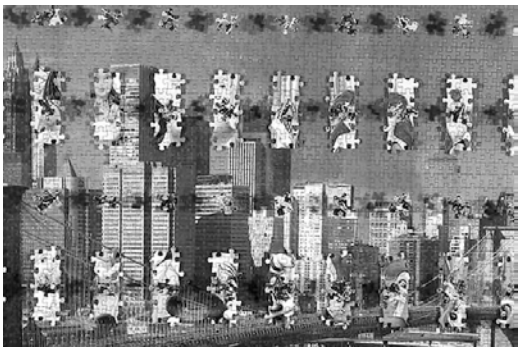
CHILDREN OF THE STARS: Big B (2009)

Parmi les projets de grande envergure, Boshoff continue de produire régulièrement des sculptures en bois de petites dimensions. Chaque utilisation de bois représente symboliquement tous les bois de la collection de Boshoff. BIBIFITY, BIFISTULAR, BOUSTROPHEDON, PLANETS OF ECHINUS, BELEMNOÏD, sont accompagnées d'un texte identifiant l'arbre dont provient le bois utilisé, et une quantité d'informations mythiques et érudites dont Boshoff a tenu compte lors de la conception de la sculpture en question[284]. Deux œuvres de

MAZE (2002)

[282] Catalogue *Épat* Novembre 2007 p.4.
[283] Le texte de Miranthe Staden Garbett "The worldcentric art of Willem Boshoff" soumet cette circonstance à une analyse de l'art du jardin d'un point de vue écologique.
[284] Au moment de la vente des objets, Boshoff écrit de courts textes pour les propriétaires pour accompagner les certificats de vente. Dans ces textes Boshoff explique le choix du bois, le choix du nom et

Boshoff, qui témoignent de ses préoccupations écologiques sans pour autant utiliser la métaphore des plantes, sont le labyrinthe, qu'il construit au Sommet Mondial sur l'Environnement qui a lieu à Johannesburg en 2002, et l'œuvre titrée MAZE (2002). Boshoff donne corps à sa pensée anti-nucléaire dans un puzzle modifié connu sous le titre HIROSHIMA SHADOWS (2007). En 2011, Boshoff ajoute plusieurs textes sur son site web pour présenter les œuvres récentes. Dans ces textes, il cherche à éclaircir son positionnement écologique.


HIEROSHIMA SHADOWS (2007)

Dans le texte pour WALKING ON WATER, Boshoff réunit de façon exemplaire l'envergure des préoccupations qui guident ses raisonnements et son travail d'atelier mental dans le processus de l'invention d'une œuvre. Boshoff s'intéresse en premier lieu à la capacité de marcher sur l'eau, qui est maitrisée par de nombreux animaux et insectes, alors qu'un seul humain en aurait été capable. Boshoff a pourtant découvert récemment qu'il existe des robots si légers qu'ils peuvent également "marcher sur l'eau". Boshoff poursuit par une réflexion sur le nombre d'inventions humaines dans le monde : la planète en serait "pleine à craquer", et proche du moment de déborder. L'homme, en très peu de temps, a réussi à salir la quasi totalité de l'eau potable de la planète. A cet endroit, Boshoff revient sur Marshall McLuhan qui a analysé les techniques d'invention dont l'homme se sert, pour ensuite analyser en quoi ces méthodes sont devenues déterminantes pour ce qu'il est. L'homme, en inventant la parole, est devenu un "être parlant", dont la maîtrise de la parole détermine son humanité. Boshoff simplifie ainsi "the idea that we created the 'word', and that thereafter the 'word' created us".

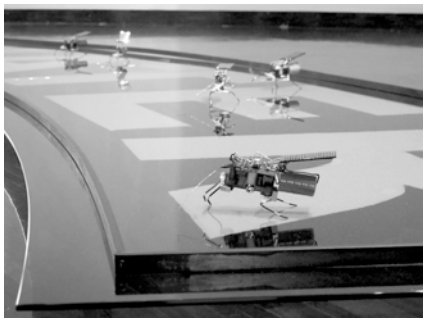
> For WALKING ON WATER I write the word 'water' on the ground, under glass, as a pathetic suggestion of what will remain when people are gone, and when clean water is gone. The written word 'water' is all that survived.

Pour WALKING ON WATER j'écris le mot 'water' par terre, sous une plaque de ver, comme une suggestion pathétique de ce qui perdurera une fois que l'homme n'existera plus, et quand toute l'eau fraîche aura disparu. Le mot écrit 'water' sera tout ce qui restera.

---

la philosophie sous-tendant les sculptures en bois. Voir par exemple les textes pour BIBIFITY, BIFISTULAR, BOUSTAPHEDON, PLANTES OF ECHINUS, BELEMNOÏD.

La recherche écologique de Boshoff a commencé comme le reste de son œuvre par des actions liées à son style de vie, qui, aux débuts, était influencé par la religion. Il s'en suit une phase de recherche des formes qui pourraient représenter ces activités et ce style de vie de façon satisfaisante pour les milieux d'art. Boshoff produit des objets qui pourraient passer pour des sculptures, voire même pour des peintures. Les textes que Boshoff écrit pour accompagner les objets montrent pourtant que l'artiste à d'abord l'intention de faire communiquer avec ces derniers des significations complexes, et que ces objets sont portés par une fiction qui rend cohérente leur juxtaposition et installe un continuel aller-retour entre le corps de l'artiste et l'objet construit. La tension créée entre l'objet et la construction imaginaire qui l'entoure, les inscrit dans une matrice intellectuelle, et se complexifie au point où, vers 2009, l'objet peut être redondant. Boshoff continue à fabriquer des objets, mais cette activité n'en est qu'une parmi d'autres que le druide réalise d'une façon proche du rituel. La recherche écologique commence donc par une action, puis par son inscription dans une sculpture en bois, en pétales de fleurs, et en graines, dans laquelle la préoccupation écologique est symboliquement représentée avant d'être reprise dans une parole pure, qui peut prendre la place des objets. Dans le personnage du druide, ces paroles sont représentées sous toutes leurs formes.


WALKING ON WATER (2011)

Parmi les analyses précoces du travail de Boshoff, on trouve un mémoire de Masters de Natalie Souchon soutenu en 1999. Elle choisit les GARDENS OF WORDS pour enrichir son étude d'une artiste du XIXème siècle, Marianne North (1830-90). Cette dernière progresse en véritable portraitiste des plantes. Son but était de peindre "toutes" les plantes tropicales du monde, et elle passait son temps à voyager sur les continents de l'hémisphère sud. Les "portraits" des plantes sont fidèles à tous leurs détails biologiques mais constituent une vision très individualisée, présupposant une relation personnelle et une connaissance intime de chaque espèce. La valeur scientifique du travail de Marianne North est reconnue et confirmée par les gradins Botaniques de Kew, qui font construire une galerie dédiée à la collection des peintures. Cette galerie abrite 833 portraits de

plantes[285] et compte encore aujourd'hui parmi les possessions du jardin. Natalie Souchon considère que leur ambition de progresser de façon scientifique, tout en entretenant une relation personnalisée avec les plantes rapproche les démarches des deux artistes. Souchon met en valeur des citations où North exprime son exaspération de ne pas être capable de travailler assez rapidement pour donner corps à son ambition[286]. Boshoff fait preuve de la même exaspération, très conscient que malgré le nombre impressionnant qu'atteint sa collection, son effort ne représente qu'une fraction de la diversité réelle, et que la disparition avance plus rapidement que la connaissance. L'accent est pourtant mis sur l'importance de la véritable rencontre avec chaque plante, qui ne devient qu'après-coup un discours sur l'écologie. "Boshoff believes that there is a difference between befriending, or sharing with your subject and talking about the idea of how plants are threatened…"[287] Boshoff soutient qu'il y ait une différence entre nouer une amitié, ou partager avec son sujet et émettre des idées sur la vie menacée des plantes... , suggérant ainsi que pour lui la question de l'engagement écologique est secondaire par rapport à son intérêt personnel pour chaque échantillon botanique rencontré. Dans son entretien avec Souchon, Boshoff souligne l'idée de "not working with the image of plants but with their hopeless memory. Memory is what grows, not the plants themselves" ...ne pas travailler avec l'image des plantes mais avec leur mémoire désespérée. Ce qui grandit est la mémoire et non les plantes. Une remarque cruciale sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir.

Dans le contexte de l'histoire de l'art sud-africain, de par son choix de travailler sur une personnalité du XIXème siècle, Souchon a mis le doigt sur un aspect central du drame de ce pays. La catégorie des artistes-botanistes en Afrique du Sud foisonne de personnalités curieuses et passionnées. Ce phénomène doit être vu dans le contexte des voyageurs-chercheurs européens qui partent en explorateurs dans les colonies pour recenser la faune et la flore des nouveaux continents. Dans l'imaginaire de certains, il

[285] Voir le site du Jardin Botanique de Kew expliquant les projets de restauration des peintures et les activités culturelles autour de la collection.
[286] "Both artists have set themselves a self-imposed task – Boshoff to record 3000 plants (begun in 1982) and North to paint the tropical flowers and trees on all the continents. For North, the time to paint was regarded as precious and not to be wasted; she frequently expressed her frustration at not being able to paint fast enough, or long enough. She states that 'it was impossible to paint fast enough, but we can all work hard enough at what we like best' (Recollections 1894 (2):219 in Losano 1997:3)".
[287] Souchon, 1999, pp. 66-67.

s'agit d'un départ vers le jardin d'Eden, vers la nature vierge, selon un état d'esprit empreint de Romantisme. L'étude de cet aspect de l'histoire de l'art sud-africain est pour cette raison particulièrement prometteuse et en donne une image plus diversifiée, en tenant compte des polémiques autour d'une activité artistique sur un continent où existe une pratique artistique remontant à des centaines de milliers d'années sous forme de pétroglyphes et de dessins rupestres. La plante, l'animal, la relation de l'individu à la planète et au système planétaire figurent de façon prédominante dans les pétroglyphes, auxquels Boshoff s'intéresse particulièrement. En même temps, il s'agit d'un continent où les pratiques artistiques occidentales tardent à trouver prise. Dans les témoignages des premiers paysagistes visitant l'Afrique du Sud se trouvent des remarques sur le "manque" de pittoresque[288]. Les premières contributions se trouvent justement sous forme de dessins de voyageurs, d'entomologistes et de botanistes[289].

---

[288] Les peintres formés selon une tradition Européenne ne retrouvent pas les schémas de couleurs permettant de créer les perspectives atmosphériques ou un "Naturalisme Britannique". Les remarques sur ce détail abondent dans les textes d'histoire de l'art écrits avant 1994 en Afrique du Sud. Ces textes cherchent de façon insuffisante à démontrer la problématique d'un art européen en Afrique. Pour citer l'exemple qui, avant 1994, jouissait d'une autorité incontestée, voir Esmé Berman, qui publie encore en 1993 son *Painting in South Africa*, (entre autres p.5). Le peintre cherche à adapter ce qu'il voit à des techniques apprises ailleurs, et choisit des scènes de brume matinale ou des fonds de paysage aux tonalités vertes et bleutées. Pour ce faire, il doit adapter la réalité à l'image qu'il veut en produire. Les vastes territoires représentés comme si le colonisateur était arrivé dans un continent vide de présence humaine - un continent vierge en attente d'être exploité - sont empreints d'une idéologie qu'il convient de réviser, d'opposer, et d'étudier pour mieux la saisir. L'histoire de l'art fait de cette question l'une des spécialités des régions ex-coloniales. Un rapide résumé se trouve dans "Unframed Landscapes: Nature in Contemporary Art" par Maja and Reuben Fowkes publié sur http://neme.org/main/492/unframed-landscapes accédé 27-2-2007. Une étude qui serait encore plus dans la veine de notre enquête: "Words as Landscape" par Judith Donath, 2005; http://neme.org/main/473/words-as-landscape, accédée 2-12-2006. L'étude de Simon Shama, 1995. *Landscape and Memory* peut montrer immédiatement l'étendue de cette question, qui est également étudiée pour les paysages d'Europe. Pour l'Afrique du Sud, cette question est abordée en beaucoup de détail par l'étude de Jennifer Beningfield, 2006. *The Frightened Land - Land, Landscape and Politics in South Africa of the Twentieth Century*. Beningfield interroge de façon systématique l'idéologie qui se cache derrière l'architecture des monuments et des différents services publics, derrière les symboles et les images créés par ces services, derrière les cartes postales et les brochures touristiques, mais également derrière la littérature écrite en Anglais et en Afrikaans. A l'aide de cette iconographie, Beningfield parvient à mettre en évidence la façon dont la politique d'un pays peut sciemment rendre acceptable l'idée d'un pays vierge à l'arrivée du colonisateur et la légitimité de sa présence sur ce continent. Par la suite, l'intrus peut faire valoir un droit "natif" pour cette terre. (Voir pp.19-26)

[289] Je veux ici faire référence à des études bien diversifiées qui ont été conduites sur le personnage de Thomas Baines, un peintre de paysage, botaniste, voyageur, qui a été l'un de ces esprits exceptionnels sachant peindre un portrait plus complexe du continent où il se trouvait. Une publication collective des contributions de Michael Stevenson et de Marion Arnold sur laquelle je voudrais attirer l'attention a été publiée en 1999. Michael Stevenson (ed.), 1999. *Thomas Baines, an artist in the service of science in South Africa*. London, Christies. Marion Arnold est également co-auteur de la biographie de Thomas Baines: Marion Arnold et Jane Carruthers, 1995. *The life and work of Thomas Baines*. Vlaeberg, Fernwood Press.

Natalie Souchon cherche à créer le champ d'intelligibilité propre au débat écologique spécifique à l'Afrique du Sud, en retrouvant son origine dans le projet des Lumières, qui est également celui de la colonisation, et en le croisant avec le débat structuraliste et poststructuraliste[290]. La fin de l'organisation politique du modèle colonial est également le moment de la prise de conscience de la diversité, de la compétition et du besoin de co-existence[291], qui se confond avec la lutte entre les espèces endémiques et les espèces étrangères[292]. Ces idées sont traduites dans un débat contemporain sur les "biorégions" et de "ecology aesthetic"[293]. Souchon poursuit ses recherches pour y inclure les contributions des artistes contemporains et établit un tour d'horizon des pratiques d'art inspirées par un souci écologique[294].

Une étude plus récente de la relation qu'entretient la société sud-africaine avec le pays qu'elle habite et la représentation de ce paysage est amorcée par Jennifer Beningfield[295] dans *The frightened Land: land landscape and politics in South Africa in the twentieth Century*. Beningfiled cherche à démontrer de quelle façon le lien à la nature revendiqué par la culture afrikaner a pu servir au cours du XXème siècle pour justifier l'appropriation totale de ce territoire. Beningfield décrit systématiquement les discours politiques, cherchant à présenter l'Afrikaner comme un "natuurmens" homme de nature, et met en évidence l'iconographie officielle qui accompagne cette idéologie[296], de la

---

Marion Arnold établit le lien entre l'art préhistorique et l'art botanique actuel dans son introduction à *South-African Botanical Art: Peeling back the Petals*, publié par Florilegium en 2001. voir p.19.

[290] Souchon base cette observation sur sa lecture de Verona Conley, 1997. *Ecopolitics: the environment in postsructuralist thought*. London, Routhledge.

[291] Une remarque que Souchon emprunte à Marion Arnold.

[292] Souchon 1999, p.30.

[293] Que Souchon a trouvé dans les textes de Timothy Luke, 1992. "Art and the environmental crisis, from comodity aesthetics to ecology aesthetics" *Art Journal*, vol 5 No 2, p.74.

[294] Puisqu'elle soutient son mémoire en 1999, elle s'arrête à cette date. Il deviendra évident dans une comparaison avec des textes plus récents que depuis cette date, le débat a considérablement évolué.

[295] Jennifer Beningfield, 2006. *The frightened Land: land landscape and politics in South Africa in the twentieth Century*. Routledge, London.

[296] L'analyse du travail de Boshoff en ce sens a fait le sujet de la thèse de Rita Swanepoel. Swanepoel avait identifié trois dates de l'histoire du nationalisme afrikaner et interrogé une dizaine d'œuvres de Boshoff quant à leur lien avec cette histoire. Ma thèse cherche au contraire à établir dans quel sens le travail de Boshoff cherche à communiquer "sans le détour par l'image" - les recherches de Beningfield (2007) sont donc ici utiles pour une illustration de la culture afrikaner et l'histoire de l'Afrique du Sud. Mais pour établir un "analyseur du social", l'étude de Jean-Paul Brun (2007) des pratiques du Land Art sont d'une plus grande utilité.

construction des monuments et des mythes nationalistes à la poésie et littérature écrites en afrikaans. Parallèlement à ce discours propagandiste se met progressivement en place un vocabulaire plus riche provenant de toutes les cultures du territoire sud-africain[297]. Beningfield cherche à exprimer les différentes manières d'appréhender la terre en différenciant "farm" le paysage cultivé, une ferme et "veld" la brousse. Le "Mythe de la nature sauvage" a été également interrogé pour une meilleure compréhension de la culture américaine[298] dans une étude publié en 2007 par Jean-Paul Brun, *Nature, art contemporain et société: le Land Art comme analyseur du social.* Il s'agit dans l'ensemble, pour Brun, de comprendre "dans quelle mesure le Land Art était à la fois un art de rupture, profondément enraciné dans la culture américaine et portant ses traits identitaires, tout en postulant que la rupture effectuée par les Land Artists américains renforcerait l'appartenance et l'enracinement de cet art dans la culture américaine."[299] Il semble simultanément étonnant et révélateur[300] que les fondateurs de la nation américaine veuillent connaître l'origine du mythe de la nature sauvage dans l'Europe du Nord[301]. Le mythe acquiert une dimension plus nettement spirituelle avec la contribution des

---

[297] Beningfiled (2007) inclut dans son analyse l'adresse inaugurale de Nelson Mandela, le discours "I am an African" de Thabo Mbeki, les poésies d'Ingrid Jonker, les analyses du langage littéraire par J.M. Coetzee ou André Brink.

[298] Jean-Paul Brun, 2007. *Nature, art contemporain et société: le Land Art comme analyseur du social.* Trois volumes. L'Harmattan. Le travail de Jean-Paul Brun à ce sujet est particulièrement pertinent pour une meilleure compréhension du travail de Boshoff puisque Brun interroge les pratiques artistiques des années 60 et 70. Brun commence son texte par le chapitre "Le mythe de la nature sauvage et autres mythes fondateurs au cœur de l'identité culturelle américaine" voir pp. 36-79.

[299] Brun, 2007. Vol I, p.24 - Pour mieux comprendre les spécificités des artistes américains, il interroge les Européens: "La forme du questionnement écarte de cette étude le cas de Land Artists comme Oppenheim ou les Européens comme Dibbets, Fulton, Goldworthy, Long ou encore les artistes de l'Arte Povera. Ceux-ci produisant des oeuvres avec des pratiques fort éloignées des Américains retenus dans le corpus restreint. Mais justement, sont-ils des Land-Artists?" - Quelques pages plus loin Brun remarque que les contributions des Land Artists américains se distinguaient par leur caractère "didactique": "Ces œuvres, nées de la rencontre de la culture nord-européenne avec celle de la jeune nation américaine, sont donc doublement des produits d'acculturation. Elles présentent un caractère didactique. Elles pointent du doigt et attirent l'attention sur la nature sauvage, sur ces immensités encore quasi désertes à l'époque" (voir p.26).

[300] Brun, p.36 et suivantes, souligne la nécessité de la création d'un mythe fondateur par lequel la nouvelle nation puisse se "donner des raisons de vivre ensemble". Il faut donc créer des bases culturelles pour donner à chaque individu le sentiment d'appartenir au même peuple, et de se distinguer de la sauvagerie ambiante. Ensuite, la nouvelle nation devait encore se distinguer de ses homologues européens. L'ensemble des exodes répétés, cycliques même, pour une nouvelle terre promise à civiliser, ressemble en beaucoup de points au mythe que se construit la nation afrikaner.

[301] Brun, 2007. p.24, cite "Thomas Jefferson, un des pères fondateurs et rédacteur de la déclaration d'indépendance, [selon qui] le mythe de la nature sauvage plonge ses racines dans les forêts saxonnes de la Germanie primitive, lorsque les Saxons quittent les bois profonds vers 450 après J.C. pour civiliser l'Angleterre. Le mythe, composé de sous-mythes (Ouest, pionniers. frontière, *Manifest Destiny...)* perdure jusqu'à aujourd'hui".

transcendantalistes[302], des artistes de la *Beat Generation*, des *Hippies*, des militants de la *Deep Ecology*, et devient pendant les *sixties* et les *seventies,* le cadre de pensée dominant de l'univers intellectuel contre-culturel et artistique de l'Amérique, qui, comme nous le savons, est d'une grande importance pour Boshoff[303].

Le Romantisme est un moment décisif dans l'évolution de l'idée de nature[304], et non uniquement pour l'art, qu'il soit sud-africain, américain ou européen. Nathalie Blanc et Julie Ramos, auteurs du récent ouvrage *Ecoplasties*[305]*,* en se confrontant aux complexités de l'art écologique du début du XXIème siècle, décèlent[306] les véritables antécédents de l'état d'esprit de l'art écologique dans le Romantisme Allemand. Les exemples rapportés par Blanc et Ramos pourraient permettre de prendre du recul par rapport au jeu de Boshoff avec les idées géocosmiques au moment de sa découverte du personnage du druide. Les précisions apportées au concept de paysage du peintre Carl Gustav Carus font découvrir un état d'esprit qui a beaucoup de ressemblance avec celui du druide. Carus se servait de termes tels que "Erdlebenbildkunst" que les auteurs traduisent par "art de l'image de la vie de la terre" et "géognose" - "une géologie théologique et visionnaire". Blanc et Ramos concluent sur cette observation : on ne peut nier la "dimension mystique et religieuse du romantisme – le pouvoir de la religion y est transféré à l'art dans sa capacité à relier l'homme ou la communauté au divin, dont la nature actuelle n'est qu'une version déchue

---

[302] Voir Jean-Paul Brun, 2007. Vol I pp.58-60.

[303] L'envergure de ces idées et leur présence dans le tissu intellectuel sud-africain peuvent être jaugées à l'aune du travail de Christo Coetzee qui admet clairement l'influence des écrits de Henri-David Thoreau sur ses réflexions et auxquels il fait référence dans plusieurs de ses discours. Coetzee nomme le livre culte de Robert Pirsig, 1974. *Zen and the art of Motorcycle maintenance* comme une des principales inspirations pour son travail artistique.

[304] Je fais ici consciemment référence au livre, *L'idée de Nature dans l'Art Contemporain* publié en 1993 par Colette Garraud Flammarion, Paris. Colette Garraud choisit le titre pour indiquer qu'il est presque impossible de parler de nature, et que nous parlons davantage de l'idée que nous nous faisons de la nature... On y reviendra. Sur ce point, il faut indiquer que Colette Garraud ne trace pas de parallèle avec l'art romantique, mais commence ses recherches avec l'art des années 60.

[305] Nathalie Blanc et Julie Ramos, 2010. *Ecoplasites* pp. 24-32. (Les deux auteurs sont respectivement maître de conférences à Paris 1, conseillère scientifique de l'INHA et directrice de recherches au CNRS)

[306] Comme l'avaient fait Souchon et Jean-Paul Brun. Souchon évoque l'idée que traduit "spiritual anastomosis" est formulée par rapport à *Die Metamorphose der Pflanzen*, de Johan Wolfgang von Goethe. Dans ce contexte, Souchon précise que Goethe serait le premier utilisateur du mot "morphologie", un mot qui a beaucoup intéressé Boshoff (voir Souchon, 1999, p.28 et 45). Jean-Paul Brun propose une historisation du Land Art en faisant remarquer que le débat écologique aux Etats-Unis est basé sur un mouvement philosophique initié par Waldo Emerson et Henri-David Thoreau, et reprend le cycle du départ des Anglo-Saxons des régions germaniques pour s'emparer de l'île celte (voir Jean-Paul Brun, 2007 entre autres p.24 et en plus de détail pp. 58-60).

–, et il faut relever dès les premiers temps sa participation aux débats sur l'idée d'environnement. L'art y contribue pleinement"[307]. Chez Novalis, qui réunit les qualités de géologue, de mathématicien, de cartographe, de poète et de philosophe, il est possible de "trouver en germe un art qui travaille avec le réel plus qu'il ne représente le réel"[308] et d'une "prise en compte d'une sensibilité humaine élargie", où la réduction de la perception à l'optique est mise en question par la notion de l'interaction des sens ou synesthésie[309],. Boshoff avait poursuivi cette même ambition avec beaucoup de zèle dans le BLIND ALPHABET PROJECT[310]. L'intérêt de Boshoff pour ces questions est sincère. Il se montre en même temps très conscient[311] des dangers inhérents au dévoiement des discours liés à l'écologie et cherche pour cette raison à constamment ramener son intérêt écologique à ses recherches sur le langage.

Ces dernières années les pratiques artistiques se risquant dans l'entrepris écologique sont parmi les plus populaires et ont bénéficié de beaucoup de publicités, ce qui, chez des commentateurs d'art, a provoqué un certain scepticisme, ceux-ci observant que le débat écologique menaçait de s'emparer du monde de l'art contemporain. Les enjeux sont complexes et se trouvent au cœur des questions politiques et éthiques de la société

---

[307] Voir les remarques de Heusinger von Waldegg (Heusinger von Waldegg, 1989. *Der Künstler als Märtyrer, St Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts,* cité KG Partie I) qui étudie les autoreprésentations des artistes dans la figure de Saint Sébastien et qui remarque progressivement plus de représentations liant le Saint à l'arbre et à la nature. Les remarques de Ramos et Blanc correspondent à certains aspects de ce que j'ai cherché à démontrer quant à l'utilisation du personnage de Saint Sébastien, qui, dans l'imagerie de certains artistes, se confond avec le martyre de la nature. Par ce biais, les parallèles avec l'attitude mélancolique y sont établis.

[308] Blanc et Ramos, 2010. p.29.

[309] A partir du terme "Stimmung" utilisé par Novalis pour étendre la perception humaine à tous les sens, Blanc et Ramos vont jusqu'à parler d'"expérimentations 'multimédia' avant la lettre" – et de "Gesamtkunstwerk" (2010, p.30-31).

[310] Les remarques par rapport au travail de Paul Armand Gette redeviennent pertinentes dans le parallèle avec la description de l'état d'esprit du scientifique sur la frontière entre art et science exemplifié par Alexander von Humbold et Novalis. L'exagération de l'esprit scientifique permet à Gette de pousser dans ses derniers retranchements l'idée selon laquelle la prise que la parole (et la culture) pourrait avoir sur ce que nous concevons comme nature. Dans un autre registre, Robert Smithson avait cherché à travailler ce qu'il appelle "dialectique Site/NonSite " : une possibilité de produire artificiellement une création en continuité avec la nature. Jean-Paul Brun (2007. Vol I, p.41) propose par cet exemple, et à l'aide de la "pensée sauvage" de Levi-Strauss, une échappatoire à l'opposition abstraite entre nature et culture établie par l'art contemporain, nous y reviendrons.

[311] Boshoff le rappelle fréquemment dans des entretiens entre autres celui avec Natalie Souchon dans la citation nommée plus haut. L'expression notée par Ivan Vladislavić et reprise par Sue Williamson peut être lue dans la même veine: "I don't want to help people...". Il en va de même pour la remarque sur le détournement des paroles de Lucebert pour des fins publicitaires.

mondiale en ce début du XXIème siècle. Nathalie Blanc et Julie Ramos établissent en introduction à leur ouvrage *Ecoplasties* la liste des récents développements et expositions de grande visibilité[312] ayant pour thème les relations entre l'art contemporain, l'environnement et l'écologie. Selon ce classement, les expositions précurseurs sur ce thème ont eu lieu en 1992[313]. Depuis 2006 et la publication *Land Art. A Cultural Ecology Handbook*, les auteurs remarquent un "renouvellement de l'environnementalisme axé sur la créativité". De plus, la création autour de la problématique écologique semble affectée par des tensions entre deux positions : "A un bout de champ, se manifestent les espoirs d'un renouveau profond des questions environnementales par l'art, ainsi qu'une remise en cause de la séparation entre culture et nature. A l'autre bout, artistes et commissaires expriment au contraire une peur réelle de l'instrumentalisation de leur domaine de compétences par le militantisme politique ou l'activisme moral." Colette Garraud remarquait déjà ce danger en 1993[314] qui devient de plus en plus clair en lisant le texte de Blanc et Ramos, et qui se cache dans l'abus des Multinationales[315] qui se font mécène des arts pour améliorer leur image publique. "L'association de l'écologie à la catastrophe environnementale" se retrouve dans tout l'art entourant l'écologie d'une aura de rédempteur … "appel(er) au "vert", est un moyen de se donner bonne conscience à moindre coût, une injonction associée au renouveau d'un capitalisme *greenwashé*[316]". On peut formuler ce cercle vicieux avec les paroles de Robert Morris : "Il pourrait alors s'avérer que pratiquer l'art (commande public sur problématique écologique) consiste à promouvoir l'accélération ininterrompue du cycle ressource-énergie-consommation-marchandise, dès lors que la (réhabilitation) - définie esthétiquement, économiquement, géophysiquement – fonctionne de manière à rendre acceptables les actes d'extraction des ressources qui sont à son origine"[317]. Et plus loin encore plus radicalement Morris parle

[312] Les deux auteurs font pourtant remarquer que ces idées et pratiques "n'ont pas encore de véritable équivalent en France, malgré la multiplication des initiatives ponctuelles".
[313] *Fragile Ecologies* au Queens Museum of Art. (1992)
[314] Voir chapitre "La disparition", Garraud 1993, p.79.
[315] "Multinational corporation" (MNC) ou "multinational enterprise" (MNE) ou encore "Global enterprise"
[316] Cet anglicisme fait écho au titre d'une exposition de 2008, qui explorait le lien entre l'image "écolo" que certains géants multinationaux cherchent à se donner grâce à leur soutien de projets artistiques.
[317] La citation de Morris est reproduite chez Blanc et Ramos (2007, p. 35). Elles traduisent ces phrases du catalogue *Land Art and Environmental Art*, Londres Phaidon, 2005, p.255. Voir également l'analyse que fait Jean-Paul Brun de Morris et l'attitude critique de l'art écologique au sujet des œuvres "Observatory" et "Untitled Earthwork". Jean-Paul Brun (2007, Vol III pp.259-318). Jean-Paul Brun renouvelle tout au long

d'un art "... à une époque où l'écologie tend à s'inscrire dans un marché qui se présente de plus en plus comme une économie de la créativité….'[318].

Les auteurs des *Ecoplasties* cherchent à explorer deux contraintes de plus ("verrou" est le mot choisi par Blanc et Ramos[319]), qui doivent être prises en compte par les artistes travaillant le questionnement écologique. D'abord, l'injonction de la définition moderniste des années 50[320] invite l'art à s'"autodéterminer et [à] s'abstraire de toute considération sociale", car pour rencontrer l'écologie, l'artiste doit par définition s'ouvrir et être curieux de beaucoup de domaines externes à l'art[321]: "L'ouverture, l'idée que nous habitons un monde dont nous ne pouvons pas avoir l'entière maîtrise, l'attention aux relations et aux dynamiques d'ensemble plutôt qu'aux objets ou aux organismes isolés, aux processus inattendus, qui émergent au cours de l'action et qui sont propres de ces dynamiques en présence. Imaginer ainsi serait s'inscrire dans le sillage du pragmatisme, au moins sortir l'art de l'exception esthétique pour associer l'expérience esthétique."[322]

---

de son analyse la juxtaposition entre les prises de positions conflictuelles de Robert Smithson et de Robert Morris au sujet de l'inscription des œuvres dans la nature et l'instrumentalisation de l'artiste à d'autres fins Voir par exemple vol I pp.23-31 et Vol III pp.259-386) .Voir également la remarque de Boshoff dans son texte de 2010 pour Pirelli, qui accompagne l'œuvre WRITING FOOTPRINTS. Boshoff imagine que l'utilisateur d'une éventuelle œuvre-pneu puisse être incité de se comporter de façon encore plus polluante, en augmentant ses déplacements motorisés (voir site-web de Boshoff http://www.willemboshoff.com/documents/artworks/WRITING_FOOTPRINTS.htm, (consulté le 2-10-2012)

[318] Notre texte aura l'occasion de revenir sur les aspects les plus inquiétants de cette "économie de la créativité" ; voir les remarques sur la fiction.

[319] D'autres auteurs travaillent des problématiques comparables. Pour le catalogue de *Radical Natures* 2009, T.J. Demos compare les discours autour de la question de l'écologie, en les juxtaposant suivant les époques où ils ont été proférés. Le texte de Ramos et Blanc s'avère plus utilisable pour une étude qui cherche à situer un travail dans un contexte artistique et s'intéresse moins aux contenus des discours. Boshoff traite la question de l'environnement sur un registre autre que celui d'un discours précis, même s'il répond ponctuellement à des propositions émises par des commissaires en vue d'une exposition précise lors de laquelle un discours sera formulé.

[320] Il s'agit ici sûrement d'une prise en compte des discours de Rosalind Krauss autour du Land Art, voir la référence de Collette Garraud (p.11) au travail de Rosalind Krauss, qui choisit de citer l'extrait suivant de "La sculpture dans le champ élargi" (Garraud cite la traduction est publié en 1993, l'extrait vient de la page 113) "une sorte de perte du site, un nomadisme, un état de déracinement absolu" pour la sculpture moderniste, ce qui lui permet d'écrire que le "post-modernisme" propre au Land Art privilégie la relation au site.

[321] Un trait de caractère qui avait également été identifié par Natalie Souchon (1999).

[322] Les auteurs Français redécouvrent en 2009 les écrits de John Dewey et citent largement de ces conférences datant de 1931 et traduites en Français en 2005 suite à l'attente "des philosophes qui s'intéressent à l'art vivant". Deuxième source soutenant la "polysémie de l'écologie" et sa "redéfinition actuelle en termes de sensibilité et d'imaginaire" serait le texte de Félix Guattari *Les Trois écologies* publié en1989 (cité p.17).

En ce qui concerne ce "verrou", Boshoff[323] ne semble aucunement partager les scrupules des auteurs d'*Ecoplasties*, ou plutôt il semble l'avoir rapidement identifié et s'être appliqué à le dépasser. Depuis ses recherches des années quatre-vingt, et malgré le fait qu'il ait été fortement influencé par les recherches des conceptualistes, Boshoff a activement travaillé vers une telle ouverture[324], c'est ce qu'il exprime par l'ambition d'une approche "holistique". L'ensemble du BLIND ALPHABET PROJECT a servi à construire un fondement perceptuel pour "sortir de l'exception esthétique".

L'évitement d'une certaine attitude ambivalente liée à l'éthique de la catégorie "écologique" serait selon Blanc et Ramos la troisième difficulté. L'attitude écologique est ambivalente puisqu'elle soutient que la "nature est source de sens pour l'être humain et [qu'elle] contribue à le structurer profondément", tout en en appelant à des pratiques artistiques "curatives ou chamaniques", expression du "retour d'une spiritualité ou d'un être humain fondamental, [qui pourtant] ne peuvent qu'être soupçonnées de fondamentalisme, voir d'archaïsme"[325]. Plus loin les auteurs précisent que l'artiste "prend le risque d'un angélisme un peu facile à l'égard des pratiques artistiques. Un regard qui les rend meilleures qu'elles ne sont dans la mesure où il les considère comme susceptibles d'améliorer le fonctionnement du champ d'étude jugé défaillant, à savoir l'environnement"[326]. Dans ce sens, la critique[327] formulée à l'aide des idées liées aux images du Saint Sébastien et du demiurge mélancolique[328] s'impose. Le discours écologique risque de perpétrer les mêmes malentendus que la représentation de la souffrance quand elle est abordée avec un manque de recul critique, et qui va très fréquemment de pair avec les tentatives des médiateurs d'art de la rendre "accessible" à

[323] Comme le font d'ailleurs la plus grande partie des artistes dont le travail de Boshoff se rapproche, je pense ici à Ella Ziegler, Alan Sonfist, Hans Haacke et Lothar Baumgarten, qui construisent des projets sociaux très complexes, dans lesquels l'écologie figure comme cristallisateur du fonctionnement de la société.
[324] Les recherches de Jean-Paul Brun (2007) revendiquent ce même état d'esprit chez une grande partie des artistes du Land Art.
[325] Nathalie Blanc et Julie Ramos (2010, p.10).
[326] Nathalie Blanc et Julie Ramos (2010, p.14).
[327] KG Partie I.
[328] On pourrait ajouter que les recherches de Julie Ramos, qui font remonter les origines du débat écologique au Romantisme Allemand et à la notion de sublime… confirmeraient cet état d'esprit mélancolique- romantique. Le livre de Simon Shama, 1995. *Landscape and Memory* part d'un raisonnement comparable.

un public plus large. Or cette tentative correspond fréquemment à la tentative de la commercialiser ou de la rendre appropriée à une institution d'art. Le critique, face à ce phénomène, se pose alors la question suivante : "De leur côté, les artistes sont-ils des utopistes, des visionnaires, des naïfs, ou encore des opportunistes ?"[329] –l'artiste n'abuse-t-il pas de son "statut de faiseur de miracles" … "de démiurge ou de mage"?

Par son instrumentalisation par une institution, serait-ce une Multinationale post-capitaliste ou un gouvernement nationaliste d'une petite république au sud du continent africain (évangélisme facile, nostalgie fasciste), qui cherche à faire de la nature le sujet (le "thème" ?) de son travail, l'artiste se trouve mêlée à des interrogations complexes qui l'obligent à se poser la question de la validité de la distinction entre nature et culture. Dès qu'il veut se voir comme un élément distinct de la "nature", sa présence dans ce système devient problématique[330], et il doit tenir compte de son influence sur ce système qui en sera nécessairement altéré[331]. Il s'agit ici d'un problème soulevé par toutes les disciplines scientifiques, tant par les chimistes que par les anthropologues : l'intrusion du chercheur dans l'expérience a une influence sur les éléments observés et met en danger la "neutralité" du résultat. En même temps, il doit se rendre compte de son incapacité à s'extraire du système pour atteindre une vue "objective". Une fois de plus, il lui manque le point d'Archimède. Timm Ulrichs a reconduit ce problème à une question de

---

[329] Nathalie Blanc et Julie Ramos (2010, p.15).

[330] Le chercheur aurait du mal à identifier sans équivoque le début de la prise de conscience de ce problème : Platon? Kant? Claude Levi-Stauss? - Jean-Paul Brun cherche à constituer un tour d'horizon de la question (2010, Vol I, pp.39-44.) Il faut ici insister sur le fait que ce problème ne se pose pas uniquement pour les questions d'écologie en art, mais également pour l'observateur anthropologue face à une culture étrangère, à l'observateur lors d'un génocide etc...

[331] A l'aide de Georg Simmel, Jean-Paul Brun avait tenté d'exprimer cette idée dans le sens opposé (2010, p.40): "Autrement dit, penser l'idée de nature dans l'absolu n'est possible qu'à partir de l'activité d'un agent de la connaissance, de l'activité sensible, empirique, imaginaire et théorique de cet agent. Cette activité c'est la culture. L'homme ne peut penser la nature qu'à partir de la culture, qu'il développe en se distanciant d'elle, en même temps qu'il la transforme. L'idée de nature est donc un monde de représentations sociales." Quelques lignes plus loin Brun précise à l'aide de Jacques Leenhardt que cette "opposition de l'esprit à la matière" et l'idée que "l'homme se [soit] construite contre la nature" est un problème sur lequel "l'occident s'est construit". Jean-Paul Brun n'élargit pas cette précision, il progresse comme si son récit s'inscrivait exclusivement dans un monde occidental. Les pages à venir chercheront à sonder dans quelle mesure les tentatives de retrouver ce que les "autres" cultures auraient pu apporter sans l'intervention de l'Occident, sont vouées à l'échec ou, au contraire, si ces dernières pourraient justement, en ce début de XXIème siècle, constituer une échappatoire. La recherche occidentale semble pour l'instant postuler à l'unanimité que tout individu se sert de la culture pour lui permettre de s'adapter à son milieu et aussi adapter son milieu à lui-même, à ses besoins, ses projets... Aucune pensée humaine ne pourrait donc échapper à ce dilemme...

perspective, Marshall McLuhan à un problème d'espace courbe[332]. L'homme est donc condamné à parler uniquement de sa présence dans la nature. La critique de la peinture de "paysage", qui ne représente pas l'image fidèle d'un terrain sauvage mais davantage un extrait choisi, encadré, selon les pratiques artistiques du moment[333] ouvre un débat beaucoup plus vaste. La façon dont un individu se voit ou se représente dans la "nature", se révèle reposer sur un fondement philosophique et relever d'une organisation sociale[334].

En réaction, les artistes des années 60[335] ont été tentés de quitter l'espace de la galerie, pour s'immerger directement dans la "nature", ou de prendre le paysage comme un support et non plus comme un modèle. Ceci a eu pour certains un effet inverse et a accentué la problématisation de l'intervention de l'homme dans la nature[336]. Les années 70 voient l'émergence aux Etats-Unis d'une conscience écologique organisée par une jeunesse militante : en 1970 est ainsi célébré le premier "Earth Day"[337]. Marshall

---

[332] Dans sa conclusion à la *Gutenberg Galaxy* (1962).

[333] Kenneth Clark, 1949. *Landscape into Art,* est toujours la référence incontournable. Colette Garraud dans son ouvrage de 1993, L'*idée de Nature dans l'Art Contemporain*, Flammarion, Paris, prend soin de préciser la complication de ce raisonnement dans son introduction. Pour l'ouvrage de 2007, *L'artiste Contemporain dans la Nature*, Hazan, Paris, Garraud raccourcit ses réflexions sur cette problématique en réduisant le champ de ses enquêtes à l'Europe et plus précisément aux interventions dans le paysage. L'accent de la recherche se dirige vers l'architecture ou le design et interroge moins l'idéologie derrière les démarches. En Afrique du Sud un auteur fréquemment lu pendant les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix est W.J.T Mitchell, surtout l'ouvrage de 1994, *Landscape and Power.*

[334] L'étude de Jean-Paul Brun résume plusieurs théories à ce sujet (2007, Vol I pp.42-44). Les auteurs par rapport auxquels Brun s'oriente ne sont pas les mêmes que ceux écrivant au sujet de l'Afrique du Sud. La différence entre les fondements théoriques nous amène hors du champ de ma présente étude. Ce problème pourrait être un possible point de départ pour une étude approfondie.

[335] La majorité des textes dédiés à l'écologie en art publiés aux Etats-Unis situe l'origine de cette tendance artistique dans les mouvements des années 60. Les recherches de Jean-Paul Brun, de Ramos et de Blanc permettent d'élargir le débat, indispensable pour une compréhension de l'implication de Boshoff. Une comparaison avec le catalogue *Radical Natures* de 2009 devient intéressante.Voir la préface de Jonathon Porritt, pp.5-7. Le texte de T .J. Demos "The Politics of Sustainability: Art and Ecology" pp.17 - 30 fait de son côté le repérage des discours autour de la question de l'écologie.

[336] Colette Garraud 1993. pp. 8-13 et 79-84. Toujours en 2007, Garraud identifie cette "Sortie de l'atelier" comme geste décisif de la génération des artistes des années soixante-dix. La deuxième publication se consacre exclusivement aux œuvres "in situ" en Europe. Dans l'introduction à cette nouvelle version, Garraud résume de façon succincte les discours touchant à l'in situ. Pour le reste de la publication elle propose un repérage d'un très grand nombre d'interventions d'artistes dans un espace extérieur, par exemple un parc. Les exemples sont organisés selon des critères formels et se présentent sous forme d'une longue liste de descriptions.

[337] George McKay, 2007 (2e ed). "The social and (Counter-) Cultural 1960s in the USA, Transatlantically", *Summer of Love,* p.50. Les militants font, dans leurs discrours, fréquemment référence à Marshall McLuhan; voir également Jean-Paul Brun, (2007, Premier Volume, p.22) qui cherche à établir en quoi l'invention du Land Art aurait pu être lu comme un "art de résistance sociale". Pour une compréhension de la "Résistance Pacifique" de Boshoff il a été question de l'ensemble des idées liées à la contre-culture. Voir

McLuhan, attentif à l'instrumentalisation[338] des efforts de l'être humain, commentera la situation par ces paroles laconiques : "Ecology was born and nature was obsolesced"[339] L'écologie était née et la nature devint obsolète. Cette remarque intervient en 1977, alors qu'on a pu remarquer dans les écrits des années 40 le développement d'un discours où la nature figure comme une victime des "crimes"[340] du monde économique et militaire des Etats Unis.

En Afrique du Sud également, la destruction de la nature coïncide avec l'arrivée du colonisateur et de la technologie. Santu Mofokeng explore cette condition dans plusieurs des ses reportages photographiques. Parlant de son projet "Climate Change", il précise tout de suite "unlike Al Gore I am not trying to save the planet" A la différence d'Al Gore, je n'essaie pas de sauver la planète[341]. Il souhaite interroger la problématique écologique dans l'ensemble de ses réflexions autour la notion de paysage, en mettant fortement l'accent sur la relation entre les humains dans un périmètre circonscrit.

> The project was begun in 1997 as an exploration of sites associated with spectacular events of horror in Europe and Asia. It has since evolved in its conception and scope to embrace ecological and natural disasters. In the process I try to trace evolving perceptions regarding man and landscape in what I call Aristotle's nightmare.

Le projet a démarré en 1997 sous la forme d'une exploration de sites associés à des événements particulièrement atroces survenus en Europe et en Asie. Entre-temps, sa conception et sa portée ont évolué pour englober également des catastrophes écologiques ou naturelles. Ce faisant, je cherche à mettre en évidence l'évolution des perceptions relatives à l'homme et au paysage, dans ce que je nomme le cauchemar d'Aristote.

Mofokeng se rend sur des sites tels que Penge dans la province du Limpopo, où les mines d'amiante sont fermées, mais où aucun effort d'assainissement n'a été fait après le

---

KG Partie I. Pour les courants idéologiques soutenant l'installation de l' Earth Day voir Jean-Paul Brun Vol I pp.28-29 et 65-66.

[338] Je choisis ce terme ici pour éviter ceux proposés par McLuhan, tels que "média" "outil", Wilmott (1996). Dans les pages qui précèdent l'observation en question, il tente de mettre en valeur le développement de l'idée de "média" à travers de la notion de technique (Willmot se sert du mot "équipment").

[339] Glenn Willmott (1996, p.178) cite cet extrait de l'article "The Rise and Fall of Nature" que McLuhan publie dans le *Journal of Communication* en 1977 (vol 27 no 4, pp.80-81). Dans l'anthologie de notes *Counterblast*, de 1969, McLuhan revient à plusieurs reprises sur l'écologie ou sur l'étrange position de la nature telle que nous l'opposons à la culture (par exemple p.14 en conclusion à un aperçu des différentes extériorisations techniques: l'écriture, la ville, les routes, les armées, les bureaucraties, le cinéma il conclut: "The new media are not bridges between man and nature: they are nature")

[340] Voir Willmott, pp.48-51 pour une analyse de l'échange d'idées entre Ezra Pound et Marshall McLuhan, Wilmott (1996) cite des extraits d'un échange entre McLunhan et Hugh Kenner en 1948

[341] Santu Mofokeng, 2011. "Climate Change", entretien avec Corinne Diserens, *Chasing Shadows*, p.98 / traduciton par Marc Phéline pour la version Française, publié dans, *Chasseur d'ombres*, p.99

départ des industriels. Les habitants ont réintégré des terrains où l'amiante est dispersé à l'air libre. Mofokeng y fait des prises de vues sans avoir l'intention de dramatiser la situation : il prend des détails des habitations, et fait des vues rapprochées des terrains, où l'empoisonnement est invisible mais omniprésent. Pour documenter l'acidification de l'eau dans la région de Johannesburg, qui fait suite aux modifications des eaux profondes dues aux activités des mines, il montre les sangomas prenant leur bain rituel dans ces mêmes eaux mortellement polluées. Mofokeng montre les feux qui ravagent la brousse, les lignes de haute tension qui traversent le désert, les endroits où la terre s'est écroulée sous une maison, les mines étant trop proches de la surface (les projets de relogement récents ont en effet installé des habitations sur les décharges des mines, très chargées en métaux sulfuriques). Mofokeng montre les blocs de béton abandonnés par la mine d'Uranium Rössing dans le désert du Namib. Toutes ces prises de vue de Mofokeng mettent le spectateur dans un état d'aveuglement : on ne parle pas ici de paysages en ruines, mais de paysages empoisonnés, même si cela reste invisible. "What is not in the photograph is in the memory, is in the mind"[342] ce qui ne se voit pas dans la prise de vue est dans la mémoire, est dans la tête. Mofokeng, mettant en évidence l'"aveuglement" tout en établissant un lien avec ce qu'il appelle le "cauchemar d'Aristote", permet d'entrevoir le centre du problème "Man/nature" Homme/nature.[343]

Un artiste Européen ayant entrepris, avec beaucoup de sérieux, le questionnement de soi en tant qu'homme moderne, inscrit dans un environnement dont il est responsable et faisant partie des peuples colonisateurs, est Lothar Baumgarten. Dans leur choix de mise en forme, les œuvres d'un Willem Boshoff et d'un Lothar Baumgarten ont beaucoup en commun. Boshoff comme Baumgarten publient des listes de mots, soit écrites directement sur les éléments de l'architecture (les sols, les murs, les plafonds)[344] soit sur

[342] Mofokeng parle de l'Apartheid en général avec le même vocabulaire (voir l'entretien p.94) "What is not in the photograph is in the memory, is in the mind; There is no violence, it is what you know that is violent. That is when I began to look at landscape and trauma..." voir également Patricia Hayes, 2011. "Poisoned Landscapes", dans *Chasing Shadows*, pp.203-209.
[343] Je reprends ici le titre du texte écrit par Mofokeng.
[344] Pour Baumgarten: "America Señores Naturales" installé à la Biennale de Venise 1983; "Monument for the Native Societies of Sout America", 1983-84, installé pour la *Documenta 7*, Kassel; "America Invention" 1985-88, Solomon R.Guggenheim Museum, New York; "The Toungue of the Cherokee Sequoyah's Syllabry", 1987-88, installée de façon permanente au Carnegie Museum of Art, Pittsburgh; "Entenschlaf, The Great Metaphysician", 1990-92 pour la *Documenta 9*, Kassel.

des objets introduits dans l'espace[345], soit sous forme de publication[346]. Leur façon de se servir de la photographie se ressemble en beaucoup de points, et tous deux, Boshoff comme Baumgarten, choisissent de façon répétée le jardin ou la serre botanique comme lieu d'installation, voir de création indépendante[347]. Les thématiques de leurs interrogations se recouvrent presque en tous points. La correspondance entre la "vraie vie" et les activités artistiques, l'écologie, la colonisation, l'histoire, la mémoire ou le vocabulaire sont les "mots clefs" permettant de suivre leur trace. Pourtant, les approches des deux artistes sont diamétralement opposées, et c'est justement cette opposition qui permet de rendre compte de certains aspects cruciaux de la démarche de Boshoff.

Un des premiers textes analytiques sur le travail de Lothar Baumgarten porte le titre "Die Natur ist ganz schön komisch geworden"[348] La nature est devenue "bizarre" ou "drôle", et aborde un des dilemmes fondamentaux que rencontre l'humanité dans sa tentative de se comprendre. Par son opposition aux forces primordiales d'une nature inconnue et menaçante, la nécessité de la culture était parfaitement évidente, car elle seule pouvait garantir la survie de l'espèce humaine, c'est du moins ce que croyaient les philosophes. Dans cette constellation intellectuelle, la place de la nature est celle de "l'autre" inconnu devant lequel on formule son identité, mais qui donne aussi la matière première, qui "bebildern" fournit les images de la raison d'être de la culture. Mais progressivement, ces relations se sont complexifiées et se sont même renversées. La nature n'est plus uniquement cette force primordiale contre laquelle il faut se protéger pour survivre ; elle est devenue "l'autre" menacé. Aujourd'hui, ce qui menace l'être humain vient davantage de la culture (pollution, générateurs d'énergie qui échappent aux précautions techniques, accidents des transports, empoisonnement de la distribution de la nourriture). La menace

[345] Baumgarten: "Venezuela Map of indigenous Societies', 1985, Parque de los Caobos, Caracas, 1985.
[346] Lothar Baumgaten publie en 1982 *Die Namen der Bäume*, une anthologie de textes de plusieurs mythes de sociétés sud-américaines dans lesquels un arbre joue un rôle central, et qui sont des textes d'explorateurs découvrant le continent sud-américain. Au début et en clôture du livre se trouve une très longue liste de noms d'arbres, accompagnés des nomenclatures latines. Les textes sont accompagnés des photographies que Baumgarten avait prises lors de son séjour en Amazonie; *T'E-NE-T'E*, une transcription de mythes juxtaposée à un essai photographique, 1972-74; *Tierra de los perros mudos,* avec le sous-titre "un dialogue imaginaire"; *Accès aux Quais, Tableaux Parisiens*, 1985-1986; *Charbon*, 1991.
[347] Baumgarten conçoit une installation dans une serre à Köln en 1974, dans le Jardin Botanique de Caracas en 1985, puis le jardin "Theatrum Botanicum" de la Fondation Cartier à Paris en 1993.
[348] Une republication de ce texte par Friedrich W. Heubach de 1972 est incluse dans le catalogue *Autofocus Retina* publié par le MAC de Barcelona, 2008. Il est publié en Allemand, sans traduction.

de la nature ne constitue plus la raison ou la nécessité de notre culture. De manière renversée, on pourrait même dire que le respect de la nature est peut-être aujourd'hui l'un des seuls moyens de sauver ce qui nous semble noble en nous. Nous nous tournons vers la nature pour retrouver ce qui nous semblait être "humain" en nous, et tentons, grâce à la nature, de "sauver" notre propre humanité. Chez Baumgarten, cette réalisation passe par une longue série de créations de mots et de situations, qui par le même geste juxtaposent et fusionnent nature et culture, ce qui provoque le comique. Ce comique provient de l'apprivoisement de la nature, mais aussi de la bizarrerie ou de la fiction des mots et des situations inventés par Baumgarten. Pour retrouver l'état "premier" du globe terrestre, Baumgarten, en bon Européen, se tourne vers les récits des premiers explorateurs du "nouveau monde", dans lequel, selon Baumgarten, la nature pourrait encore avoir "sa place". Baumgarten ira jusqu'à vivre pendant 13 mois en Amazonie, au sein d'une tribu Yanomami. Le séjour lui apprend qu'en regardant "l'autre", on se trouve davantage confronté à soi-même et que l'idée de l'état premier des "sociétés sans état" est gravement menacé. Il voit tout le cynisme de l'entreprise coloniale (d'abord politique, aujourd'hui davantage économique).

Une trentaine d'années plus tard, un autre européen, Francis Alÿs[349], entreprend un voyage comparable, cette fois au Mexique. Malgré le fait qu'Alÿs travaille dans un contexte plus franchement "global", et que les discours comme les moyens de mobilité ont évolué, Alÿs trouve une comparable drôlerie à son impossible ubiquité, qui se traduit, dans le regard des autres porté sur soi, par le ressentiment. Alÿs se munit par exemple d'un bout de carton sale sur lequel il a écrit en très grandes lettres "TURISTA", en s'insérant entre les chômeurs mexicains qui se tiennent proches des rues très fréquentées, et qui, remplis d'espoir et de désespoir, tiennent entre leurs mains un carton comparable marquée "PLOMERO", "ELECTRICISTA", "PINTOR"[350].

Le point de vue de Lothar Baumgarten ou d'Alÿs est a priori diamétralement opposé à celui de Boshoff : Baumgarten et Alÿs observent à partir des "vieux" pays

[349] Cuauhtémoc Medina, Russell Ferguson, Jean Fisher, 2007. *Francis Alÿs*, Phaidon.
[350] Catalogue, 2007, pp.10-11

(l'Allemagne et la Belgique) un monde "exotique", qu'ils ne tarderont pas à approcher pour se l'approprier de façon très intime. Leurs réflexions sur la conquête du "tiers monde" par les pouvoirs colonisateurs sont informées par une lente transformation du rêve d'enfance et la prise de conscience du cynisme de l'entreprise coloniale. Si, comme chez Boshoff, les observations s'élaborent autour de l'utilisation des noms, chez ce dernier le nom (scientifique… Latin) se confond avec la plante qu'il désigne. Disons que Boshoff, en véritable enfant du monde enchanté, croit dans la force adamique des mots. Par contre, les commentaires sur les œuvres de Baumgarten[351] l'ont clairement démontré : l'entreprise coloniale a médiatisé la relation ombilicale entre le nom et la plante. Les colonisateurs occidentaux ont effacé les noms originaux au profit de noms porteurs de leur propre ordre culturel. Ces noms latins ne peuvent plus rien avoir en commun avec ceux inventés dans le jardin d'Eden. Baumgarten recueille les noms que les premiers peuples américains donnaient aux arbres et aux animaux, et les écrit contre les murs d'exposition européennes. Ces noms deviennent des mots mystérieux dont le sens est à chercher ailleurs.

Dans le contexte de la présente étude, il est significatif de rappeler que Baumgarten a été élève de Joseph Beuys. Certaines œuvres précoces de Baumgarten travaillent le personnage de l'artiste-shaman[352]. Baumgarten lie d'emblée le personnage du shaman au monde exotique, et choisit de l'inscrire dans le monde sud-américain. Le monde exotique est représenté par des mots en langues indigènes sud-américaines. Baumgarten fait en 1971 une photographie à laquelle il donne le titre "Makunaima", et sur laquelle il apparaît en shaman. Sur son habit sont inscrits des noms occidentaux et américains d'animaux tels

[351] Voir le texte de Hal Foster "The writing on the wall", 2008 dans catalogue *Autofocus Retina*, et également la thèse de doctorat, Jürgen-Konrad Zabel, 2001, *Bilder vom Anderen, Kunst une ethnographie bei Lothar Baumgarten,* Friedrich-Willem-Universität Bonn, Rudi Fuchs, "Der andere Name" in *SENORES NATURALES*, Biennale de Vénise, 1984, p.38.

[352] Une étude très riche pourrait être conduite autour de la question de l'utilisation de la terminologie botanique chez Beuys. Voir par exemple le dessin intitule "Grosse Brennessel", qui consiste en des listes de terminologie botanique dans *Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle, Texte 1941-1986,* p.187. Ou encore un dessin nommé "Herb Robert" dans Jean-Philippe Antoine (2011, p.89). Volker Harlan, 2002. *Das Bild der Pflanze in Wissenschaft und Kunst, Aristoteles, Goethe, Klee, Beuys*, Verlag Johannes M. Mayer, Stuttgart. établit un début d'étude dans ce sens. Pour les actions de Hans Haacke et de Joseph Beuys, voir Colette Garraud, 1993. p.84 et pp.99-109. (Ici seulement possible sous forme de notes)

que le Tapir, le Toukan, le Mosquito, l'Anaconda, le Jaguar, l'Iguane, le Caïman[353]. Parce que le monde du "Western" et du "nouveau continent" jouent un rôle important dans la littérature de "jeunesse" en Europe, le choix de la forêt tropicale sud-américaine comme expression du monde exotique par excellence semble aller de soi pour Baumgarten. Il lui donne une traduction avec son "roman photo" de 1972 : "Eine Reise oder 'Mit MS Remscheid auf dem Amazonas', der Bericht einer Reise unter den Sternen des Kühlschranks" Un voyage ou 'Avec la MS Remscheid sur l'Amazone' ou le récit d'un voyage sous les étoiles du frigo. De cet état de rêverie juvénile – les images qu'il présente font clairement apparaître qu'il a conscience du caractère fictif de ses productions –, Baumgarten va de désillusions en désillusions : le monde dont il rêvait, est exploité et la "Stummachung" effacement des noms, rendre muet frappe les individus qui jadis peuplaient ce monde sauvage[354].

Boshoff par contre est issu d'une société hybride qui se trouve d'emblée du côté du colonisateur, mais qui ne participe plus au vieux continent[355]. Il doit accepter que, par un tour du destin, il se trouve du côté des "enfants du monde primitif". Cette position dans le monde "exotique" lui permet un précaire jeu d'équilibriste entre d'une part la représentation de soi comme "espèce endémique fragile" et de l'autre un "savant hors des confins de la politique culturelle"[356]. Les coïncidences des métaphores choisies par Boshoff avec l'attitude de l'Argentin[357] Jorge Louis Borgès à l'égard des "sagesses" du monde entier ne semblent pas fortuites. Se pourrait-il que cette façon de "manier" sans préjugés la culture (occidentale ou autre) serait le propre des habitants du chaos primitivement colonisé que sont les pays de l'hémisphère australe? Boshoff, comme Borgès, se promènent dans la bibliothèque de Babel où une salle de livres s'ouvre sur une

[353] Les noms de ces mêmes animaux se trouvent de façon répétée dans l'œuvre de Baumgarten. Par exemple, ils sont inscrits sur les murs du Castello di Rivoli, Torino, en 1984 (Baumgarten date l'œuvre de 1969 le titre est "Yurupari, Stanza di Rheinsberg")

[354] Voir également l'analyse de Jean-Paul Brun des fictions du "Western" et de la "Frontière" dans la société qui devient porteuse d'un art tel que le Land Art (2007, pp.73-79). La société des États-Unis vit en quelque sorte la prolongation des fictions du Western. L'idée (y aurait-il un autre mot que représentation?) de soi en tant que pionnier est omniprésente dans la société américaine et dans la société sud-africaine. Par son cheminement, Baumgarten a consciemment vécu à l'échelle individuelle ce que les sociétés des Etats-Unies et de l'Afrique du Sud vivent (et parfois refusent d'admettre) à l'échelle sociale.

[355] Jennifer Beningfield quant à elle s' interroge sur les multiples conséquences qui en résultent pour la société. Voir le chapitre "Memory and inscription" (2007, pp.34-54).

[356] Les noms qui reviennent à l'esprit dans ce contexte sont ceux de Paul Armad Gette, que j'avais mis en parallèle avec les remarques de Blanc et Ramos sur Novalis et Humbold, voir note 310.

[357] Est-ce que j'oserais inclure dans cette intuition le canadien Marshall McLuhan?

autre. Ils vivent dans un univers de savoirs hermétiques, secrets et mystiques, qui n'ont rien perdu de leur sens et de leurs valeurs originels, sans se laisser perturber par le fait que cet univers est peuplé d'absurdités, de vices invétérés, de réalités dont le sens n'est aucunement évident et qui peut seulement être après coup intuitivement appréhendé. Boshoff, comme Borgès, semble penser que les différentes constructions philosophiques ne sont pas mutuellement incompatibles, que l'homme n'est pas sans cesse obligé de se défendre contre une culture étrangère. L'homme peut puiser dans toutes les cultures[358], traduire les cultures entre elles et trouver dans cette traduction un nouveau sens. Selon cette vision, l'homme n'est ni dans l'obligation de s'affirmer en opposition à une "culture" ni en opposition à une "nature" menaçante et extérieure.

Les commentaires de Colin Richards[359] sur le travail de Sandile Zulu nous apprennent que dans le contexte africain la question de l'opposition, ou plutôt absence d'opposition entre "nature" et "culture" pourrait être encore autrement posée. Richards fait remarquer, que dans ce travail de l'artiste (isi)Zulu[360], les gestes par lesquels l'homme s'impose au monde qui lui est extérieur sont en même temps une façon de s'insérer parmi les autres objets. Sandile Zulu utilise le feu[361] pour altérer les surfaces des

---

[358] Borgès et Boshoff se trouvent tous deux dans une situation qu'ils n'ont ni choisie ni pu éviter, et qu'ils vivent à fleur de peau. La critique des théories de "globalisation" ou de "mondialisation" formulées du point de vue du continent européen voient la "globalisation" comme un aplatissement, un déracinement ou un besoin de redéfinition d'enracinement. Du point de vue des descendants des pionniers, la question se pose tout à fait autrement.

[359] Je choisis ici Colin Richards, car il propose la lecture d'un travail artistique.

[360] Voir note 441 pour les problèmes de nomenclature pour désigner les différentes cultures et langues de l'Afrique du Sud. Comme dans le cas de Sandile Zulu, les noms de famille peuvent correspondre aux noms des groupes culturels, il peut s'agir d'un signe de noblesse. Ceci est aussi vrai pour le nom de famille "Mofokeng" ("mo-" étant le préfixe en langues du groupement Sotho utilisable pour un être humain au singulier). Les langues dont sont issues la majorité des langues en Afrique du Sud, mais qui trouvent toutes leur racine dans le Congo-Niger, pourraient correctement être désignées de "Sintu". L'utilisation de "Bantu" a été abusivement généralisée sous l'Apartheid, et est donc politiquement problématique. "Ba-" est le préfixe utilisable pour des humains au pluriel. La racine "-ntu" désigne tout touchant à l'"humain" dans les quatre groupes linguistiques à l'intérieur du groupement Sintu: Nguni, Sotho, Tsonga et Venda. La difficulté de l'utilisation est la même que celle que j'expliquais déjà dans le terme "Ubuntu" (le préfixe "ubu-" est utilisable uniquement en isiXhosa). Le préfixe "isi-" désigne une langue uniquement dans certaines langues du groupement Nguni, dont le isiXhosa et le isiZulu (les deux autes langues du groupement utilisent le "si-" - SiSwati, pour le Ndebele le cas se présente autrement). Pour le Venda, il conviendrait d'ajouter "tši- " et pour le Tsonga "xi-" etc. L'utilisation du préfixe change suivant la langue dans laquelle on parle. La réutilisation en langue européenne n'est pas aisée, source de multiples erreurs et de nouvelles discriminations. Il est courant en Afrique du Sud d'omettre le préfixe. Voir entre autres Rajend Mestrie, 2002, *Language in South Africa*, pp.4-7. Nous y reviendrons.

[361] Colin Richards (2005) contribue une longue analyse du symbole du feu dans les cultures africaines mais également dans les cultures occidentales.

supports dont il fait son art. Le feu est l'élément qui provient de la "nature", et que l'homme a appris à maitriser, de sorte que ce geste a, entre autres, pu lui faire penser qu'il était distinct de la "nature"[362]. Zulu altère les surfaces également avec les marques qui, dans la culture (ama)Zulu, sont utilisées pour adorner les objets utilitaires, mais également les peaux des corps humains. Cette pratique de l'art corporel a amené les commentateurs d'art à des spéculations très élaborées sur la présence de l'homme dans le monde. Selon certains commentateurs, ces interventions sur sa propre surface, sa peau,[363] ont pour but de montrer son contrôle[364], ou son appartenance, tandis que d'autres parlent de "défenses exosquelettaux"[365]. Richards ajoute l'idée d'un "landscape of the body" paysage du corps où les frontières entre corps et terre, peau et surfaces de la terre, sont fluides et où l'on s'adresse à la terre comme à une entité animée. Richards parle d'une "terre humanisée", personnifiée par un geste poétique, mais également d'une entité où il est inutile de faire la distinction entrel'humain et la terre[366], qu'elle soit urbaine, métropolitaine, colonisée, ou en "dehors" de la civilisation : terres sauvages et brousse inhabitée. Par ce biais, Richards revient sur la réaction des premiers Européens arrivés sur les continents à coloniser[367] qui trouvaient que la nouvelle terre, "ne reflétait rien de leur propre humanité". Ils regardaient la terre et en demeuraient séparés. Parce que cette terre n'avait pas été formée par eux, ils ne parvenaient pas à se reconnaître dans cette terre...,

---

[362] Voir Colin Richards (2005, p.57) où il fait le parallèle entre la maîtrise du feu et la pratique de l'art corporel.

[363] Cherchant à élargir le champ de ses remarques, Richards (p.75 Note 157) cite à ce propos des recherches dans le monde occidental sur les interventions sur les corps sous forme de piercing ou de tatouage, et une remarque de Paul Virilio, 2000. *La Procedure Silence*, dont Richards connaît la traduciton de 2003, *Art and Fear*, p.57-58.

[364] Richards (2005, note 162) cite Ellen Dissanayake, 1992. *Homo Aestheticus: Where Art comes from and why*. Free Press, New York.

[365] Richards (2005, p.75) cite Marc Blanchard, 1994. "Post-Bourgeois Tatoo: Reflections on Skin Writing in Late Capitalist Societies" *Vsualizing Theory*, Routledge, London.

[366] Richards aurait pu illustrer cet argument par des références aux pratiques ancestrales et animistes, des terrains sur lesquells les recherches lui étaient facilement accessibles, mais il choisit d'illustrer ces propos par les paroles de ceux qui nous sont contemporains, Thabo Mbeki, Antje Krog, Mangema Fuzi (2005, p.61). Même si j'ai brièvement parlé de l'importance de la peau comme organe tactile et enveloppe du corps humain (KG Partie II), je n'ai pas élargi sur les arts corporels qui sont considérées "traditionnels" dans les cultures de l'Afrique du Sud. On trouve des interventions par scarification ainsi que des applications de pigments sur la peau. La question a été brièvement évoquée dans le contexte du travail de Tembosi Goniwe (KG Partie I) qui utilise ces pratiques traditionnelles pour se faire de lui un personnage souffrant.

[367] Il cite un texte écrit dans le contexte australien par David Malouf (Richards, 2005, p.61-62)

ne voyant pas que "ce continent avait déjà été entièrement humanisé par les gens qui y vivaient"[368]

Santu Mofokeng a beaucoup réfléchi à cette relation au paysage[369], qui n'est pas la même entre ceux qui pensaient être les légitimes propriétaires des terres sur lesquelles ils s'étaient implantés et où ils circulaient librement et les autres qui pendant l'Apartheid y voyageaient comme s'ils traversaient un pays ennemi, leurs papiers étant régulièrement vérifiés lors de contrôles[370]. Les "autres", tous ceux dont la peau était blanche, une condition qui suffisait comme passeport, traversaient les mêmes paysages sans contraintes, prenant des photographies, faisant des peintures. Selon Mofokeng, dans ces années-là, quelqu'un qui faisait une peinture de paysage devait avoir un "God complex" il devait se prendre pour dieu[371]. Mofokeng accompagne cette réflexion de ses albums de photos "Black Photo Album/Look At Me"[372] grâce auxquels il s'apercevait que les gens des townships regardaient ses photographies de paysages en cherchant vainement ce qu'on aurait pu vouloir représenter par elles. Il en vient à la conclusion que ceux qui représentaient des paysages le faisaient pour se les approprier, un peu comme si ce paysage pouvait leur appartenir, un peu comme s'ils étaient dieu. Par la suite, Mofokeng sillonne le monde à la recherche d'une façon qui permettrait seulement de capter l'ombre d'un "holy ground"[373] - dont le caractère sacré est invisible.

---

[368] Richards trouve l'extrait des écrits de David Malouf dans un article par Nikos Papastergiadis, "Languages for Landscape", *Dialogue in the Diasporas*, 1998.

[369] Son texte "Santu's Landscape" (reproduit dans le catalogue *Chasing Shadows* 2011, pp.190-191) commmence par la phrase "Democratic South Africa is yet to take psychic ownership of the land it has inherited from the apartheid ancestor" - ailleurs (p.7) il parle de l'apartheid comme "the impossible ancestor", proposant le corps comme la "mémoire des ancêtres".

[370] Voir *Cahsing Shadows* pp.16-17 autant l'entretien que le texte choisi, je trouve intéressant que l'explication de cette condition aille de pair avec un sentiment de fictivité du vécu, on y reviendra.

[371] Voir entretien, p.94, *Chasing Shadows*.

[372] Voir le texte de Santu Mofokeng, "Distorting Mirror/ Townships imagined" reproduit dans le catalogue *Chasing Shadows*, pp.74-75. Ce texte met en juxtaposition les photographies "privées" et "publiques", et également l'extrait de l'entretien p.96.; p.12-15 Mofokeng s'interroge sur le regard des gens des townships, regardant des photographies de paysages : tous expriment leur incompréhension, et demandent ce qu'il y aurait à voir - cette réaction montre qu'ils ne prennent aucunement possession du terrain, puisque seuls les objets peuvent être possédés.

[373] Voir ses commentaires sur les prises de vues dans les grottes de Mantsopa. (2011, p.95).

Dans un texte écrit en 2008[374], Boshoff prend une sculpture d'Albert Munyai comme point de départ pour mettre en parallèle différentes façons d'être proche de la terre ou de communiquer avec elle. Munyai est originaire du Venda et en plus d'être artiste, il est également devin. Munyai a sculpté la figure d'un homme accroupi par terre, partageant son repas avec plusieurs fourmis. Les insectes tels que les fourmis sont considérés comme des messagers entre les ancêtres et les hommes en ce qu'ils font sans cesse l'aller-retour entre l'intérieur de la terre et sa surface. Nourrir les insectes ou poser de la nourriture sur des tombeaux est une façon de partager un repas avec les ancêtres. Par l'explication du mot "accubare"[375], Boshoff met aussi ce geste en parallèle avec l'habitude des romains et des grecs de manger en position allongée, et fait référence aux dieux grecs et romains du "underworld", l'au-délà souterrain[376], par le mot "chthonic" chtonien[377], de la terre. En faisant dériver du mot "chthoun" terre[378], le mot "autochtone", l'artiste explique l'adoption des lois autochtones à la place des lois coloniales, ce qui suppose que les dieux "chtoniques" de la mythologie grecque pourraient bien être des résidus d'une culture plus ancienne venant d'Afrique[379]. Dans les pratiques de Munyai, Boshoff met en avant le respect avec lequel de devin-artiste-sculpteur parle de la terre et des plantes qui entourent sa demeure, de la révérence avec laquelle il traite le bois et les insectes qui l'habitent. Cette pratique est absolument incompatible avec les pratiques conservateurs des musées d'art.

Pour sa part, Jennifer Beningfield relève la façon toute particulière d'exprimer la relation à la terre dans des textes contemporains sud-africains. Nelson Mandela et Thabo Mbeki ont tous deux construit des discours mémorables sur la question de "l'appartenance à la terre" dont se réclament toutes les fractions de la société sud-africaine, cherchant à démontrer que cette circonstance devrait les unifier plutôt que les opposer dans des conflits d'intérêts. La façon d'indiquer sa relation à la terre, la relation

---

[374] Boshoff m'a confié ce texte en 2010, il était écrit pour une publication à venir.
[375] A Bâle, Boshoff donne une importance toute particulière à ce mot dans les pratiques du druide, expliquant ce concept en l'inscrivant sur son tableau noir.
[376] Roland Barthes utilise cette expression : "les enfers" serait une traduction catholique, traduisons par "royaume de Pluton" ou "le séjour des ombres", ou les "cavités de la terre".
[377] *Le Grand Robert*, 2001, vol.2, p.130.
[378] *Le Grand Robert* donne la forme lat. *chtonius* pour la forme grec *khthôn, khthonos*, 'terre'
[379] Boshoff n'indique pas de source pour cette information.

entre la langue, le corps et la terre, est riche de potentiel dans les langues africaines. Nhlanhla Thwala[380] explique quelle conséquence cela a eu pour la culture Zulu. Non seulement l'homme n'est pas propriétaire de la terre, mais la langue exprime par des marqueurs de possession inhérents aux mots, que ce serait à l'inverse la terre qui possèderait l'homme l'habitant. L'homme est le "custodian" le veilleur, le protecteur de la terre, ce qui implique qu'il a une responsabilité envers elle qui l'oblige à agir. Ce lien se crée traditionnellement avec l'endroit où l'homme est né. Le cordon ombilical est enterré ici en préparation au retour à la terre, car la terre le réclamera une fois sa vie arrivée à son terme. Le droit d'utilisation de la terre correspond à la période de vie. Thwala fait remarquer que les mots pour dire avec précision le mot "terre" expriment en même temps la relation avec elle et la condition de vie. Les caractéristiques de la terre sont exprimées avec les mêmes mots que les parties du corps, les activités du corps dans le paysage, et l'usage que l'homme fait de ses environs (par exemple, "amathafa" décrit "grassland" mais est un mot lié à la jeunesse, et signifie "courir librement dans un paysage ouvert"). La terre nourricière qui permet à l'homme de survivre est décrit avec un vocabulaire tout à fait différent de celui utilisé pour parler des terrains infertiles. Ce potentiel linguistique est pourtant progressivement oublié, car il faut grandir avec ces notions fondamentales pour en maîtriser les subtilités. En effet, les habitants des villes n'ont que très rarement l'occasion de se servir du vocabulaire lié à "amasimu" la terre nourricière pour la distinguer de "ungwadule" la terre infertile, car ils habitent la plupart du temps "inkangala" une terre sans arbres ni traits caractéristiques. Les hommes des villes sont dès lors forcés de créer un nouveau vocabulaire pour parler de la terre indépendamment de l'usage qu'on en fait, de même qu'un voyageur qui ne fait que passer dans un paysage. C'est l'état d'esprit du voyageur que cherche à comprendre Santu Mofokeng[381]. La langue est en cours de mutation pour s'adapter au vécu qui s'exprime également dans les mots par lesquels on exprime "home" chez moi, là, où est enterré ma corde ombilicale, qui est de moins en moins fréquemment l'endroit où on habite. Pouvoir dire où le cordon ombilical est enterré, signifie pouvoir dire qui on est.

[380] Beningfield conduit un entretien avec Thwala (docteur en linguistique) à la School of Oriental and African Studies de Londres en 2005 (Voir 2007, p.4.)

[381] Voir le texte de Santu Mofokeng, "Appropriated Spaces", reproduit dans *Chasing Shadows*, 2011, p.133, où il présente la notion de "chez soi" comme une fiction. Mais il dit également que "Home serves a similar function to zero in mathematics. It provides us with a beginning or a basis from which to evaluate other spaces: how they fulfil functional and aesthetic needs as we relate to or move through them in the buisiness of living."

Dans un état qui oblige les hommes à adopter une vie de travailleur migrant, qui inflige des relogements forcés à des villes entières, ce cas de figure est accentué dramatiquement[382].

Selon certaines façons de "voir le monde", la séparation entre "culture" et "nature" ne semble donc pas être aussi radicale que dans la tradition européenne[383], ce qui a fait surgir de nombreux malentendus entre ces cultures. Dans certains cas, la distinction peut même sembler entièrement superflue. Avant de quitter définitivement le fil de ce questionnement, il peut s'avérer bénéfique, pour une description équilibrée du champ d'inscription du travail de Boshoff, d'effectuer une vérification des démarches adoptées par les deux européens, Paul Armand Gette et Timm Ulrichs. Ces deux artistes, travaillant plus ou moins en contemporain[384], semblent avoir très bien vu le paradoxe de la question de la "nature" et ont cherché des façons de le mesurer à l'aide de leur corps, ou de l'observer "à fleur de peau", en se donnant "corps et âme" au monde qui les entoure. Paul Armand Gette[385] utilise les pierres volcaniques : ces galettes façonnées au temps où les glaciers couvraient le continent qu'on appelle aujourd'hui l'Europe. Il les tient dans sa main pour les faire entrer activement dans l'image, ce qui lui permet de mesurer son corps par rapport à cette nature et au

THINKING STONE (2011)

[382] Beningfield, 2007, p.7

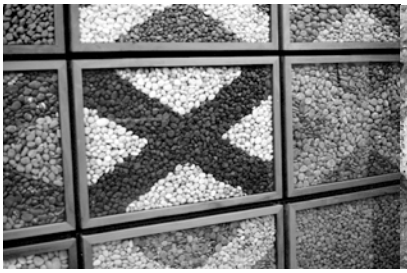
[383] Colette Garraud, 2007, p.12, avait cherché à résumer deux attitudes possibles de l'homme occidental face à la nature dans "l'articulation entre l'œuvre et le monde". Garraud distingue l'artiste cherchant à travailler dans une "recherche d'harmonie entre le geste créateur et l'environnent", et l'autre qui maintient une approche suscitant des "points d'interrogation" ou créant un "contre-environnement". Par la suite, elle se fait l'observatrice de "l'évolution de l'idée de nature", telle qu'on peut l'observer à travers l'évolution du goût dans la mise en place des parcs et des jardins (p.13). Ce projet fut commencé en 1993 avec la publication portant le nom *L'idée de nature dans l'art contemporain.*

[384] Les deux artistes font des œuvres dans lesquelles ils mesurent leur corps en l'opposant au paysage ou à la roche à la fin des années 70, et au début des années 80. Je n'ai pas trouvé d'exposition où les deux artistes étaient exposés ensemble, malgré le fait que Gette ait été largement exposé en Allemagne.

[385] Les œuvres de Gette ne sont pas toujours clairement datées en ce qu'il s'agit de séries ou de collections qui s'établissent au fil des années. Nous prenons les années 70 et 80 comme point focal pour les œuvres qui nous intéressent ici. Une photographie de la série *Promenades calaisiennes, 1980/1983*, porte le titre "Mains et galets exotiques", voir Colette Garraud, 1993, p.141.

temps de gestation de la roche[386]. Timm Ulrichs mesure son corps contre les rochers préhistoriques et l'insère littéralement à l'intérieur de ces énormes erratiques, mués par le temps et par les grandes fluctuations météorologiques de la planète, dans "Der Findling" (1978/80/81). Les allers et retours qu'Ulrichs établit entre les notions de "nature" et "culture", par le biais du camouflage[387], enrichissent ce questionnement, en le greffant sur la question des apparences ou des paradoxes de compréhension. Privilégions ici ces tentatives de se confondre avec la planète et de se mesurer par opposition à la roche qui est un élément géologique d'un temps préexistant à la présence de l'homme sur terre, et

BELEMNOID (1998)


PSEPHOS (1994-1995)

BREAD AND PEBBLE ROADMAP (2004)

KRING VAN KENNIS (2000)

par conséquence à toute possibilité de "culture". Les roches entre les mains de Boshoff peuvent servir à remonter jusqu'aux temps prégéologiques: BELEMNOID, CHILDREN OF THE STARS - ou peuvent mesurer le temps individuel et historique: ils deviennent par exemple des cailloux pour voter (PSEPHOS, PSEPHOCRACY), des pierres de taille utilisées pour une lapidation (SKOOB, JER**USA**LEM, BREAD AND PEBBLE ROADMAP), une roche trop lourde à lever mais utile pour s'asseoir et méditer (KRING VAN KENNIS, SILENT GAME, THINKING STONE). Cette intervention du temps est consciemment incluse dans les œuvres en graines, en pétales de fleurs et en bois. Ici "le temps" et "la nature" semblent devenues des notions interchangeables.

[386] Colette Garraud, 1993, pp.137-142.
[387] Voir KG Parie I, où il était question des oeuvres comme "Kühe, der Natur angepasst", "Ei", "Tarnmuster"...

Dans son texte "The Rise and Fall of Nature"[388], McLuhan avec un total manque de respect pour les conventions académiques de son époque, qui avait tant fait douter ses collègues, montre que la nature est une invention humaine. Si l'homme n'apprend pas à redevenir lucide, il va sacrifier sa liberté d'action comme être individuel.

> In the 5th century B. C. the new phonetically literate Greeks had invented Nature by classifying various phenomena, and thus putting them inside the visual space of classification. It was this visually ordered "Nature" that was ended by the new environmental fact of Sputnik. The concept of planetary ecology came into play at once. "Spaceship Earth" was recognized as having no passengers, but only crew. Sputnik is an information environment, i.e., a software environment which transforms the old "external" Nature. In the same way, when man is "on the phone" or "on the air", moving electrically at the speed of light, he has no physical body. He is translated into information, or an image. When man lives in an electric environment, his nature is transformed and his private identity is merged with the corporate whole. He becomes "Mass Man." Mass man is a phenomenon of electric speed, not of physical quantity. [...]

Au cinquième siècle avant Jésus Christ les Grecs, depuis peu phonétiquement alphabétisés, avaient inventé la nature en passant à la classification de divers phénomènes, les installant par ce geste dans l'espace visuel de la classification. Cette "nature" visuellement organisée a pris fin dans un nouvel environnement devenu réalité par le Spoutnik. Le concept d'une écologie planétaire devint immédiatement opératoire. On s'aperçut que le "vaisseau spatial terre" ne portait pas de passagers, seulement un équipage. Spoutnik est un environnement de l'information, c'est à dire, un environnent de logiciel qui transforme l'ancienne nature "externe". De la même façon, dès que l'homme est "au téléphone" ou "à l'antenne", doué d'une mobilité électrique à vitesse lumière, il n'a pas de corps physique. Il est traduit en information, ou image. Quand l'homme habite un environnement électrique, sa nature est transformée et son identité privée fusionne avec l'ensemble corporatif. Il devient "l'homme de masse". L'homme de masse est un phénomène de la vitesse lumière, et non de quantité physique.

Dans une exposition organisée en 2009, *Radical Nature*, Francesco Manacorda rassemble une grande diversité de pratiques artistiques qui toutes sont le résultat de la prise de conscience de ce changement paradigmatique[389]. Le titre du texte introductif écrit

---

[388] Marshall McLuhan "The Rise and Fall of Nature", *Journal of Communication*, 1977, Vol .27, No. 4 pp.80-81. McLuhan résume ici en deux pages la majorité de ses préoccupations.

[389] Manacorda aurait peut-être souhaité que sa téméraire prise de position balaye toute l'"opposition de l'esprit et la matière" et l'idée selon laquelle "l'homme s'[est] construit contre la nature", et sur laquells "l'occident s'est construit"; Jean-Paul Brun a formulé une pensée comparable (Vol I pp.42-43): "Pour l'individu, le rapport nature/culture est un mouvement, un processus, une contrainte qui l'amène d'un certain état de culture à un état de culture différent. Nous ne sommes jamais à un degré zéro de culture, qui serait la nature dans l'absolu. Mais il faut maintenant sortir de cette opposition abstraite. Une pratique nous montre la voie, celle de l'art contemporain." [...] "Les artistes mettent en œuvre ce que Claude Lévi-Strauss appelle « la pensée sauvage ». L'art interroge la culture à propos de la nature, ramenant l'individu aux richesses d'une spontanéité (nature) travaillée et alertée (par la culture). La nature devient alors une substance de la culture: ré-apprendre à voir, à entendre, à sentir, à percevoir contre les pré-notions imposées de l'extérieur, par la culture." Voir également Glenn Willmott qui met en contexte les pensées de McLuhan dans un monde où les technologies sont les extensions du corps humain, de son existence naturel, et non sa négation. Willmott convoque Karl Marx: "The statement that the physical and mental life of man,

par Manacorda en est le résumé : “There is no such thing as Nature”. Par ce geste, Manacorda écarte toute polémique d’un débat “écologique” trop facile, écourte le détour que certains ont fait depuis les débuts de la philosophie pour se distinguer de la “nature”, et ouvre par ce même geste la possibilité d’une vision du futur[390]:

> What is illustrated by the works in Radical Nature is that there is no inside; that there is no culture opposed to nature; no isolated environment removed from human civilisation, and that earth is a dynamic totality pushed off balance by man’s activity. Only when we understand this, these artists and architects suggest, will we be able to acquire a longsighted vision of the future of the planet and of the imperative actions we must take.

Il n’y a pas quelque chose comme la “nature” Ce qui est illustré par les œuvres dans Radical Nature c’est qu’il n’y a pas d’intérieur; qu’il n’y a pas de culture opposée à la nature; pas d’environnement séparé de la civilisation humaine, et que la terre est une totalité dynamique désarçonnée par l’activité de l’homme. C’est seulement quand nous aurons compris cela, suggèrent ces artistes et architectes, serons-nous capables d’avoir une vision à long terme de l’avenir de la planète et des actions indispensables que nous devons entreprendre.

Le Druide, quant à lui, continue à se promener en “homme des arbres”, s’emparant de quelques détails des discours écologiques de son temps, tout en gardant une distance prudente par rapport à toute sorte de prise de position militante. Il saisit toute occasion pour démontrer les limites de ce qui avait fait penser que l’homme et la nature faisaient deux.

---

and nature, are independent means simply that nature is independent with itself, for man is a part of nature” (Willmott, 1996, p.197).

[390] Francesco Manacorda p.15.

4. Ecrire dans le Sable[391] - les langues en voie de disparition

WRITING IN THE SAND, Cuba

Les multiples questionnements suscités par les Jardins de Mots font remarquer qu'objet et mot ne cessent d'inverser leur position. Dans les différentes installations des GARDENS OF WORDS, Boshoff produit sporadiquement une forme tangible dans laquelle une contradiction, loin d'être résolue, entre objet et nom apparaît. Dans le personnage du druide, semblerait-il, toutes les activités liées aux plantes et aux mots sont unies sans incohérence apparente. Il devient de moins en moins utile de distinguer entre les préoccupations écologiques et linguistiques de Boshoff. L'opposition binaire entre nature et culture est mise à plat par l'affirmation pleine d'assurance de Francesco Manacorda[392], pressentie par Marshall McLuhan, qui se fait l'écho de toute une génération d'artistes contemporains, "there is no such thing as nature" Il n'y a pas de nature ou inversement "The new media are not bridges between man and nature: they are nature"[393]. A l'aide des œuvres "écrites dans le sable", l'ensemble des idées se cristallise de façon très complexe, mais permet de créer un champ d'intelligibilité pour aborder le caractère fluctuant de l'inscription matérielle de ce qui a lieu "in the mind".

Au premier abord, WRITING IN THE SAND était une œuvre à grandes dimensions que Boshoff installe dans plusieurs expositions importantes[394]. Cette première version est basée sur le dictionnaire des -ologies et –ismes, et est une œuvre éphémère. Les mots sont inscrits par la superposition de couches de sable de couleurs contrastées à l'aide de pochoirs. A partir de 2004, Boshoff fait plusieurs panneaux sur lesquels les mots sont inscrits sur un support en sable fixé à l'aide de colle. Ici le le moyen d'inscription est

[391] J'ai publié un article sur les manifestations éphémères du travail de Boshoff dans la revue éléctronique de l'Ecole Doctorale LISIT en 2005. Ce chapitre reprend pour l'essentiel la structure de l'article. voir http://constel07.u-bourgogne.fr/ed202/document.php?id=268&format=print
[392] Catalogue *Radical Nature,* 2009. Voir Francesco Manacorda "There is no such thing as Nature" pp.9-15. "There is no inside, just as there is no putside: there is no nature because we are always immersed in it".
[393] Marshall McLuhan, 1969. *Counterblast*. p.14
[394] *7th Havana Biennale* 2000; *Den Frie Udstillings,* Kopenhagen 2001; Rand Afrikaans University 2001; *Déchirures de l'Histoire*, Château de Champlitte 2003; *TEXTures*, Washington, 2005; *Word Forms,* Johannesburg, 2007

VALLENDE DRIELETTERWOORDE
Bâle 2009

le relief créé par les couches successives de sable. En 2009 Boshoff fait de nouveau des véritables "écritures dans le sable" grâce à la technique du pochoir, mais cette fois-ci en y inscrivant des poèmes de la collection KYKARIKAANS et plusieurs "oneliners"[395]. Ces œuvres sont préservées le temps d'une journée d'exposition et enlevées dès le lendemain quand ce n'est pas quelques heures plus tard.

La technique pour produire une surface de WRITING IN THE SAND nécessite la préparation d'un lit de sable où l'on dispose les pochoirs de lettres et ajoute une couche de sable de couleur contrastée à l'aide d'une passoire. Quand les pochoirs sont enlevés avec beaucoup de précaution, les paroles apparaissent. Pour les premières grandes installations à Havane, Champlitte et Johannesburg, les noms des langues sont inscrits en écriture blanche sur fond noir[396]: Sésotho sa Leboa, Sésotho, Setswana, siSwati, Tshivenda, Xitsonga, isiNdebele, isiXhosa, isiZulu … En écriture noire sur fond blanc sont inscrits un mot anglais et sa définition traduite dans la langue indiquée.

L'installation d'une version de WRITING IN THE SAND nécessite beaucoup de temps. Un grand parterre comme celui de Champlitte par exemple a exigé trois jours de préparation. Pendant ce temps le sable coule à travers les trous de la passoire et est

[395] L'expression nonchalante d'Ivan Vladislavić s'avère très utile sur cet aspect.
[396] Pour les préfixes des langues, voir les notes 360 et 441, qui explique la différence entre les noms de famille "Zulu", la langue isiZulu et la culture. Les préfixes varient selon la langue en question. J'utilise ici la nomenclature utilisée par Boshoff dans son texte pour WRITING IN THE SAND. Boshoff reprend l'orthographe qui est utilisée dans le texte de la nouvelle constitution d'Afrique du Sud adoptée en 1996, sauf pour "Spedi" auquel Boshoff préfère le terme "Sesotho sa Lebowa", voir Rajend Mestrie, 2002. *Language in South Africa*. p.23.

recueilli par les pochoirs. Les deux parterres de sable sont posés à même le sol du château. Chaque parterre mesure 145cm x 1000cm, un large couloir les sépare. Boshoff conçoit cette organisation à deux volets comme une "mise en page du livre ouvert". Chaque page est porteuse de cinq lignes de texte, la taille des caractères étant d'une hauteur de 10 cm. Il s'agit, selon les mots de Boshoff, des cinq lignes d'une partition musicale. Une fois le travail d'installation achevé, parfois même avant l'achèvement final, les premiers accidents interviennent. A Champlitte par exemple un groupe de touristes vient visiter le vieux château. Ce public n'a pas l'habitude d'être confronté à l'art contemporain. L'œuvre installé au sol sucite de nombreuses questions, auxquelles seuls les deux assistants peuvent tenter de répondre car ils parlent la langue du pays. Une personne dans la foule fait un faux pas, trébuche et laisse une marque dans le sable[397]. A Bâle le public est présent autour de la table sur laquelle le sable est répandu, un curieux ne peut pas s'empêcher de toucher pour voir si le sable est fixé, et y laisse une marque. Sa réaction est l'indignation: "Il fallait prévenir qu'il est interdit de toucher!" - le travail d'altération a commencé et continue pendant toute l'exposition à la fin de laquelle le reste du sable est balayé et ramené à la carrière.

WRITING IN THE SAND, Champlitte

Les langues utilisées dans ce travail sont les onze langues officielles de l'Afrique du Sud depuis les premières élections démocratiques en 1994. Dans son texte explicatif, écrit pour la Biennale de La Havane où ce travail a été exposé en l'an 2000, Boshoff précise :

> My Artwork, *Writing in the Sand* pays respect to South Africa's newly recognized official languages of Sesotho sa Laboa, Sesotho, Setswana, siSwati, Tshivenda, Xitsonga, isiNdebele, isiXhosa, isiZulu. These indigenous tongues have been spoken for hundreds of years but were marginalized and disenfranchised under European rule. Today, in post-Apartheid South Africa, we mistakenly believe that these languages are no longer under siege – that their place in the new constitution is a guarantee for their survival.

[397] Voir le texte de Stephanie Hornbeck, 2009, "A Conservation Conundrum" publié dans *African Arts,* qui fait une description détaillée des scrupules des conservateurs sur cette configuration. On y reviendra plus loin.

> The homage rendered by *Writing in the Sand* to South Africa's survivor languages is a precarious one. The advent of European influence in our land has already witnessed, if not indeed brought about, the extinction or near demise of smaller languages like San, Khoisan, Khoekhoen, Nama and Griqua. I write in the sand because it is an unstable medium and is easily disturbed…"

Mon œuvre WRITING IN THE SAND rend hommage aux langues que l'Afrique du Sud a récemment reconnues comme officielles, notamment le Sésotho sa Leboa, Sésotho, Setswana, siSwati, Tshivenda, Xitsonga, isiNdebele, isiXhosa, isiZulu. Ces langues indigènes ont été parlées depuis des centaines d'années mais ont été marginalisées et privées de leurs droits sous le règne européen. Aujourd'hui, dans une Afrique du Sud d'après l'Apartheid, nous sommes tentés de penser que ces langues ne sont plus menacées - que la place qu'elles ont trouvé dans la nouvelle constitution est une garantie pour leur survie.

L'hommage que WRITING IN THE SAND rend aux langues survivantes est précaire. L'arrivée de l'influence européenne dans notre pays a déjà vu sinon causé l'extinction ou le décès de langues plus petites comme le San, Khoisan, Nama et Griqua. J'écris dans le sable parce que c'est un médium instable et facilement dérangé…

Pour souligner l'importance du sable[398], médium "instable et facilement dérangé", Boshoff se rappelle dans ses notes pour WRITING IN THE SAND un poème de KYKAFRIKAANS titré "Die Begrafnis" l'enterrement. Le poème est structuré à l'instar des couches de sable et de terre qu'on "voit" successivement lorsque le cercueil est déposé dans la tombe. Les 48 lignes en lettres majuscules, tapées sur une machine à écrire, sont chacune composées d'un seul mot répété et mis bout à bout sans espaces jusqu'à la fin de la ligne. Première ligne :

SANDSANDSANDSANDSAND…. SABLESABLESABLESABLE…. ensuite
GRUISGRUISGRUISGRUISGRUIS… CAILLOUX,
VLYSELVLYSELVLYSELVLYSEL…. POUSSIERES,
GRONDGRONDGRONDGROND… TERRE,
SEMENTSEMENTSEMENTSEMENT… CIMENT,
GRAWEELGRAWEELGRAWEELGRAWEEL …

…. aucune ligne n'est répétée, les lignes sont toutes exactement de la même longueur.

Ce poème a deux œuvres sœurs - ou s'agirait-il d'une œuvre tripartite, triplement traduite, comme une Pierre de Rosette?[399] - dont l'une se compose de ces matériaux: sable, cailloux, poussière.... Un cadre en bois tient une vitre derrière laquelle sont entassées des couches de sable, de cendres et de poussières. Ce travail porte le titre SANDKOEVERT enveloppe de sable. Une fois de plus la référence est le cercueil, l'œuvre est faite selon les mensurations de Boshoff. Celui-ci explique le choix des matériaux dans

[398] Voir paragraphe dédié au sable dans la première partie de la thèse parmi les matériaux utilisés par Boshoff, voir KG Partie I.
[399] Voir remarques à propos des artistes contemporains reprennant la Pierre de Rosette.

son mémoire de fin d'études en 1984 : il s'agit de matériaux perdus, destinés à être jetés, crachés. Ce texte est intéressant car Boshoff énumère dans un court paragraphe presque toutes les associations qui peuvent lier le sable à l'éphémère : il revient sur la symbolique du sable pour exprimer le passage du temps (le sablier). Boshoff renvoie son lecteur à Ecclésiaste 12 :7 : " ...avant que la poussière retourne à la terre, comme elle y était, et que l'esprit retourne à Dieu qui l'a donné. Vanité des vanités, dit l'Ecclésiaste, tout est vanité". Boshoff conclut sur la remarque qu'une chose construite en sable est facilement dérangée, détruite, et que pour effacer une écriture sur le sable il suffit du vent, de l'eau et du passage du temps. En 1984, quand il écrit ce texte, Boshoff, n'a pas encore fait d'œuvre où il utilise la "technique" éphémère de l'écriture dans le sable.

BREAD AND PEBBLE ROADMAP (2004)

Dès ses premiers œuvres, le cimetière intervient dans les choix formels de Boshoff pour leur organisation. TAFELBOEK et KASBOEK sont faits selon les mesures d'un homme de six pieds, les constructions en bois devant avoir l'aspect d'un cercueil. Les boîtes noires abritant les sculptures du BLIND ALPHABET PROJECT sont arrangées comme les pierres tombales d'un cimetière. Les caisses avec les pierres et pains de BREAD AND PABBLE ROADMAP doivent rappeler des fosses peu profondes, dans lesquelles on enterre les corps de ceux qui sont morts dans le désert. Les bibles de SKOOB sont couvertes de pierres peintes en blanc. Les tas sont arrangés comme des tombes. Boshoff commence en 2004 une série d'œuvres basées autour des cimetières d'Afrique du Sud. Une de ces œuvres était un projet pour la ville d'Oerle en Hollande[400], et est inspirée par la visite du cimetière de Sharpeville. Une deuxième, HOW TO WIN A WAR[401] ramène

[400] Voir l'introduction de la thèse (KG Introduction)

[401] En Octobre 2004, Boshoff conçoit son exposition au Fort du Constitutional Hill titrée *God save the Queen* et montre toutes les œuvres qu'il a faites autour des guerres entre Britanniques et Boers. Boshoff y montre des photographies prises dans les cimetières, et dans lesquelles il se sert de cartes de l'Afrique du Sud, il présente des œuvres où les noms des enfants décédés dans les camps de concentration prennent la place de l'être disparu, et un très grand panneau qui porte le titre HOW TO WIN A WAR.

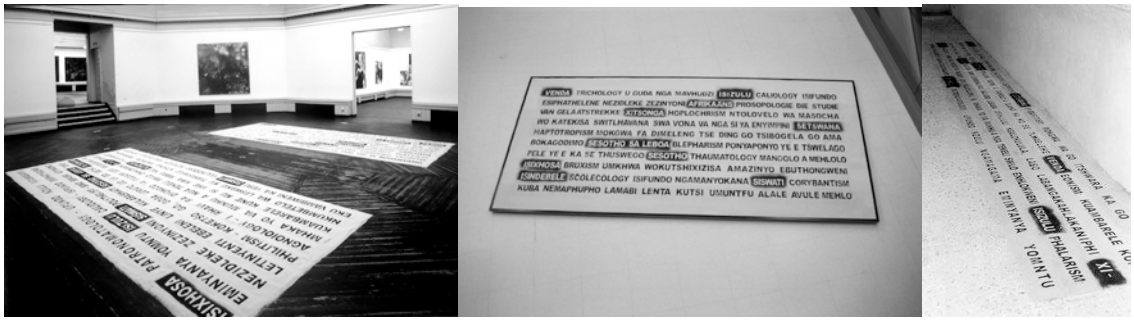
Boshoff en pèlerinage aux cimetières où sont enterrés les proches de ses grands-parents, victimes des camps de concentration lors de la guerre Anglo-Boer de 1901- 1902[402]. Il collectionne tout d'abord le sable rouge de ces cimetières, puis le sable doré, déchets des mines d'or pour lesquelles la guerre a eu lieu, et dessine avec les plans des cimetières, indiquant le très grand nombre de femmes et d'enfants morts par comparaison avec le peu de soldats britanniques tués. Dans ces œuvres le sable utilisé représente la terre d'où il a été récolté[403]. A chaque fois la lutte pour la possession de cette terre est une question de vie ou de mort. La question des rivalités mortelles autour de la possession de la terre n'est pas limitée au continent africain. A partir de 2004, Boshoff mène en parallèle des recherches sur les conflits politiques au Moyen Orient. Ces recherches se concrétisent dans des œuvres telles que BREAD AND PEBBLE ROAD MAP et WHAT IS OUR OIL DOING UNDER THEIR SAND? Boshoff utilise de façon répétée la métaphore du cimetière pour expliquer le projet des Jardins de mots. Pour GARDENS OF WORDS I il parle des étiquettes mises sous verre comme d'une serre/cimetière. Pour GARDENS OF WORDS III, il évoque les cimetières d'Ypres en liant les toiles cirées à des mouchoirs et les supports rouges aux champs de coquelicots des Flandres à la saison des jours de commémoration nationale[404].

HOW TO WIN A WAR (2004)

GOD SAVE THE QUEEN (2004)

[402] Voir introduction de cette thèse; Boshoff racconte les sicumstances exactes de cette découverte dans l'entretien avec Warren Siebrits pour le catalogue *Word Forms* de 2007, p.26.
[403] A l'exemple de Sandkoevert, Boshoff fera de la collection des matériaux premiers (pierres, sable, graines…) une pratique habituelle. La provenance des matières recoltées est porteuse de signification pour son travail. PSEPHOS, GAIA, AUTOCHTONOUS JOURNEY, UMHLABATI, PSEPHOCRACY, HOW TO WIN A WAR
[404] Voir texte de Hazel Friedman, *Art South Africa*, vol.5, no.2.

Pour l'installation WRITING IN THE SAND Boshoff utilise le plus possible le sable (ou des substituts de sable) provenant du site d'exposition. Il choisit les termes utilisés en fonction du lieu, jeu assez espiègle, puisqu'il espère que personne ne comprendra ses jeux de mots. Cette œuvre a connu un tel succès que Boshoff s'est vu commander l'installation dans le monde entier. Le travail a été montré à Johannesburg, à



Kopenhagen Johannesburg Havanna

Cuba, au Danemark, à Champlitte, à Washington. Même si le lien au lieu d'installation est mis en péril par sa présentation cosmopolite, WRITING IN THE SAND remplit la définition d'installation in situ : "L'une des premières qualités qui fut reconnu au travail in situ, c'était de définir sa propre temporalité, en faisant correspondre la durée d'existence de l'œuvre avec sa durée d'inscription dans le site"[405]. Luc Lang décrit en détail cette relation au temps d'exposition, en mentionnant le temps que l'artiste passe sur le site d'installation et la mise en place de la disparition de l'œuvre, qui rappelle au spectateur l'urgence du maintenant. Mettre en place un dispositif précaire veut dire prévoir sa fin et ainsi sa propre historicisation, c'est-à-dire une "évocation et un souvenir présent d'une œuvre passée." C'est Gerardo Mosquera qui entreprend le premier la critique de la fausse "originalité" des installations in situ, démontrant comment cette pratique, une fois devenue trop populaire, est devenue un modus operandi facile à adopter par les artistes de la génération "globale". L'"in situ", tout au contraire de ce qui devait à la base garantir l'authenticité, se traduit plutôt comme une formule apportée et appliquée "globalement". Mosquera dénonce le manque de profondeur ou le manque de réflexion de la part de grand nombre d'artistes, perpétuellement en voyage, qui apportent avec eux

[405] Luc Lang, 2002. "Le Corps introuvable" publié dans *Les Invisibles, 12 Recits sur l'Art Contemporain.* Editions du Regard, Paris.

les concepts et solutions graphiques toute faites[406]. Boshoff se montre conscient de ce danger de dépersonnalisation du lieu, et a tout au long de son œuvre renouvelé l'attention qu'il portait à tel lieu précis de l'action ou au lieu de provenance de tel objet. Il rapporte les couteaux-fourchettes à Aosta, il collectionne les cailloux récoltés dans les neuf nouvelles provinces du pays. Les jardins visités et l'emplacement des plantes ont beaucoup d'importance. Les matériaux sont superposés avec les cartes des pays qu'ils symbolisent. Avec la visite du pays des druides et plus tard avec les promenades dont le but était de rechercher des coïncidences significatives, Boshoff a encore ajouté une dimension à l'importance du lieu. Dans ce cas, il ne s'agit pas d'installation "in situ" mais d'une quête d'éléments primaires prélevés sur un site significatif.

Dans le contexte d'un art lié à la nature, l'"in situ", comme les œuvres dites "éphémères", tiennent une place importante : l'artiste a l'espoir d'intervenir sans laisser de trace durable, et sans ajouter à la pollution qu'il dénonce. Dans l'utopie des années soixante, l'éphémère est lié aux cycles naturels, la destruction est souvent pensée en tant que renouvellement ; le symbolisme de la ruine, qui incarne "les rapports entre l'ordre humain et le chaos naturel"[407] y participe. Tout comme Boshoff dans son texte pour SANDKOEVERT, Richard Long déclare que "l'impermanence d'un travail le rapproche de la brièveté de notre propre existence, et par là le rend plus humain"[408]. La prise de conscience de la problématique de cette utopie peut être exemplifiée à l'aide du parcours

---

[406] La même tension est perceptible dans les textes de Colette Garraud écrits à quinze années d'intervalle voir pp.86-91 du texte de 1993, et pp. 11-14 du texte de 2007, où elle estime que la prise en compte de la spécificité du site devient un courant dominant à partir des années 80. Dans l'intervalle, il est devenu urgent de rendre compte de nombreux facteurs qui mettent la notion de "in situ" en péril quant à la signification qu'il peut apporter à l'œuvre (voir Garraud, 2007 p.14). Pour Boshoff, en ce qui concerne les œuvres "in situ", il s'agit la plupart du temps d'œuvres produites à la suite d'une commande publique, ce qui transfère au commanditaire l'initiative et la responsabilité de la cohérence d'inscription de l'œuvre, voir par exemple la série des WIND FALL pour Nedcor, LONG SHADOWS pour le Constitutional Hill, CHILDREN OF THE STARS pour les propriétaires de la région du Cradle of Humankind, SIGNS OF PEOPLE pour le Origins Museum, University of the Witwatersrand, CLAVIS SCRIPTORIUM pour Sandard Bank, et le projet pour Tilburgh, FALLEN SHADOWS. Je décèle l'origine de cette relation au lieu non pas dans ces commandes publiques, mais davantage dans les œuvres-récolteurs ou les restitutions que j'ai incluses dans le texte.

[407] Colette Garraud choisit d'exemplifier cet aspect par le travail de Wim Wenders et de Paul Armand Gette, p.77. J'aurais l'occasion de revenir sur Wim Wenders dans le contexte d'un questionnement de la mise en image ou mise en fiction de la mort.

[408] Colette Garraud 1993, p.74 ne précise pas la source de sa citation mais il s'agit probablement du catalogue établi en1986 par Rudi Fuchs.

de Hans Haacke qui "[b]ien avant de constater que toute chose, en particulier la nature elle-même, n'était jamais que l'enjeu des différents pouvoirs, et de situer en conséquence son travail dans un champ socio-politique, [...] aura songé à promouvoir le caractère labile du phénomène naturel en modèle même du geste artistique"[409]. Le travail lors de l'installation de WRITING IN THE SAND au National Museum of African Art de Washington en 2005 pour l'exposition *TEXT/URES,* a donné à la commissaire Allyson Purpura l'idée de chercher à clarifier l'importance de l'art éphémère parmi les pratiques artistiques de l'Afrique. Deux numéros de la revue *African Art* sont dédiés aux textes qu'Allyson Purpura réunit sur ce thème[410].

D'emblée, Purpura[411] définit l'éphémère comme un paradigme et une pratique qui a le potentiel de fonctionner comme passeur entre le quotidien et l'ésotérique, l'inerte et l'actif. L'art éphémère, grâce à la haute charge poétique du moment suspendu, du passager, du liminal et de l'évanescent dont il est investi, est un art idéal pour penser. Les pratiques d'un art éphémère peuvent, dans le contexte d'un art occidental, paraître subversives. Pour qu'il y ait subversion il faut que l'œuvre se trouve dans le contexte d'une tradition de conservation. C'est ainsi que Rudi Fuchs peut soutenir qu'il s'agit dans le cas de Richard Long d'une "résistance, fût-elle inconsciente, à la croyance dominante dans la plupart des cultures selon laquelle l'art n'est pas seulement là pour qu'on en use et qu'on en jouisse au présent, mais doit promouvoir ce présent en futur éternel"[412]. Purpura présente l'idée de "permanence" comme un mouvement historique qui prend progressivement plus de valeur entre la fin du XVIIIème et XIXème siècle, pour donner suite aux ambitions impériales et industrielles, et fait remarquer la démonstration de force inhérente à une collection d'objets précieux considérés comme des objets d'art. Devant cette toile de fond, les objets et les installations des artistes Dada ou Fluxux impossibles à intégrer dans un musée peuvent fonctionner comme une remise en question du système

[409] Collette Garraud, 1993, p.74
[410] Voir *African Arts* (vol 42, no.3, autumn 2009; vol.43, no.1, Spring 2010) et entre autres les contributions de Aimée Bessire, Dominique Malaquais, David Doris, Stephanie Hornbeck. Le texte de Hornbeck "A Conservation Conundrum, Ephemeral Art at the National Museum of African Art" inclut un compte rendu des questionnements de la part des curateurs de l'installation WRITING IN THE SAND. *African Arts*, autumn 2009, pp.52-61.
[411] "Framing the Ephemeral", *African Arts*, autumn 2009, pp.11-15
[412] Rudi Fuchs,1986, *Richerd Long,* p.45 cité par Colette Garraud 1993, p.74.

muséal. Dans les traditions africaines par contre, l'évanescence des objets est voulue, elle est même porteuse de signification, car le transitoire est vu comme un des faits de la vie, un passage, un chemin pour garantir la santé et le bien-être des individus. Cet état d'esprit transfère à l'art éphémère un caractère décidément actif, car un objet préparé de façon rituelle répand son pouvoir dans le processus de décomposition ; il est générateur d'un processus. Par ce processus, l'œuvre intervient activement dans le monde. L'œuvre éphémère ne participe pas uniquement au travail de deuil, mais également au travail de guérison.

Au premier abord, en 1984, les utilisations du sable chez Boshoff semblent exprimer le passage du temps du sablier, comme celui qui se trouve derrière la Mélancolie de Dürer[413]. Le sable est lié à la vanité, à l'enterrement, au corps qui redevient terre, au temps qui passe inlassablement, à la possession de la terre durement acquise et facilement perdue et au caractère provisoire de toute écriture dans le sable. Mais la pensée de Boshoff sur le rôle du sable présente un deuxième aspect. Dans un entretien donné en 2004[414], Boshoff fait allusion au sable comme médium capable de recueillir les graines semées, et de donner vie. Il établit un lien rapide entre la provenance sémantique de "semer" et "séminaire"[415]. "Semer" fait allusion à la "semence" biologique, "seed" en Anglais peut être le sperme autant que la graine. En anglais le mot "seminar" est utilisé plus largement pour désigner toute situation de partage de paroles, en français, on le traduirait par "colloque", et peut donc faire penser à la possibilité de "semer des pensées dans l'esprit de quelqu'un". De plus il compare la feuille de papier, porteuse de mots, à la terre, porteuse de graines, dans leur commun devenir-germe. Le

[413] Cette rapide référence permet de rappeler mes remarques sur la Mélancholie de la pemière partie. Dans le texte de Jean Clair, 2005. "La mélancolie du savoir" dans *Mélancolie : Génie et folie en Occident,* Gallimard : Humanisme, la mesure, le nombre, le poids.. le sablier… p.205 maître des perspectives exactes…l'artiste … se croit devenu le polymathes, le mathématicien, l'ingénieur, le géomètre, le botaniste et le médecin, capable de prendre la connaissance et la mesure de toute chose, numero et pondere, alors même qu'il découvre, saisi, qu'aucune mathesis universalis n'est capable de réordonner et de rassembler les disjecta membra du réel...." Dans le texte de Roland Recht, "Mélancholie des Modernes" (*Point de fuite*, 2009, p.83) des remarques axées sur la "vanitas... mélancholie - cimetière de mots, mot = réalité absente = mélancholie (Findlay)".

[414] Entretien avec Willem Boshoff, Octobre 2004, publié sous le titre "Ek is teen boeke".

[415] Boshoff évoque cette coïncidence dans l'entretien avec Jorgensen et Ellis en 1998 et dans sa proposition pour le travail WINDWOORDE réalisé pour l'exposition à Sonspeek.

champ labouré et préparé pour la semence, ne se distingue pas des deux parterres de sable dans WRITING IN THE SAND dont Boshoff parle comme d'une "mise en page du livre ouvert" : les pages sont en attente de l'écriture comme le champ est en attente de la semence. Boshoff avait en quelque sorte préparé les parterres de WRITING IN THE SAND par le poème BOUSTROPHEDON, où le texte est imprimé sur une longue ligne de "slalom" comme on écrivait en grec[416] mais également de la façon dont on laboure un champ. Dans les présentations/performances que Boshoff fait de ses écrits concrets, il inclut souvent[417] la présentation du fonctionnement d'un boustrophédon. Boshoff démontre de manière renversée la practicabilité, mais également le caractère pratique de la technique en méandres : - imaginez-vous toujours porter le bœuf (ou le tracteur) à la droite du champ pour finalement recommencer la ligne toujours du côté gauche!?![418] Progresser en boustrophédon est beaucoup plus pratique.

BOUSTROPHEDON Carte Postale (1996) et sculpture (2008)

Quand Boshoff met le boustrophédon en forme dans une sculpture en bois, le paradoxe de la ligne/méandre est contenu dans la contradiction entre le grain du bois découpé par la sculpture et la ligne continue de la serpentine-boustrophédon qui est comme le fil de chaîne sur un métier à tisser. WRITING IN THE SAND est écrit en portées[419]. Boshoff a poursuivi ce parallèle sable/papier dans plusieurs travaux où il

---

[416] *l'ABCdaire des écritures*, p.61: "Composé, dans sa totalité de 24 lettres, le grec s'est d'abord écrit de droite à gauche, puis de gauche à droite, sans oublier le stade intermédiaire du boustrophédon", p.80: boustrophédon "le passage d'une ligne à l'autre imitant le va-et-vient du laboureur"

[417] Du moins à Bâle et à Berlin en 2010.

[418] Lors d'une présentation, Boshoff en fait la démonstration en courant d'une extrémité de la salle à l'autre et en faisant comme s'il portait son boeuf pour éviter de faire des marques au retour.

[419] Une sculpture de la lettre B du BLIND ALPHABET PRROJECT s'appellait ainsi. A partir de 2008, Boshoff fait des éditions multiples de certaines de ces sculptures dont le BOUSTROPHEDON fait partie. Voici le texte pour Boustrophedon du BLIND ALPHABET

B68

BOUSTROPHEDON, BOUSTROPHEDONIC

utilise le sable comme base. Il s'agit de panneaux où les matériaux granuleux ont été stabilisés à l'aide de colle, ce qui a rendu les inscriptions permanentes. Boshoff en vient dans l'entretien de 2004[420] à parler des dangers de la parole qui se fige et devient dogme.

En conclusion du texte qui accompagne WRITING IN THE SAND[421], Boshoff énumère une qualité de plus du sable : la puce en silicum de l'ordinateur est la base pour pouvoir enregistrer et travailler de l'information. La silicum est le constituant principal du sable. Boshoff trouve que l'information gérée par l'ordinateur est fluctuante et transitoire, pouvant être manipulée et effacée aussi facilement qu'une écriture dans le sable. A la fin de la manifestation, le sol sera nettoyé, comme si le bouton pour effacer avait été activé. Boshoff n'est pas le seul à avoir fait ce lien entre l'éphémère et l'espace cyber. Le phénomène du savoir insaisissable et fluctuant du "web" a suscité des réflexions sur la globalisation chez plusieurs penseurs[422].

Depuis 2004 Boshoff travaille souvent avec du granit. Une installation comme WRITING IN THE SAND est exceptionnellement fragile en comparaison. A côté des travaux éphémères d'un Wolfgang Laib, d'un Lothar Baumgarten ou d'un Gabriel Orozco[423], cette œuvre paraît néanmoins monumentale. Le transitoire d'une œuvre comme WRITING IN THE SAND se montre autrement que par la seule impermanence et destructibilité d'une écriture dans le sable. L'élément précaire est le langage. L'utilisation

---

A Greek *bous* is an 'ox', in this case, the ox as an animal that ploughs the land. *Strophos* is a 'turning around', and the Greeks consequently called the windlass on which a capstan runs, a *stropheion*. A *boustrophedon* figure, then, is the pattern, described by an ox as it turns back and forth on its tracks to 'map out' the furrows in the land it ploughs. The early Greeks applied the word to their prevailing attempt at writing and reading backwards and forwards in alternate lines. They gave up this unorthodox style around 500 BC in favour of the left-to-right method. The primitive Easter Islanders carved *boustrophedonically* laid-out designs, called *rongo-rongo*, on wooden tablets. A *boustrophedonic* configuration can be observed in the radiator pipes of older makes of automobiles, and in the way the warp is laced onto the frame of a loom, backwards and forwards, across it. The project-shape suggests a tube, twisted around in as few places as possible to still allow a clear understanding of the nature of a *boustrophedonic* design. The piece was made on Thursday, 22 July 1993 of Kiaat (*Pterocarpus angolensis*).

[420] "Ek is teen boeke" entretien de 2004

[421] Version "artist's statement" signé en 2000.

[422] Christine Buci-Glucksman, 2003. *L'esthétique de l'éphémère* met en place une telle équivalence.

[423] Je pense à une œuvre comme "Breath on Piano" de 1993.

du langage est à la base de toute l'œuvre de Boshoff. Selon lui[424] WRITING IN THE SAND est le résultat de la "condition sud-africaine" à la fin de l'Apartheid.

Les paroles de WRITING IN THE SAND se trouvent dans *The Dictionary of Perplexing English*. Le dictionnaire trouve son origine dans son sentiment d'infériorité par rapport aux collègues anglophones[425], qui pousse Boshoff à apprendre et réviser les mots pour étendre ses connaissances de la langue. Cette démarche commence à se mélanger à ses préoccupations écologiques quand Boshoff s'aperçoit que les mots rares, ceux justement qu'il apprend, sont aussi exposés au danger de disparition que les plantes. Le dilemme de Boshoff reflète à petite échelle les discussions très complexes menées en Afrique du Sud sur la question du langage. Il est ici seulement possible de donner un rapide aperçu (assez subjectif) de ses principaux développements. Cette version risque d'en être une caricature, ou (pour le dire dans des termes appartenant au champ sémantique de l'éphémère) de faire défiler le temps trop rapidement : avant l'arrivée des Européens, la région du Cap était habitée par des peuples que les colons néerlandais ont désigné par le terme "bosjeman". Il s'agit de plusieurs cultures qui ont certaines caractéristiques en commun, mais dont les langues sont parfois différentes au point que ceux qui les parlent ne parviennent pas à s'entendre entre eux, comme c'est le cas entre les Khoekhoen, les Khoi et les /Xam[426]. Les confrontations de ces cultures nomades et des colons ont continué jusqu'à la fin du 19e siècle, qui voit la disparition des dernières personnes parlant ces langues[427]. Pendant les années de la "Dutch East India Company" (1652-1795) on parle d'abord un créole portugais, puis le néerlandais, qui est alimenté par la présence des autres groupes linguistiques du Cap : le français, le khoekhoen, l'allemand et des langues asiatiques (parlées par les esclaves amenés par les Néerlandais à partir de 1658). En une centaine d'années, le néerlandais "de cuisine" évolue au point

[424] Texte dans le "scrapbook" probablement écrit pour l'exposition à RAU, 2001.
[425] Voir KG Introduction.
[426] Pour des précisions, voir le texte de A.Traill, 2002. "The Khoesan Languages", dans Rajend Mestrie, *Language in South Africa*. L'utilisation des terminologies qui servent à désigner le groupement de ces langues est source de difficulté pour la recherche. Il existe un grand nombre de langues, les individus les parlant n'avaient pas toujours un nom pour s'auto-désigner et les tentatives de créer une nomenclature par les linguistes et les politiciens ont été remises en question en raison des pratiques abusives coloniales. Voir Rajend Mestrie pp.4-5.
[427] Cet aspect de l'histoire sud-africaine a bénéficié de nombreuses recherches récemment, voir entre autres le catalogue *Miscast*, 1996, édité par l'artiste Pippa Skotnes.

où on peut le désigner comme une langue entièrement à part, l'afrikaans. Les derniers descendants des /Xam, ont aujourd'hui l'afrikaans comme langue maternelle. Quand le Cap tombe sous le joug britannique en 1806 les Anglais imposent leur langue comme langue officielle. Cette menace linguistique est l'une des raisons qui décident les "Trekboere" à traverser les frontières de la colonie du Cap et de poursuivre leur avancé vers l'intérieur du pays. Cette migration est à l'origine de la création du mythe[428] du "Grote Trek" le grand exode. Les "Trekkers" installent deux républiques "boer" à l'intérieur du pays : le "Oranje Vrystaat" et le "Transvaal". Après la découverte des diamants et de l'or et les deux guerres Anglo-Boer (1880-1881 et 1899-1902) qui s'en suivent (la seconde étant enfin remportée par les Britanniques), les différents états formés dans l'Afrique australe sont réunis sous l'Union Sud-africaine en 1910. C'est à partir de ce moment que le vote est réservé aux blancs et que passe la première des "grandes" lois discriminatoires : le Land Act de 1913 réserve la possession de la terre aux blancs, rendant ainsi l'indépendance économique des noirs impossible. La langue officielle est l'anglais, même si l'afrikaans est reconnu comme deuxième langue officielle en 1925[429].

Dès la prise de pouvoir des Anglais au Cap, ceux parlant néerlandais et la langue en voie de formation, l'afrikaans, se battaient pour le droit à un enseignement en leur langue. Les colonisateurs britanniques avaient installé des programmes actifs qui limitaient la langue dans les écoles et les églises à l'anglais. Les luttes pour la langue afrikaans ont connu deux moments forts auxquels on se réfère comme des "Taalbeweging" mouvement de langue[430], c'est-à-dire des tentatives organisées pour faire de l'afrikaans une langue indépendante et non un simple dialecte ou une forme pidgin du néerlandais. Le premier mouvement est initié en 1875[431] quand est entammé une traduction de la Bible en

[428] Voir la recherche de Jennifer Beningfield sur les actuelles tracées des déplacements des groupements de wagons et le mythe qui présuppose un mouvement cohérent. Est imaginé un véritable exode d'une portée biblique. (pp.43-54) Voir également son étude de la reprise sous forme de monument et de fictions graphiques de ce mythe pp.55-72.
[429] Voir Rajend Mestrie, 2002, p.18.
[430] Voir Rita Swanepoel, 2011, manuscrit de thèse.
[431] Je reprends ces informations du manuscrit de thèse de Rita Swanepoel, 2011, p.126. "Arnoldus Pannevis (1838-1884) wat reeds in 1872 'n vurige pleidooi gelewer het om die Bybel in Afrikaans te vertaal. Nog 'n belangrike bydrae was die eerste volkslied vir Suid-Afrika wat Pannevis, C.P. Hoogenhout, D.F. du Toit en S.J. du Toit in 1875 geskryf het"

afrikaans[432], la mise à l'écrit de chansons populaires en cette langue et la publication d'un journal. Ce premier mouvement de langue prend fin au moment de la première guerre des Afrikaners contre les Britanniques pour la tentative d'annexion du territoire de Kimberley (1880-1881). La deuxième "Taalbeweging" est initiée après la défaite des Afrikaners, à la fin de la deuxième guerre des Boers (1898-1902) en 1905. C'est à cette occasion que les tentatives de rapprocher la langue écrite de la langue parlée s'intensifient. Le poème d'Eugène Marais[433], "Winternag" nuit d'hiver, publié dans le but de montrer la beauté et l'authenticité de la nouvelle langue, devient le symbole de ce deuxième mouvement. Plusieurs associations sont fondées avec le but de faire la promotion de la langue afrikaans, autant chez le peuple qui s'appelait les "Afrikaners" que devant le nouveau pouvoir qui avait réussi à annexer tout l'ancien territoire des Boers. Le but de la lutte était de faire reconnaître la langue comme langue officielle aux côtés de l'anglais[434]. Hertzog formule alors le "Tweestroombeleid" qui est adopté en 1912 par les services publics. Selon ce plan, les deux langues bénéficient de droits égaux dans l'Union Sud-Africaine. Quand, en 1948, le Parti National gagne les élections, ceci est vécu comme une victoire des Afrikaners sur les Anglais. Les années suivantes voient l'adoption des lois qu'on a depuis surnommées les "piliers de l'Apartheid" (dont le premier était le Land Act de 1913). En 1950 suivent le Group Areas Act et la loi qui rend obligatoire le port du passeport[435]. Promulgué en 1953, le Bantu Education Act prévoit que chaque groupe culturel devra avoir une éducation séparée et garantit que chaque enfant aura un enseignement dans sa langue maternelle jusqu'à l'âge de 8 ans[436]. Après cet âge les cours seront donnés en anglais et en afrikaans plus une troisième langue au choix. Pour les Afrikaners cette loi signifie l'acquis d'un droit revendiqué depuis longtemps. Cela dit,

---

[432] La traduction de la Blible entière à partir des textes originaux n'est achevée qu'en 1933.
[433] Voir la première partie de mon texte sur la relation ambivalente entre le peuple afrikaner et ses artistes qui ont à tour de rôle été accueillis comme des héros ou traités de traîtres aux "valeurs" du volk.
[434] Voir également Jennifer Beningfield, 2006. "Language, nation and landscape", dans *The frightened Land, land, lndscape and politics in South Africa in the twentieth Century*, pp.142-169
[435] Ces lois du "laissez-passer", provoquent les manifestations des années 60 auxquelles est lié le massacre de Sharpeville ; voir KG Introduction.
[436] La majorité des informations proviennent de l'encyclopédie en ligne de l'association SAHO établie à partir de 2000, http://www.sahistory.org.za, qui associe à une liste chronologique des textes explicatifs, des documents d'archives et des temoignages. Autre page consultée: http://africanhistory.com. Voir également Jennifer Beningfield, 2006, pp.295-299.

imposer ce “droit” aux autres populations n’est aucunement innocent[437]. C’est le moyen le plus simple de diviser les écoles selon des critères raciaux et de réserver certains savoirs (et par conséquent le travail, le droit, la position sociale) à certains groupes culturels. De plus, c’est un moyen de diviser la population noire en plusieurs “tribus”. Progressivement, la résistance contre le Bantu Education Act s’intensifie. Les manifestants s’expriment contre la façon dont il est appliqué et son caractère discriminatoire. Symboliquement, ils s’opposent surtout à l’obligation d’apprendre l’afrikaans. Le Black Consciousness Mouvement, dont les membres sont des étudiants, soit des personnes qui ont eu une certaine éducation et qui peuvent comprendre comment on empêche artificiellement les “autres” d’y accéder, sont en grande partie à la source de ce mouvement d’opposition. En 1974, le “Afrikaans Medium Decree”, qui impose une répartition équitable entre l’afrikaans et l’anglais comme langues d’enseignement, les disciplines principales comme les sciences et les mathématiques devant être enseignées en afrikaans, entre en vigueur. La date de son application a été fixée au premier janvier 1975 dans les écoles élémentaires et en 1976 dans les “high school” (collèges et lycées)[438]. Les actions symboliques de résistance s’intensifient à partir d’avril 1976 dans les écoles élémentaires, et se transmettent aux “high schools” en juin. Le 16 juin 1976 à l’initiative d’élèves soutenus par le Black Consciousness Mouvement et l’Association des enseignants de SOWETO est organisée une manifestation. La police tire dans la foule des lycéens manifestants, cinq adolescents sont tués. Cet incident provoque une rage qui se propage dans les autres villes où les étudiants et lycéens manifestent. La rage des manifestants est contrée par la violence de la police, les confrontations durent plusieurs jours. Les chiffres officieux annoncent 1000 morts quand la version officielle compte 176 décès, 174 noirs et 2 blancs, 1222 blessés noirs et six blessés blancs, 1298 arrestations. Les dégâts dans les établissements publics sont considérables. Même si le gouvernement cède sur la question de l’obligation d’apprendre l’afrikaans, les confrontations continuent. Le 16 juin est instaurée une nouvelle loi sur la sécurité, qui autorise la garde à vue illimitée sans inculpation ni jugement. De nombreux activistes

[437] Voir Rajend Mestrie, 2002. p.22.
[438] Le site sahistory.org fait également référence au fait que cette année le gouvernement avait imposé aux élèves admissibles au collège de redoubler une année en élémentaire à cause d’une manque de places dans les “highschool”.

disparaissent. C'est en 1977 que Steven Biko, leader charismatique du Black Conscience Mouvement, est tué en détention. Ces événements attirent l'attention de la communauté internationale. En 1977 l'ONU décrète un embargo sur les ventes d'armes à destination d'Afrique du Sud. Au sein de tous les groupes de la population sud-africaine, quelles que soient leurs convictions politiques, la peur prend le devant.

Pendant les discussions préparatoires pour la nouvelle constitution, qui entrera en vigeur à partir de 1994, la question de la langue dans l'éducation et le statut d'une langue officielle reçoivent beaucoup d'attention. La nouvelle constitution est fière d'être l'une des plus démocratiques du monde. Afin d'éviter toute discrimination, on décide d'adopter presque toutes les langues parlées en Afrique du Sud comme langues officielles. L'état projette la création d'une organisation chargée de veiller à ce qu'aucune discrimination sur le niveau de la langue ne soit permise. On prévoit des législations qui spécifient que chaque enfant a le droit de recevoir son enseignement scolaire dans sa langue maternelle jusqu'à huit ans. Au niveau du Matric baccalauréat, il faut réussir les épreuves dans deux langues. C'est ce qu'on peut lire dans toute publication officielle d'Afrique du Sud. En réalité, les négociations autour de la question du langage ont été beaucoup plus complexes. L'ANC est aujourd'hui composé de ceux qui, en 1976, ont dû partir en exil, parce qu'ils étaient liés au Black Consciousness Mouvement ou qu'ils tenaient des places importantes dans d'autres mouvements étudiants ou politiques[439]. Pour eux l'enjeu était d'avoir le droit d'accéder à la langue anglaise et au savoir qui va de pair. Pour l'ANC il est clair que la langue officielle, accessible à tous, devait être l'anglais. Dans les négociations pour une transition paisible, l'Afrikaner, en train de céder le pouvoir, n'a posé qu'une seule condition : que sa langue soit respectée. Le choix serait soit de "ne rien changer", et que l'Afrique du Sud reste un pays bilingue, anglais/afrikaans, soit de donner à toutes les langues du pays un statut égal. Des tentatives de "simplification", c'est-à-dire de réunion de plusieurs langues provenant d'une même source linguistique dans une seule catégorie (par exemple le Xhosa, le Zulu[440] viennent d'une même "famille" de langues, le

[439] Voir Rajend Mestrie, 2002. p.22.
[440] Pour certains auteurs, le préfixe (Voir les notes 360 et 441) et isiZulu sont ajoutés. Cette pratique n'est pas unanimement acceptée mais serait correcte pour une utilisation dans la langue isiXhosa ou isiZulu. (Boshoff par exemple dans son texte pour Writing in the Sand avait opté pour cette orthographe)

Nguni, une sous-variété des langues de la famille Congo-Niger), échouent[441]. Les deux ethnies ont suivi un chemin qui les empêche d'être "rangées" dans la même catégorie. La seule alternative est donc de donner à toutes les langues le même statut : de donner à onze langues le statut de langue officielle, et de créer une organisation, le PANSALB (Pan South African Language Board), pour veiller au bon fonctionnement de cette entreprise. En 2004 l'Afrique du Sud a fêté les dix ans de sa démocratie. Depuis, il devrait être possible de voir les premiers "fruits" des décisions prises en 1994. Il s'est avéré que le PANSALB[442] mène une vie assez précaire. Dans la période de stabilisation de la nouvelle démocratie, les luttes pour le pouvoir empêchent souvent son bon fonctionnement. Les ministres sont changés, les budgets ne sont pas toujours rendus disponibles. Mais l'Africain du Sud, éternel optimiste, veut croire que les années à venir seront favorablement marquées par ces changements, et que tout le monde comprendra qu'une multiplicité de langues est une ressource et non une difficulté.

Si Boshoff, dans son texte explicatif pour WRITING IN THE SAND, dit vouloir rendre hommage aux langues rescapées de l'Afrique du Sud, il parle des langues opprimées pendant toute la période de la colonisation mais qui ont survécu. Pour d'autres langues, la démocratie de 1994 vient trop tard. Les langues San, le Khoisan, le Khoekhoen, le Nama et le Griqua ne sont déjà plus parlées depuis cent ans. Et même parmi les onze langues officielles, le Venda et le Tsonga sont proches du seuil à partir duquel on peut les considérer être des langues disparues. La jeunesse sud-africaine est comme la jeunesse du monde entier, fortement influencée par la communication

[441] L'étude de Rajend Mestrie prend une approche sociolinguistique, voir publication de, 2002. *Language in South Africa*. Une critique de l'anthologie est publiée par Theo du Plessis, du Unit for Language Facilitation and Empowerment, University of the Free State, sur www.springerlink.com et dans *Language Policy* vol.2, no.2, pp.208-213. Voir Mestrie, 2002, p.23 pour les négociations entre 1993 et 1997 de trouver une "harmonisation" entre les différentes langues des mêmes groupes linguistiques. Politiquement, ses tentatives sont rejetées de façon emphatique, mais les pratiques sont en train d'évoluer. Le mélange, les emprunts et une certaine uniformisation apparaissent même dans des situations "officielles"traitées par les médias. Mestrie p.23. L'étude de Robert K. Herbert et Richard Bailey "The Bantu languages: sociohistorical perspectives" de la même publication est entièrement dédiée à cette question.

[442] En 2011, le site internet du PANSALB est très bien renseigné et montre une très grande diversité d'actions. Il ne semble pas exister une recherche plus récente que celle de Mestrie qui prendrait position pour estimer l'efficacité des mesures prises par el PANSALB (voir Mestrie, 2002, p.24 et également T.G. Reagan, "Language planning and language policy: past, present, future" dans la même publication pp.419-433). Je ferai ici seulement mention des remarques toujours optimistes d'Alain Ricard (2011) sur la condition multilinge de l'Afrique du Sud. Voir surtout son chapitre de conclusion "Traduire Mandela", pp.393-396. Sur la bibliographie de Ricard, l'étude de Mestrie ne figure pas.

internationale, globalisante. Leur actualité quotidienne vient des chaînes télévisées internationales, et leur ambition est de ressembler aux présentateurs et de s'exprimer comme eux. L'anglais s'impose et y résister voudrait dire s'excommunier. Boshoff lui-même choisit spontanément l'anglais comme langue d'échanges, ce qu'il considère être une question de politesse et une convention entre gens du milieu. A ses propres enfants, Boshoff parle l'anglais, car ils vont dans une école d'expression anglaise et parlent à la maison comme ils parlent à leurs amis. L'utilisation "globale" de l'anglais fait en quelque sorte partie des "problèmes de voisinage", tels qu'ils sont pensés par McLuhan pour ce globe-village où "the spaces and times are pulled out from between people"[443] Les espaces et les séparations temporelles entre les individus ont été supprimés. Satiriquement, McLuhan suppose que l'utilisation de l'outil informatique, et une langue unique pourraient mener à un état épiphanique de "compréhension universelle", qu'il fait équivaloir à une absence de langage ou un "speechlessness"[444] mutisme, ou aphonie.

Ce que McLuhan appelle les "difficultés de voisinage", apparaissant implicitement dans ses textes mais rarement remarquées par les lecteurs (car dans les années 70, on y cherchait la dimension utopique), sont aujourd'hui signalées de façon répétées par d'autres chercheurs et étudiées en de plus en plus de détails, entre autres par les théoriciens qui se regroupent autour de la question de la "globalisation". Gerardo Mosquera publie en 2002 un article titré "Alien-Own/Own-Alien: Globalization and Cultural Difference"[445], qui prend comme point de départ l'inquiétude quant à l'utilisation du langage, et étend la problématique de la "globalisation", – qu'il qualifie de "hegemonic construct of globalization" construction hégémonique de la globalisation – au problème d'un certain style artistique exigé par le marché et opérant au détriment d'une expression véritablement originale :

---

[443] Glenn Willmott (1996 p.174) identifie ce fragment dans "A dialogue" pp.279-80 dans *McLuhan: Hot and Cool*. 1969

[444] Voici l'extrait entier que Glenn Willmott (1996, p.172) isole dans *Understanding Media,* 1964, p.84 "The computer ... promises by technology a Pentecostal condition of universal understanding and unity. The next logical step would seem to be, not to translate, but to by-pass languages in favor of general cosmic consciousness which might be very much like the collective unconscious dreamt of by Bergson. The condition of 'weightlessness', that biologists say promises a physical immortaity, may be paralleled by the condition of speechlessness that could confer a perpetuity of collective harmony and peace" Willmott met en valeur la "terror" avec laquelle McLuhan voit ce rapprochement involontaire et médiatisée entre les individus.

[445] Revue *boundary2*, 29:3, 2002, Duke University Press.

> There is a general concern that globalization will impose homogenized, cosmopolitan cultural patterns built on Eurocentric foundations, which inevitably flatten, reify, and manipulate cultural differences. This fear has serious grounds. There is no doubt that the transnational expansion of our age requires languages, institutions, and international functions in order to make possible communication on a global scale. Globalization is possible only in a world that has been previously reorganized by colonialism. What is feared most is a planetary radicalization toward a homogenized international culture, launched from the United States. Standing out is the powerful diffusion of North American pop culture, whose inventiveness, dynamism, and networks of circulation and marketing have spread its influence throughout the world. Already at the end of the thirties, Clement Greenberg was saying that kitsch was the first universal culture. The consolidation of English as the language of international communication on a global scale is causing great concern.

La globalisation imposera, craint-on, des habitudes culturelles homogénéisées et cosmopolites construites sur des fondements euro-centriques, qui inévitablement aplatissent, réifient et falsifient les différences culturelles. Cette inquiétude a des fondements qu'il faut prendre au sérieux. Il n'y a aucun doute que l'expansion transnationale de notre âge a besoin de langues, d'institutions, de projets internationaux pour rendre une communication au niveau global possible. La globalisation est possible uniquement dans un monde qui a préalablement été réorganisé par le colonialisme. On craint la radicalisation au niveau planétaire vers une culture internationale homogénéisée, lancée à partir des Etats Unies. La forte diffusion de la culture Pop nord-américaine, dont l'inventivité, le dynamisme, mais également les circuits de distribution et de marketing l'ont fait se répandre à travers le monde entier sont un exemple frappant. Déjà à la fin des années trente, Clement Greenberg disait que le kitsch était la première culture universelle. La consolidation de l'anglais en tant que langue de communication au niveau global est préoccupante.

La peur de se faire submerger par une culture dominante n'est pas réservée à la société sud-africaine. Mosquera cite en exemple les cultures sénégalaise, cubaine et portoricaine et défend l'idée d'une créolisation qui peut avoir un haut potentiel créateur[446], pour autant que cette situation ne soit pas comprise comme une uniformisation indifférenciée. Pour Boshoff le danger de la langue internationale (anglaise) se combine encore avec les souvenirs d'un conflit vieux de cent ans. Avec son premier dictionnaire Boshoff continue une guerre que sa famille a perdue en 1902. Le vainqueur est la langue impériale anglaise. Boshoff voit l'anglais comme une mauvaise herbe qui étouffe toutes les autres plantes. Il élabore ce concept dans son discours pour le colloque de la Fédération Internationale des Professeurs de Langues Vivantes (FIPLV), qui a lieu à Johannesburg en 2003. Boshoff distingue entre deux attitudes de la "super langue" à l'égard de la langue menacée : en premier lieu la gêne de devoir aider le plus faible, l'impatience face à celui qui bégaie, considéré comme un débutant, ou la difficulté de trouver des solutions pratiques à ce problème du plurilinguisme. A l'autre extrême, et en second lieu, se trouve la posture écologiste, celle du laboratoire universel, qui pense qu'adopter des mesures de protection en maintenant les locuteurs de l'autre langue dans

[446] Le résumé de l'idée de Mosquera se trouve dans KG Introduction.

leur état “authentique” (ce qui se résume souvent à les habiller en peaux et à leur permettre de vivre dans des réserves naturelles) suffira à garantir la survie de leur langue. Dans les deux cas cependant la “super langue” pense mener le jeu.

BANGBOEK (1977-1981)

Les luttes de pouvoir autour de la question du choix d’une langue ont été à la base du travail de Boshoff dès les débuts de sa carrière. Avec BANGBOEK (1977-1981) il s’intéresse aux multiples façons dont une langue peut exclure. “Savoir pourquoi nous ne savons pas” était une question que Boshoff posait dès les débuts. Il a suivi deux chemins dans son enquête. D’abord il établit des “collections du savoir” exemplifiées par son travail sans relâche pour ses dictionnaires. Tout ceci peut être interprété comme une poursuite frénétique du savoir ou, à l’inverse, comme une fiction personnelle (Boshoff admet lui-même l’absurdité de cette quête). La deuxième façon par laquelle Boshoff essaye de “savoir pourquoi nous ne savons pas” est de créer des situations où l’information clef est dissimulée, cette dissimulation étant mise en scène. BANGBOEK en est peut être un des premiers exemples. Le BLIND ALPHABET PROJECT poursuit cette même logique qui conduit à des réflexions hermétiques touchant à la perception en général. Il n’est pas question ici de traduire cette “lutte pour le pouvoir” en une simple métaphore des années de fin d’Apartheid. Boshoff, comme tout Africain du Sud entre 1991 et 1994, se prépare à la liberté. Chacun a son fil à retordre, et pour chacun la liberté sera différente. Les questions posées par le BLIND ALPHABET sont plus vastes[447]. Néanmoins, ce travail devient l’œuvre phare de la “Nouvelle Afrique du Sud” dès son ouverture au monde, après la levée de l’embargo culturel qui la coupait de la scène internationale depuis les années 60.

BLIND ALPHABET PROJECT, Berlin

[447] Voir KG Partie II.

Après le BLIND ALPHABET PROJECT, Boshoff revient sur un terrain plus clairement linguistique. Le fonctionnement des œuvres pourtant est le même. Avec WRITING IN THE SAND et KRING VAN KENNIS, Boshoff conçoit en 1998 deux "œuvres sœurs" ainsi qu'il le dit dans le dossier qu'il soumet à la commission de l'université RAU. Dans ces deux œuvres, Boshoff utilise des entrées de son *Dictionary of "-ologies" and "-isms"*. Il travaille avec des spécialistes des langues indigènes d'Afrique du Sud pour traduire les explications des mots. Boshoff veut que l'érudit vainqueur, celui qui parle la langue impériale anglaise, arrive sur les lieux pour se rendre compte qu'il ignore la signification de mots de sa propre langue. A côté du "mot difficile anglais" une explication est donnée dans une langue qu'il ne comprend pas. S'il peut trouver quelqu'un capable de lire cette langue, il sera obligé de lui demander la signification d'un mot dans sa propre langue. Boshoff imagine une scène où le professeur d'anglais irait chercher la dame qui vend des fruits au coin de la rue. Boshoff veut que ce travail fonctionne comme "a type of ice-breaker and becomes a forum of common interest."[448] un brise-glace et un forum d'intérêts communs. Œuvre permanente, KRING VAN KENNIS est l'exact opposé de WRITING IN THE SAND. Ce premier consiste en des rochers de granit d'un mètre de diamètre et plus ou moins de la hauteur d'un siège (approximativement trois tonnes). Boshoff veut que les blocs soient trop grands pour être manipulés. Les paroles sont cette fois inscrites à l'aide du sablage à haute pression sur une partie vitrifiée du bloc de granit. Les écritures suivent une double spirale vers l'intérieur, cette forme étant empruntée aux gravures paléolithiques africaines et européennes. La spirale

WRITING IN THE SAND Champlitte

KRING VAN KENNIS (2000)

[448] Voir texte du "scrapbook" qui peut être consulté sur le site web de Willem Boshoff.

figure également de façon prédominante dans les représentations du mythe de Babel[449]. KRING VAN KENNIS compte une pierre pour chaque langue officielle d'Afrique du Sud, onze donc, ce qui veut dire qu'une des pierres porte des définitions de mots en anglais, lisibles par presque chaque Sud-Africain. Les pierres sont disposées en groupes de trois ou quatre, qui suivent la ligne d'un très grand cercle, sur le campus de l'Université RAU. Ce cercle doit rappeler les lieux saints du paléolithique. Boshoff se réfère à ces pierres comme à des "sièges"[450] et à des monuments (en afrikaans on dirait "denkstene" qui peut être traduit par pierres commémoratives mais également par pierres pour penser). Le cercle est conçu comme un cercle de savoir et de conférence. La question du savoir est omniprésente dans ce travail. Boshoff choisit des entrées de son *Dictionary of –ologies and –isms*, qui retient tous les termes désignant des sciences peu connues, tel le "**concettism** : Die kuns om intelligent voor te kom sonder om werklik veel te sê", L'art de paraître intelligent sans vraiment dire grand-chose. Se référer à ces sciences avec des termes si prétentieux semble pédant. Boshoff propose ce travail à une université, car c'est bien l'endroit où l'on devrait s'occuper des "–ologies et –ismes, c'est-à-dire des choses "qu'il vaut la peine d'apprendre", et qui ont progressivement acquis une importance exagérée.

En ce qui concerne leur présence physique, KRING VAN KENNIS et WRITING IN THE SAND sont les deux opposés d'un continuum entre l'éphémère et l'indestructible. Ils sont pourtant basés sur les mêmes principes et peuvent illustrer la portée des questions que Boshoff veut aborder avec ce duo tendus entre les deux opposés. La première question est celle du statut de la langue dans l'espace public, ses multiples dimensions historiques et les relations de pouvoir qu'elle entretient. La seconde question

[449] Carrol Clarkson dans le colloque de 2006 (p.4) fait remarquer la portée des signification que la symbolique de la spirale évoque pour Boshoff: "The whorl of tracings on the smooth spherical surfaces evokes thoughts of the primordial, the natural and the cosmic: an ammonite fossil; the arrangement of petals in a flower; the milky way. At another level, these mysterious circular patternings of knowledge are reminiscent of the prehistoric, concentric "cup and ring" marks found on many flat stones along the West Coast of Scotland: the work has to do with traces of human communications that are scattered over the surface of the planet."

[450] Le parallèle avec le travail de Robert Filliou "Le siège des idées", fait en collaboration avec Edwige Regenwetter s'impose. Filliou établit le même lien entre l'allemand "Denkmal" et Monument que Boshoff avec ses "denkstene" dans l'ensemble d'idées qu'il propose sous le titre COMMEMOR (Commission Mixte d'échanges des Monuments aux Morts). De cette idée, il en parle surtout avec ses amis (par exemple voir le texte d'Anselm Dreher, catalogue *Editions & Multiples,* Les Presses du Réel, 2003, p.13), même si elle prend également la forme de séringraphies, de projets sociaux (in Paul Ardenne, 2009. *Art, le Présent*. p.88)

peut être découverte à travers les textes accompagnant les deux œuvres. Boshoff aborde ici une question qui ne se voit pas immédiatement. Il a créé ces deux ensembles en 1998, une période difficile pour tout Africain du Sud blanc : il faut faire face au passé. Le travail de la "Truth and Reconciliation Commission"[451] est bien en cours. On ne peut plus dire qu'on ne savait pas, mais pour beaucoup, c'est la première fois qu'ils sont confrontés à la réalité[452]. Le Group Areas Act et la censure des média ont été très efficaces par plusieurs aspects, entre autres pour renfermer les "irrégularités" dans certaines zones, et les cacher devant ceux qui auraient pu changer quelque chose grâce au droit de vote. Avec ces deux œuvres, Boshoff ajoute à la question de savoir pourquoi nous ne savons pas, une deuxième : celle de savoir comment il était possible que nous ne sachions pas ? Le TRC a pour vocation de faire parler et d'écouter. Tous ceux qui ont souffert sont écoutés et les coupables obligés de se confronter à leurs victimes. Beaucoup ont peur que le TRC finisse par une chasse aux sorcières. Pourtant, les coupables, après avoir avoué leurs torts, peuvent demander l'amnistie. Il leur reste à se confronter à leur propre culpabilité[453].

KRING VAN KENNIS a été conçu pour l'université de RAU (Randse Afrikaanse Universiteid). Pendant l'Apartheid, cette université a été le bastion du "Broederbond",

[451] Voir le texte de Colin Richards, 2005, *Sandile Zulu*, sur l'étendue de l'influence de la Truth and Reconciliation Commission dans le monde artistique. Voir également Rory Bester, 2002. "Trauma and Reconciliation" dans *Experiments with Truth : Transitional Justice and the Processes of Truth and Reconciliation : Platform 2 Documenta 11.*

[452] Le sentiment de surprise, de réveil brutal et subit n'est pas limité aux blancs. En 2010, Santu Mofokeng cherche à transmettre son expérience du changement de 1994 à Corinne Diserens, et sa prise de conscience de ce qui se passait autour de lui. (p.94), et ceci malgré le fait que Mofokeng ait travaillé en tant que journaliste pendant la période de l'Apartheid. Il parle du sentiment confus de se trouver à la fin d'une guerre où personne n'est le vainqueur. (p.93) "In our situation, where there was a negotiated settlement, [...], it was just economics. The Boers could not afford to sustain apartheid, it was becoming too expensive to sustain. The ANC won on the ballot, but the Afrikaners never felt they were defeated. You have this lingering sense of dissatisfaction, this sense of anger, of betrayal, on both sides. Now you ask, 'What are we going to do with Robben Island?' The question comes packaged as a problem, because you are talking reconciliation, you are trying to forge a nation which is unified."

[453] Voir la problèmatique évoquée par cette solution dans la partie dédiée à la mémoire.

une organisation (plus ou moins secrète) qui doit veiller à ce que le pouvoir restent entre les mains de ceux qui y sont affiliés. Inutile de préciser que les adhérents sont tous blancs et Afrikaners, et que tous les "Architectes de l'Apartheid" en étaient des adhérents. Pour fêter le nouveau millénaire et comme faire une démonstration de son soutien au nouveau gouvernement, l'université commissionne une œuvre d'art pour l'an deux mille. Ils choisissent KRING VAN KENNIS. Sur le campus de RAU il existe une autre sculpture, un monument pour l'afrikaans. La période du règne du Parti National a vu l'installation de nombreuses œuvres propagandistes comme celle-ci. Boshoff installe son cercle face à l'autre œuvre, qui se compose aussi de plusieurs grandes pierres. KRING VAN KENNIS est ainsi investie d'une mission diplomatique assez délicate, celle de "forum linguistique", "KRING VAN KENNIS (...) comes at a time when we are no longer forced apart by law and when we are only just beginning to discover each other" (...) vient à un moment où nous ne sommes plus séparés par la loi mais où nous commençons tout juste à faire connaissance.[454] Dans ses textes de présentation de son travail pour le jury qui doit choisir la sculpture du millenium, Boshoff écrit des textes explicatifs, car il est très conscient du rôle que devra jouer cette sculpture.

Déjà dans son texte de 1984 pour SANDKOEVERT, Boshoff avait parlé de l'histoire biblique de la femme condamnée à être lapidée pour adultère. Après avoir dit que seul celui qui n'a jamais commis de péchés pourra lancer la première pierre, le Christ se détourne, et écrit sur le sable sans regarder la foule. La bible ne retient pas le contenu de ce que le Christ écrivait sur le sable, mais retient le message de la rédemption de l'adultère. Boshoff insère à cet endroit une pensée qui avait fait l'essentiel de son texte de 1975, *Genesis*. Il y présente l'être humain comme une écriture sur la terre[455], qui vaut plus que la poussière à laquelle il retournera. Il met l'accent sur la compréhension, l'esprit, tout ce qui a lieu "dans la tête"[456]. Pour Boshoff en découle la conclusion

[454] Notes pour WRITING IN THE SAND, scapbook.

[455] Voici l'extrait VLV, 1984, p.44-46: "Die sandstrata van 'Sandkoevert' staan in verband met ontsyferbare lesstof. Menslike liggame word ter aarde bestel. As landskapsinhoud word dit daarna teks vir verdere bestudering deur die Opperwese (1 Kor. 15). Die mens as teks word ook in 'Splintermat' (bl. 29) bespreek." qui est un résumé de ce que Boshoff écrivait dans le poème *Genesis.*

[456] Voici l'original: VLV, 1984. p 44-46 SANDKOEVERT + BLOEISELPLAS "'Sandkoevert' is 'n deursnit van die koppenent van 'n graf. Sand is 'n simbool van tyd (sand in 'n uurglas) en leeftyd (Pred. 12:7). Die uiterlike vorm van sand is versteurbaar. Geskrifte op sand word maklik deur wind of water uitgewis. Die uiterlike vorm van Christus se sandverklaring ten tye van Maria Magdalena se vryspreking voor die Sadduseërs en skrifgeleerdes was dus nie so belangrik of permanent soos die idee daaragter nie

suivante: les paroles sont moins importantes que les gens, qu'ils soient porteurs du péché ou qu'ils veuillent que justice soit rendue. L'université a pour Boshoff le rôle des pharisiens, les conservateurs du savoir. Boshoff leur prépare des pierres beaucoup trop lourdes pour pouvoir être utiles en cas de lapidation. En conclusion de son texte pour WRITING IN THE SAND qui sera installé pour le vernissage de KRING VAN KENNIS, Boshoff annonce que ce travail sera tout simplement balayé à la fin de l'exposition. "It does not keep a record of wrongs and when it is gone, so is the dilemma of blame, guilt and wrongdoing" Il ne garde pas la liste des injustices et, quand il aura disparu, le dilemme du blâme, de la culpabilité et du péché auront disparu avec lui.

Avec ces mots Boshoff inscrit son travail dans la société de la fin de l'apartheid et fait écho à l'immense sensation de culpabilité qui se répand chez les citoyens, quand ils écoutent, stupéfaits, les transmissions de la Truth and Reconcilliation Commission[457]. La question d'une possibilité de rédemption, d'une possibilité d'effacer les torts du passé, préoccupe tout le monde. En même temps les dernières années du millénaire sont les années où tous ceux qui travaillent dans les domaines culturels sont très optimistes. L'embargo culturel qui avait été maintenu jusqu'en mai 1994, un mois après l'élection de Nelson Mandela comme président de la République Sud-africaine, vient d'être levé. D'un jour à l'autre, les artistes et sportifs sont sollicités dans le monde entier. Une fois l'embargo levé, la participation à des événements internationaux redevient possible. Les artistes sud-africains sont même particulièrement recherchés, puisque la révolution réussie fait du pays le centre de l'actualité de la politique internationale. Boshoff devient l'un des ambassadeurs culturels de l'Afrique du Sud. Son travail est présenté dans la plupart des Biennales, dans les grandes expositions à thème. Okwui Enwezor ainsi que Buzz Spector s'intéressent au travail de Boshoff[458]. Dans ce milieu, il est impossible de parler de chez soi sans que cette remarque devienne une devise politique. En tant qu'Africain du Sud blanc, il faut être très prudent et ne pas dire de choses

---

(Joh. 8:6, 8). Die mens as 'geskrif' op aarde (stof) is meer as die sand waarheen hy terugkeer. Die mens is ook idee, tema, begrip, gees".

[457] M'interrogeant sur la signification du mot "mémoire" dans le contexte sud-africain des annnées 1995-2000, je reviens en plus de détail sur le Truth and Reconcilliation Commission, voir plus loin.

[458] Artiste et conseiller pour la recherche d'artistes à être invités aux Etats-Unis dès l'ouverture de la République Sud-Africaine. Il visite dans ce but la Biennale de 1995.

compromettantes. Dans les œuvres postérieures à 1994, il y a donc toujours un message mis en avant : un message de paix et de communication, qui montre qu'on soutient la "nation de l'arc en ciel". L'espoir qui surgit de cette nouvelle situation est une source d'inspiration, mais confronte l'artiste à un nouveau dilemme : les discussions autour de son travail s'inscrivent facilement dans un discours humanitaire, qui est guetté par les mêmes dangers que celui sur l'écologie : instrumentalisation de l'image publique de l'artiste par une institution, évangélisme facile, ".... les artistes sont-ils des utopistes, des visionnaires, des naïfs, ou encore des opportunistes ?"[459]

Dès que possible, à partir de 1994, Boshoff voyage, et s'intéresse aux sites culturels mondiaux qu'il n'a jamais pu voir, aux jardins botaniques… Il cherche. Santu Mofokeng dit avoir entamé ses voyages dans un but de "gain perspective on the images of South Africa and its troubled history"[460]. Il présente l'essai photographique "Appropriated Spaces"[461] comme une réaction à son expérience[462]. Boshoff lui aussi voyage. Il agrandit sa collection de bibles qui en 2004 comptait 96 bibles entières et 36 nouveaux testaments en 120 langues différentes. Boshoff a maintenant une interprétation beaucoup plus large des mythes de l'origine. Ce qui lui reste de sa période de zèle en 1973 est une très bonne connaissance du texte biblique qu'il utilise aujourd'hui comme texte pur[463] et dangereux

---

[459] Nathalie Blanc et Julie Ramos, 2010, p.15. La même question se retrouve dans des opinions émises par des participants à des blogs d'art contemporain, comme on le voit à la suite d'un article présentant l'exposition SWAT que Boshoff montre à la Galerie Goodman en 2010. Voir http://mg.co.za/article/2011-09-09-a-mystics-hard-words (consulté le 5-1-2012) un internaute signant avec le nom Luther Blisset: "Then again, it seems that self-righteous moralizing twaddle has become the contemporary SA artists' stock in trade [...] we actually need to have a frank conversation about the pitfalls of having so closely aligned contemporary art with morality. I suspect this will be too much trouble, only confusing already fragile minds even more"

[460] Voir Santu Mofokeng, 2011. *Chasing Shadows*, pp.97/98, et surtout son texte "Man/Nature: A case History of a Pathology" pp.148-149. Mofkeng visite l'Allemagne, la Russie, la Pologne, la France, l'Espagne et raconte ses expériences lors de ses visites aux lieux de mémoire de la deuxième guerre mondiale et des périodes difficiles qui ont suivi.

[461] Avec un texte publié dans *Blank: Apartheid and After*, édité par Ivan Vladislavic et Judin Hilton en 1998, reproduit dans le catalogue de 2011, *Chasing Shadows,* p.133

[462] Voir surtout son texte "Man/Nature: A case hitory of the Pathology", écrit en 2001 pour la Documenta 11, reproduit dans le catalogue de 2011, *Chasing Shadows*, pp.148-149. L'entretien publié dans ce catalogue p.94-95, où il parle du caractère invisible et inphotographiable de ce qui est sacré en un lieu ou un être humain et du fantôme (ou l'ombre) qui est la mémoire, on y reviendra.

[463] L'utilisation que fait Boshoff de la bible est prédominante dans le texte *Genesis* du début des années 1970. La Bible a également servi comme source pour les poèmes de KYKAFRIKAANS. "SS" par exemple ou "Verskanste Openbaring".

au nom duquel on a justifié beaucoup de guerres[464]. Il s'agit également d'un texte qui peut permettre dans certaines circonstances de remonter à une pensée qui n'est pas d'emblée soumise à la philosophie et qui prend son essor dans la Grèce antique[465]. Ce texte peut servir à trouver des métaphores pour presque tous les aspects de la vie humaine. Il s'agit du texte qui a été traduit dans le plus grand nombre de langues au monde. Vu que les missionnaires étaient les seuls à s'intéresser à la langue des peuples qu'on colonisait, même si cet intérêt était uniquement motivé par l'ambition de les évangéliser, leurs traductions de la Bible ou des parties de la Bible sont aujourd'hui la seule preuve que certaines de ces langues ont existé[466]. Pendant son premier séjour aux Etats-Unis, Boshoff rend visite à la "Bible Society" de New York où la conservatrice lui montre quelques fragments de traductions en des langues amérindiennes, uniques vestiges de celles-ci. Boshoff est consterné. Il était parti dans un esprit de découverte, pour rencontrer "l'autre", et se rend finalement compte qu'il est trop tard. Boshoff se trouve face à une épidémie mondiale : la mort des langues. Boshoff écrit alors[467]:

> Obsessed with the idea of *difference* and the *other* I visited New York a few years ago. I wanted to see how cultural and linguistic dissimilarity was able to contribute to an awareness of one's common humanity within the "place" afforded to the well-being of so-called "aliens". To do this I looked for texts in

---

Toujours dans le mémoire de 1984, la Bible sert à fournir les métaphores qui soutiennent la conceptualisation des œuvres présentées ici. L'explication Biblique est particulièrement perceptible dans les œuvres sur la ville, la nouvelle Jérusalem tels que TAFELBOEK ("swerwende futuristiese stad" VLV p.5), KUBUS, KASBOEK. KLEINPEN I est tout bonnement une méditation religieuse. SKOMMELPEN et KANTSKRIF sont des photocopies de quelques pages de la bible sur lesquelles Boshoff est intervenu.

A partir de BAD FAITH CHRONICLES (1997), Boshoff utilise dans ses œuvres la Bible comme objet, une pratique qu'il répète avec SKOOB. Pour l'exposition *Nonplussed,* la bible revient fortement, car elle peut fournir les récits sous-jacents aux conflits du Moyen Orient. Il s'agit de trouver en la bible un document pouvant permettre au XXIème siècle de penser "à l'extérieur" de la philosophie grecque: LEBAB, I AM NOT WHO YOU THINK I AM, JER**USA**LEM JER**USA**LEM, BREAD AND PEBBLE ROADMAP, WAR AND PEACE.

Les écritures sur pierre comme pour PANIFICE ou CHILDREN OF THE STARS sont des textes bibliques que Boshoff utilise pour communiquer un message en réponse aux discours postcoloniaux.

[464] Voir l'entretien "Ek is teen boeke", 2004

[465] Il est certain que Boshoff ne connaît pas la pensée d'Emmanuel Levinas, mais ce philosophe permet de mettre le doigt sur cet aspect inavoué de la pensée de l'artiste. "C'est en ce sens que la Bible est essentielle à la pensée comme telle, dans la mesure où elle nous invite à énoncer des principes que la Grèce ignorait" ... "Si Lévinas n'a cessé de récuser l'appelation de 'philosophe juif', c'est parce que, à ses yeux, la philosophie est une invention greque, et que tout philosophe, qu'il le veuille ou non, est obligé de parler la langue des philosophes grecs. C'est précisement pour cela que cette langue doit s'ouvrir à d'autres pensées et d'autres interrogations que celles qui ont vu le jour sous le ciel de la Grèce." Je cite ici par commodité l'entrée écrite par Jean Greisch pour *Encyclopaedia Universalis*, Ed de 2008, Vol 14, pp.362-364.

[466] Voir le texte de Boshoff dans le catalogue Nonplussed, notes pour LEBAB.

[467] Notes for LEBAB.

> Native American languages. The American Bible Society has only five native American languages in print: Western Apache, Muskokee, Navajo, Hawaiian and Iñupiaq. I was led to believe that there once were about 400 dialects and languages in northern America. Curiously the Bible Society also offered a Bible in Gullah, a predominantly English "pidgin" still teeming with a western African turn of phrase. The lady who runs the Bible Society Library told me that she stored many old snippets of Bible translations in lost Native American languages, written by missionaries over the centuries. As with African languages, writing in the Roman alphabet was once a foreign device. The frightening thing about these snippets of writing was that they were the only evidence of the languages contained in them – their futile Rosetta stone. If it hadn't been for the missionaries trying to introduce the written Bible in local tongues, there would have been no proof of the existence of these languages at all. I fear we have a similar situation with some of the smaller languages of Africa now, and that we shall have it with the dwindling larger ones in the near future. With the death of these we might be left with only snippets of indecipherable text to muse over – attempting to clone the Dodo from splinters of egg.[468]

Ayant développé une obsession avec l'idée de "différence" et l'"autre" j'étais alors en visite à New York. Je voulais voir comment une dissemblance culturelle et linguistique pourrait contribuer à une conscience d'une humanité partagée, à l'intérieur de l'espace alloué au bien-être de ceux auxquels on se référait comme des "étrangers". Pour ceci faire je me suis mis à la recherche de textes en des langues indigènes Américaines. L'American Bible Society imprime seulement cinq langues indigènes Américaines: un dialecte de l'Apache, Muskogee, Navajo, Hawaïen et Iñupiaq. J'avais été sous l'impression qu'il y avait jadis environ 400 différents dialectes et langues dans l'Amérique du Nord. Etrangement, la Bible Society publiait également une Bible en Gullah, un pidgin avec d'une dominance d'Anglais et des fortes ressemblances aux tournures ouest-africaines. La responsable de la Bibliothèque de la Bible Society m'a informé qu'elle archivait de nombreux fragments de traductions de la Bible dans des langues indigènes américaines aujourd'hui disparues, écrites par des missionnaires à travers les siècles. Comme c'était le cas avec les langues africaines l'écriture en caractères latins était jadis un dispositif étranger. Ce qui m'effrayait en voyant ces fragments d'écritures était la prise de conscience qu'ils représentaient le seul indice de l'existence des langues qu'ils contenaient - une futile pierre de Rosette. Si les missionnaires n'avaient pas cherché à introduire une Bible écrite dans les langues locales, il n'existerait aujourd'hui aucune preuve de leur existence. Je crains que nous ayons aujourd'hui la même situation avec plusieurs des langues minoritaires en Afrique du Sud et même les langues dominantes seront soumises à ce problème dans un futur proche. Au moment de leur disparition nous pourrions nous retrouver avec à peine quelques fragments de texte indéchiffrables à contempler - faisant une tentative de cloner le Dodo à partir de quelques éclats de coquille d'œuf.

Boshoff possède le livre de David Chrystal, *Language death,* dans sa bibliothèque. Chrystal explique d'abord pourquoi il est difficile d'établir des statistiques de la progression de la disparition des langues. Les chercheurs s'intéressant aux langues ont du mal à se mettre d'accord sur les critères qui permettraient de compter les langues. De plus, on sait que même en ce deuxième millénaire hautement civilisé, il y a des langues qui n'ont pas encore été "découvertes" par les linguistes occidentaux et qui par conséquent n'ont pas été étudiées. La relation du chercheur linguiste à la langue en danger d'extinction est ambivalente. Boshoff a abordé ce problème dans son discours pour le colloque du FIPLV mentionné plus haut. Ceux qui disposent de la langue

[468] Boshoff écrit des Notes pour l'oeuvre LEBAB en préparation du catalogue à être publié lors de l'exposition *Nonplussed* de 2004.

puissante veulent conserver la langue minoritaire pour des raisons écologiques : on s'y intéresse comme à une curiosité exotique. Même à l'intérieur de l'Angleterre, les amateurs de l'anglais "original" expriment leur inquiétude sur le sort de leur langue qui a été altérée en étant utilisée dans "le monde entier"[469] par des individus qui ne connaissaient pas le "tissu historique" de cette langue. Pour l'Afrique du Sud, les auteurs de l'étude approfondie *Language in South Africa*[470], parlent systématiquement de "nouvelles variétés d'anglais"[471]. De plus, il faut admettre qu'il ne sert à rien de vouloir préserver une langue artificiellement, ceci revient à transformer une langue en un fossile avant même qu'elle soit morte. Le changement est un signe de vie qu'il ne faut pas vouloir empêcher. La perte d'une langue est donc difficile à étudier : le moment de sa disparition est insaisissable, sans drame, mais définitif. C'est cette constatation qu'exprimait Boshoff dans le texte cité plus haut:

> For WALKING ON WATER I write the word "water" on the ground, under glass, as a pathetic suggestion of what will remain when people are gone, and when clean water is gone. The written word 'water' is all that survived.

Pour WALKING ON WATER j'écris le mot 'water' par terre, sous une plaque de ver, comme une suggestion pathétique de ce qui perdurera une fois que l'homme n'existera plus, et quand toute l'eau fraîche aura disparu. Le mot écrit 'water' sera tout ce qui restera.

Un bon exemple de tentative d'établir l'état de la question se trouve chez Ali Al'Amin Mazuri et Alamin M. Mazuri[472], qui exposent de façon détaillée les statuts changeants des langues dominantes en Afrique. Les échanges se construisent comme un réseau d'influences interconnectées et connaissent des moments de domination de telle politique. Ils proposent "study culture as an intricate miracle of interdependent variables" d'étudier la culture comme un miracle compliqué résultant de variables interdépendants. Parmi les langues "non-africaines" ou "transplantées" ayant acquis une position dominante sur le continent africain se trouvent l'anglais, le français et l'arabe, suivis par les quelques autres langues de colonisateurs espagnols, portugais et italiens. Pour l'Afrique du Sud, il convient d'insister sur la présence de l'allemand et plusieurs langues indiennes[473]. La publication de Mazuri et Mazuri, *The Power of Babel - Language and governance in the African*

---

[469] Une remarque dans ce sens se trouve dans *After Babel* de Georg Steiner, p.494. dont la première publication date de 1975.
[470] dont l'éditeur est Rajend Mestrie, daté 2002.
[471] Voir Mestrie, 2002, p.3.
[472] Ali Al'Amin Mazuri et Alamin M. Mazuri, 1998. *The Power of Babel - Language and governance in the African Experience.*
[473] Voir Rajend Mestrie, 2002, p.3.

Experience, date de 1998. Une étude écrite à une date plus récente aurait sûrement consacré quelques mots à l'influence grandissante des investisseurs chinois sur le continent. Une habitude largement répandue aujourd'hui est de se référer aux différents états africains, en les divisant entre les états "francophones" ou "anglophones". Ali Al'Amin Mazuri et Alamin M. Mazuri parviennent à décrire les positionnements complexes qui ont subi des changements décisifs à la fin de la guerre froide, à la fin de l'Apartheid et sous l'influence des pressions du commerce international : les mesures installées par IBM et la Banque Mondiale. Ces changements ne vont pas toujours clairement dans le sens d'une obligation à utiliser la langue anglaise. Parfois les mesures imposées ont pour effets de ralentir l'occidentalisation, en favorisant par exemple une élite minoritaire compétente en anglais, tandis que la main-d'œuvre est limitée aux langues africaines. Cette situation n'est pas sans rappeler l'état artificiellement entretenu par le gouvernement de l'Apartheid. Certains développements vont dans le sens d'un renforcement de la position de la langue anglaise, d'autres lui font perdre du terrain par rapport aux autres langues dominantes. Une étude dédiée au cas spécifique de l'Afrique du Sud par Rajend Mestrie[474] fait remarquer qu'en Afrique du Sud, l'anglais n'est pas, en tant que langue maternelle, une langue majoritaire. Il s'agit davantage d'une situation de multilinguisme généralisé. Quand un individu d'une des langues minoritaires abandonne sa langue, il ne le fait pas nécessairement en faveur de l'anglais, mais d'une des autres langues non-européennes et notamment le Sotho, le Xhosa ou le Zulu[475].

Ali Al'Amin Mazuri et Alamin M. Mazuri supposent que les langues africaines continuent d'être mises en péril par le faible sentiment national des différents états africains. Les conflits en Afrique ne remettent que très rarement en question les frontières entre les états, mais font éruption entre différentes fractions des habitants des états. Il est évident que les frontières en Afrique, tracées en 1884/1885 lors de la conférence de Berlin, ne représentent aucunement la répartition des ethnies sur le continent. Les frontières divisent certaines ethnies en deux, alors qu'ils regroupent parfois plusieurs

[474] 2002, voir l'introduction pp.1-8.
[475] Rajend Mestrie fait une comparaison avec l'état des langues minoritaires aux USA et en Australie. En Afrique du Sud, chaque Université possède plusieurs départements qui étudient et enseignent des langues africaines. Il existe des journaux publiés en Xhosa et en Zulu qui connaissent une grande circulation.

ethnies et donc plusieurs groupes linguistiques disparates. La langue ne peut pas contribuer à fortifier une identité nationale, et moins une nation est nationaliste plus elle est vulnérable à la pénétration de l'extérieur[476]. Dans cette configuration, la langue étrangère (occidentale ou Arabe) est le plus souvent la seule langue qui permette la communication entre les différents groupes ethniques à l'intérieur d'un état. Ces langues étrangères deviennent paradoxalement un liant. La lutte contre l'Apartheid avait créé une certaine solidarité pan-africaine liée à l'utilisation de la langue anglaise qui permettait de communiquer au niveau PAN africain. Avec la fin de l'Apartheid, l'utilisation de la langue anglaise aurait diminué. - Mazuri et Mazuri remarquent que dans l'ensemble, les Africains seraient davantage engagés dans une lutte pour la reconnaissance et le respect de leur race que pour la reconnaissance de leur langue. Ces explications semblent à première vue pertinentes, car c'est ainsi que nous avons l'habitude de penser la situation politique de l'Afrique. Cette certitude a pourtant été horriblement bouleversée en mai 2008, quand les citoyens de la République Sud-Africaine se sont investis de la loi et ont procédé à des exécutions des ressortissants des pays voisins. Cette vague de xénophobie a suscité des commentaires consternés. On a cherché à savoir s'il s'agissait d'un phénomène isolé ou d'une tendance qui aurait commencé à s'installer et si un "sentiment nationaliste" aurait commencé à naître en Afrique[477]. Ces réflexions obligent à nuancer les observations sociolinguistiques faites sur le continent africain.

Une deuxième observation, mise en question par Mazuri et Mazuri, est le fait qu'il n'existerait pas en Afrique, pour la plus grande majorité des langues, de tradition littéraire[478], au sens européen du terme, à laquelle le système éducatif pourrait s'adapter. Cet aspect rend les langues africaines particulièrement vulnérables (plus que les langues asiatiques). Une grande partie des lois imposées par le colonisateur ne sont pas traduisibles dans les langues indigènes, car celles-ci ne connaissent pas les concepts en question. Mazuri fait remarquer que le problème commence déjà avec des notions aussi simples que les descriptions de filialisation et concerne les notions de "bill of rights",

[476] Mazuri et Mazuri, 1998, p.5.
[477] Voir les remarques de Colin Richards mentionnés en introduction de cette thèse (KG Introduction).
[478] Christine Mullen Kreamer, Mary Nooter Roberts, Elizabeth Harney, Allyson Purpura, 2007. *Inscribing Meaning.*

“fundamental law”, “civil liberties”, “secular state”, pour lesquelles il n’existait pas d’équivalences dans les organisations traditionnelles d’Afrique. Mazuri se cantonne ainsi dans la position “classique” selon laquelle le fait qu’il n’y ait pas de tradition écrite en Afrique serait un facteur dont il faut tenir compte pour la compréhension de sa situation linguistique d’aujourd’hui. Il convient pourtant de ne pas cautionner une fausse simplification de la situation. Cette erreur a été commise par de nombreux penseurs, certains ayant su en abuser. Le fait de prétendre se trouver face à une société analphabète est à double tranchant.

L’idée selon laquelle il y aurait des cultures africaines sans écriture peut conduire à faire un raccourci qui consisterait à les rattacher à des idéalisations de formes de cultures moins artificielles et plus intuitives dont rêvaient les années 70. Les convergences des “galaxies” décrites par Marshal McLuhan prennent comme point de départ l’utopie d’une société “orale” préexistante. Pour sa part, Boshoff avait au premier abord idéalisé l’état de la “communication orale” “avant” la technocratisation par l’adoption de l’écriture, et il est vrai que les textes de McLuhan semblent se baser sur la même idéalisation. Dans le travail de McLuhan, ce détail avait permis d’établir des polarités d’intelligibilité, qui se sont avérées très fructueuses et qui ont permis de prévenir des nouveaux changements fondamentaux que notre société actuelle subit[479]. L’idée d’une société exclusivement orale qui aurait perduré en Afrique jusqu’à l’arrivée du colonisateur, a eu des conséquences néfastes pour les peuples habitant ce continent, car le colonisateur ne sentait aucun gène à soumettre ce peuple qu’il estimait sauvage et sans culture. Il s’agit pourtant d’une idée qui est soutenue par de nombreux chercheurs, entre autres Mary Nooter Roberts lors d’une première publication en 1996, *Memory, Luba Art and the Making of History.* Cette position est réfutée en 2007 et se base sur les récentes recherches réalisées pour l’exposition *Inscribing Meaning*, qui dénonce l’idée d’une société orale comme étant un discours réductionniste soumis aux idéologies coloniales. Mary Nooter Roberts[480], dans sa contribution de 2007, arrive à la conclusion suivante : de nombreux systèmes d’écriture ont été présents sur le continent africain depuis des milliers

[479] Les fragments de texte de *Counterblast* que McLuhan publie en 1969 (et qui figure de façon prominente dans la bibliographie de Boshoff pour le mémoire de 1984) expriment cette idée.
[480] “Sacred Scripts” (2007, pp.89-106).

d'années, mais pour la grande majorité, l'utilisation de ces écritures ne se limite pas à la compréhension que se fait l'académicien contemporain des langues et des signes, celle du "linguistic triangle" (signified, signifier, signifying). L'utilisation des signes écrits en Afrique transcende ce cas de figure, en ne faisant aucune différence entre l'objet, le nom et la signification (on en parlait déjà). Les auteurs du catalogue *Inscribing Meaning* parviennent de façon très convaincante à démontrer que malgré le fait que certains systèmes d'écriture ont été imposés par les colonisateurs successifs, romains, arabes, et très récemment par les colonisateurs des pays modernes européens, d'autres y étaient déjà implantés. La confrontation avec un pouvoir politique étranger[481] a permis une utilisation subversive et créative d'une rare diversité et d'inventer des systèmes d'écriture personnalisés sur le continent africain.

Le chercheur, formé dans la tradition universitaire occidentale, avance les arguments les plus contradictoires à propos du continent africain, car il a l'habitude de s'expliquer les mouvements d'expansion et de soumission par des logiques évolutives et de "survie du plus fort". D'un côté, il semble avoir besoin qu'on lui rappelle d'innombrables fois qu'un des principaux déplacements des êtres humains sur la planète terre a vraisemblablement trouvé son origine en Afrique. Les trouvailles faites par les paléontologues depuis plusieurs dizaines d'années confirment de façon répétée que les traces d'une présence humaine en Afrique sont les plus anciennes qui nous soient connues. "The Cradle of Humankind" justement, cette cuvette produite par l'impact d'une météorite proche de Krugersdorp et Johannesburg reste un des candidats privilégiés pour être le "berceau de l'humanité". Cette thèse est soutenue avec beaucoup d'enthousiasme par de nombreux scientifiques et historiens[482]. Il s'en suit que le

[481] Voir par exemple la conclusion de Konrad Tuchscherer "Recording, Communicating and Making Visible: A History of Writing Systems of Graphic Symbolim in Africa" (2007, p.51).

[482] John Reader par exemple construit son récit du début de l'histoire en montrant que les premiers êtres humains de provenance d'Afrique auraient contribué à la "colonisation" de la planète entière, Reader, J. 1997. Dans l'introduction de son. *A Biography of the Continent Africa*. New York, Vintage Books, on peut touver des remarques telles que "The Ancestors of all Humanity evolved in Africa", "About 100, 000 years ago, groups of modern humans left Africa for the first time and progressively colonized the rest of the world ", "The last remaining large habitable land mass, New Zealand, was colonized 700 years ago", "By the early 1970's people had been to the moon…". Il en va de la dispute de "l'origine" géographique de l'espèce humaine comme des autres débats du "plus ancien ceci ou cela" - dès qu'une thèse est publiée une nouvelle trouvaille semble la réfuter. Homo sapiens signifie-t-il la fin de l'homme Neandertal?... Dans son

continent Africain est un des lieux où le langage[483] a pris son essor. Ces remarques de Mazuri et Mazuri sont confirmées par des études de plus en plus répandues qui montrent comment diverses influences culturelles trouvent leur origine en Afrique (l'Egypte restant le représentant le plus visible[484]) et influencent les langues et les civilisations grecques et sémitiques[485]. Ces études sont entreprises avec de plus en plus de sérieux à un niveau linguistique au fur et à mesure qu'il devient possible de déchiffrer les différentes écritures, précédant l'écriture phonétique[486]. Plusieurs millénaires plus tard, les hommes qui peuplent l'Afrique se distinguent par leur relative docilité culturelle et économique[487]. La soumission des habitants du continent africain, leur exploitation, la discrimination est un fait qu'il ne faut pas chercher à relativiser. Le comportement sans scrupules de la part du colonisateur a été motivé par la croyance en une "civilisation" supérieure qui aurait été apportée par l'Européen. L'Européen, avec son "god complex" selon Santu Mofokeng, à son arrivée sur le continent, prétend se trouver face à une culture muette[488]. Malgré des

---

texte pour WRITING FOOTPRINTS (2010), Boshoff énumère les éléments qui font penser à une origine de l'être humain au point sud du continent Africain: traces de pied fossilisées, trouvailles dans les grottes de la région du Cradle of Humankind.

[483] Les chercheurs se fient à des reconstructions des systèmes neurologiques qui permettent la "fonction symbolique" du cerveau voir *Inscribing Meaning.*

[484] Voir l'étude de Diana Craig Patch "Art and Writing in Ancient Egyptian Culture" publiée dans le catalogue *Inscribing Meaning* (2007, pp.107-116).

[485] Konrad Tuchscherer "Recording, Communicating and Making Visible: A History of Writing Systems of Graphic Symbolim in Africa" (2007, p.51).

[486] Voir dans ce respect la querelle de scientifques - l'article de Jean-Loïc LeQuellec "Rock Art, Scripts and Proto-Scripts in Africa: The Lybico-Berber Example", peut donner une idée de l'étendue des questions posées et des désaccords sur la question. Voir http://cnrs.academia.edu/JeanLo%C3%AFcLeQuellec/About (consulté le 27-4-2011)- je n'ai pas trouvé d'original français, le site ne spécifie pas s'il s'agit d'une traduction.; http://rupestre.on-rev.com/ (consulté le 27-4-2011); http://rupestre.on-rev.com/page93/assets/RetH_5a.pdf (consulté le 27-4-2011)

[487] Les hominidés ont migré depuis toujours entre les continents. Parfois des groupes semblent avoir quitté le continent africain (les "migrations des premiers Homo (espèce discutée) peut-être entre 2 et 3 millions d'années" prend son départ de l'est et du centre africain) à d'autres moments on peut trouver des signes d'un mouvement inverse par exemple la migration Kouchite vers le Sahara (-10 000 à - 6000 ans) et plus tard en direction du Malawi, d'un groupe Indonésien (re?)venant d'Asie (IIIe Millénaire) pour longer la côte est du continent pour s'installer au Madagascar. (Voir l'Atlas historique, 2008, Jean Jolly, *L'Afrique et son environnement européen et asiatique,* pp.13-18) Je reprends l'observation de la "docilité" du texte de Mazuri et Mazuri (1998).

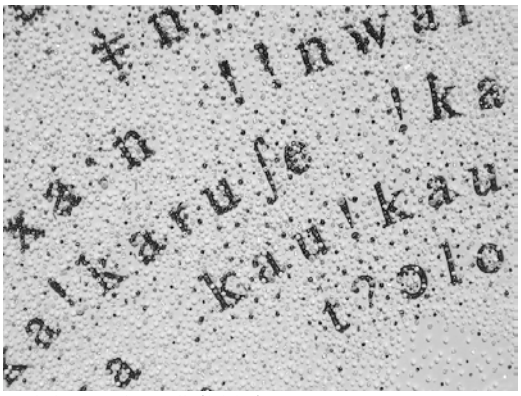
[488] Pour approffondir cette question sur la confrontation des cultures et l'extrême difficulté que rencontre l'Européen à entrer en dialogue avec la culture africaine, voir Alain Ricard, 2011, p.8. "Au XVIIème siècle, pour nous, l'Afrique est en partie muette: il y a peu de textes africains en dialogue avec la pensée des Lumières". Nous reviendrons plus amplement sur les recherches de Ricard en posant la question de la traduction en conclusion de cette partie. Du "god complex" formulé par Santu Mofokeng, on en parlait déjà.

vagues successives de protestations émises par les voix les plus diverses, cette attitude est toujours prévalente dans les façons selon lesquelles s'organise le monde contemporain[489].

Un des récits les plus vivants et cohérents de la mort d'une langue est celui de la langue /Xam à la fin du 19ème siècle en Afrique du Sud. Depuis 1652[490] les gens du Kalahari étaient en confrontation avec les colons qui cherchaient toujours de nouvelles terres pour leur bétail et leurs cultures. Cette confrontation était une lutte à mort, car si les /Xam perdaient la terre, ils perdaient tout. Leur mode de vie leur rendait impossible la vie sans cette terre. Quand les tentatives de la part des colons de les "apprivoiser" ne menaient à rien, on entreprenait des opérations militaires. Celles-ci finissaient le plus souvent en génocide. Les confrontations dureront plus de cent ans. Pendant ce temps, de multiples prisonniers sont envoyés au Cap. A Cape Town travaillent un linguiste allemand, Willem Bleek, et sa belle sœur Lucy Lloyd. Bleek ayant obtenu la permission d'accueillir des prisonniers du Breakwater Convict Station dans leur foyer, ils ont tenté d'étudier la langue /Xam. Les archives de Bleek et Lloyd sont vastes et extrêmement riches. Lloyd, dans un entretien, prenait des notes en transcrivant phonologiquement la langue /Xam. Une deuxième colonne du cahier était réservée à la traduction anglaise (un anglais particulier du cap de la fin du XIXème siècle). Une troisième colonne servait à apporter des notes explicatives à des termes culturels impossibles à comprendre par le lecteur occidental. Trente ans plus tard, quand Dorothea, la fille de Bleek, visite la région du Verneukpan d'où les prisonniers /Xam étaient originaires, elle fait la rencontre des derniers individus parlant cette langue qui s'éteindra avec eux. Aujourd'hui les derniers descendants des /Xam s'expriment en afrikaans. Les poèmes des /Xam sont extrêmement beaux et contiennent beaucoup de métaphores sur la mort d'une culture et d'une langue. Ces poèmes sont aujourd'hui connus grâce à de nouvelles traductions et publications[491]. Les traducteurs utilisent comme point de départ les premières traductions faites par Lucy Lloyd à la fin du 19ème siècle. Lire le /Xam n'est pas aisé, il faudrait de toute façon les

[489] Il a déjà été question de l'article de Gerardo Mosquera: "Alien-Own/Own-Alien: Globalization and Cultural Difference', *boundary 2,* 29:3, 2002, Duke University Press. La littérature autour de cette question est extrêmement vaste.
[490] 1652 est la date de l'installation d'un poste permanent par les Néerlandais au Cap sous le gouverneur Jan van Riebeck.
[491] Antjie Krog, une poète Afrikaans a récemment contribué des traductions d'une très grande beauté. Krog traduit vers l'afrikaans et l'anglais.

notes explicatives de Lloyd, car l'original est devenu inaccessible et ceci n'est pas en raison d'un manque d'études, Bleek et Lloyd ayant publié des dictionnaires de la langue /Xam. Boshoff en possède un exemplaire dans sa collection de dictionnaires. Feuilleter ce grand volume est comme entrer dans un monde fictif, complètement cohérent et développé dans le moindre détail. Boshoff l'utilise pour en extraire tous les mots s'appliquant au terme lune de la langue /Xam[492] et les inscrire à l'aide de perles dans l'œuvre MOON WORDS. Il s'avère qu'on peut y trouver 38 mots désignant la lune[493]. A la différence de la description que fait Borgès de la civilisation imaginaire de Tlön, la disparition des /Xam est une réalité cruelle et brutale d'un univers irremplaçable.


MOON WORDS (2005)

L'héritage des /Xam a inspiré de nombreuses œuvres artistiques en Afrique du Sud. On se souvient d'une mise en scène réalisée par l'artiste Pippa Skotnes[494] des matériaux d'archivage concernant la disparition des cultures /Xam et San. Cette exposition s'accompagne de la publication d'un volumineux catalogue très bien documenté. Pourtant l'exposition est violemment rejetée par les descendants /Xam qui ne voient pas du tout cette mise en scène de la même façon que l'artiste-commissaire occidental. Les recherches des archéologues continuent. L'histoire de l'art sud-africain s'intéresse vivement aux peintures rupestres et à tout ce qu'on peut récupérer de cette culture nomade, pour tenter de comprendre le contexte de leur création. La recherche en Afrique du Sud est aujourd'hui dominée par les théories d'images entoptiques, qui sont entre autres répandues par David Lewis Williams qui élabore une interprétation des signes

[492] Dorothea F. Bleek, 1956. *A Bushman Dictionary*, The American Oriental Society, New Haven, p.736.
[493] Boshoff crée MOON WORDS avec l'aide des artisans du Mogalakwena Craft Art, voir catalogue
[494] Elle organise une exposition avec le titre *Miscast* (1996), et publie un catalogue très bien documenté sur l'histoire des /Xam au Cap et sur les recherces de Lloyd. Il a été question du travail de Skottnes dans la première partie de mes recherches, dans le contexte des discussions autour des représentations des autres. L'exposition *Miscast* provoque une vive polémique et donne lieu à la publication *Grey Areas* (1999).

rupestres produits lors de danses et sous l'effet de la transe. En France, cette thèse a provoqué une polémique entre différentes écoles de pensée spécialistes de l'art rupestre[495]. La culture des /Xam s'est transformée en un objet de recherche pour lequel les chercheurs de nombreuses disciplines montrent un vif intérêt. Aujourd'hui, cette culture, déjà "morte" une fois, ne risque pas d'être oubliée. Le danger se présente autrement. Toutes les discussions et malentendus à son propos rendent la disparition de la langue encore plus sensible. L'absence de parole vive a laissé un creux qui devient palpable.

[495] Dans son texte pour MOON WORDS, Boshoff indique qu'il a tendance à suivre la théorie de Lewis-Williams. Pour les critiques de LeQuellec voir 2009, *Des Martiens au Sahara*. et également "Peut-on écrire la préhistoire du chamanisme?", http://rupestre.on-rev.com/ (consulté le 27-4-2011); http://rupestre.on-rev.com/page93/assets/RetH_5a.pdf (consulté le 27-4-2011). Voir également Jean Clottes, David Lewis-Williams, 1996, deuxième édition 2001. *Les chamanes de la préhistoire, Transe et magie dans les grottes ornées*, Texte intégral, polémiques et réponses, Editions La Maison des Roches, Collection Points Histoire.

5. Vivre dans la tête

5.1 La disparition: "attempting to clone the Dodo from splinters of egg"[496] une tentative de cloner le Dodo à partir de quelques éclats de coquille d'œuf

Boshoff a développé une méthode très sophistiquée pour traiter du phénomène de la disparition[497]. Cette méthode est basée sur la constatation que la seule preuve de l'existence puis de l'extinction d'une chose est son absence, qui ne laisse pas toujours de creux tangible. Pourtant les mots avec lesquels on désignait les entités en question figurent toujours dans nos dictionnaires, des fragments de texte, ou des dictons, il n'est pas possible de déterminer le moment précis de "disparition" d'un mot, d'une personne ou d'un évènement du passé. La suppression est incertaine, impossible à représenter, à vérifier ou à prouver.

Avec les GARDENS OF WORDS, Boshoff applique ce principe de disparition aux plantes et avec le *Dictionary Of Perplexing English* et le BLIND ALPHABET PROJECT aux mots. Il le fait à l'intérieur d'une langue qui n'est aucunement en danger : l'anglais. Boshoff cherche tous les mots "difficiles", très spécialisés ou peu utilisés. L'effacement n'est ici presque pas perceptible, et il se dissimule dans un flux permanent qui touche à tout. Boshoff, en apprenant ces mots par cœur, pense pouvoir leur sauver la vie : il est convaincu que tant que quelqu'un se souvient d'eux, ils existeront. S'occuper de ses dictionnaires et jardins envahit chaque aspect de la vie de Boshoff. En promenade avec des amis, il s'arrête devant un jardin, pour expliquer et en même temps réviser un terme botanique ou morphologique "difficile"[498]. Si, le soir, juste au moment de s'endormir et alors que la conscience n'est déjà plus qu'à demi éveillée, un mot dont il a oublié la signification, surgit de son subconscient, Boshoff se lève et le cherche dans le dictionnaire, afin de ne pas perdre cette "âme". Au grand dam des critiques d'art, Boshoff

[496] Notes pour l'œuvre LEBAB en préparation du catalogue à être publié lors de l'exposition *Nonplussed* de 2004. Le texte entier est traduit plus haut.
[497] Voir dans ce contexte la section "disparition" du texte de 1993 de Collette Garraud, pp.79-84 qui cherche à définir la disparition en termes écologiques quelque part entre apocalypse destruction lente ou mélancolie élégiaque.... La mention d'Alan Sonfist dans ce texte serait particulièrement intéressante pour une mise-en-parallèle avec Boshoff.
[498] En tant qu'assistante de Willem Boshoff j'ai eu de multiples occasions de l'accompagner au cours de ses promenades, à Champlitte, à Bloemfontein, à Krugersdorp, à Berlin, à Bâle...

pourra s'arrêter au beau milieu d'un entretien, jusqu'à ce qu'il ait retrouvé un terme perdu. Certains de ses collègues du WITS Technikon évoquent des situations difficilement tenables lors desquelles Boshoff refusait d'abandonner la tâche qu'il s'était imposée au profit du bon déroulement d'une réunion administrative - une façon de plus de résister à un système imposé par un état totalitaire? Dans son discours pour l'ouverture de l'exposition *Word Forms Language Shapes*[499], Jack Ginsberg raconte un voyage de vacances lors duquel il devint témoin du volume d'informations que Boshoff est capable de conserver dans sa mémoire. Pour Boshoff l'action de mémoriser les mots a une importance vitale, parce que les mots ne continuent à exister que lorsque Boshoff s'en souvient. Boshoff compte précisément les entrées sur sa liste : il s'agit de 18 000 mots[500] exactement. La conservation quantitative des données pour la faculté intellectuelle de l'homme amène le chercheur à poser avant tout la question de la validité de la conception de la mémoire comme lieu de stockage, remise, ou cabinet d'archive. Le mot "mémoire" est alors compris comme "enregistrement et conservation"[501]. Les conséquences logiques d'une telle appréhension de la mémoire a été explorée dans plusieurs fictions. On peut se souvenir de Funès[502] de Borgès, qui ne dort plus, car il se souvient de tout, absolument de tout ce qu'il a jamais rencontré.

Dans ce conte, le lecteur est confronté à plusieurs formes de mémoire. Les personnages du récit sont le narrateur fictif, Borgès et Irénée Funes, un "gars du bourg" portant le nom Frey Bentos. Le narrateur se souvient avoir rencontré Funes à trois reprises et il invite tous ceux ayant connu Funes à lui communiquer leurs souvenirs en

---

[499] 2007

[500] Dans le *Dictionary of Perplexing Enlish* au moment de l'arrêter en 1999. Dans le dictionnaire *What every Druid should know*, Boshoff continue ce travail ayant choisi l'axe des techniques de divination et de vocabulaire de l'inexplicable.

[501] J'emprunte cette formule à Philippe Dagen qui l'utilise dans son texte "Mémoires, Mémoires" pour le catalogue *De Memoires* d'une exposition au Fresnoy en 2003, par exemple p.9: "Communes, prédéterminées et lacunaires: telles sont aussi les mémoires des machines, ces mémoires qui s'inscrivent en programmes, en codes, en logiciels, en stockages d'informations..." et un peu plus loin "les programmes sont clos sur elles-mêmes"..."les machines ne changent pas" on reviendra sur ce texte, et également celui de Paul Ardenne écrit pour le colloque de 1997 *La mémoire à l'heure des sciences cognitives et de l'informatisation généralisée*. "L'art contemporain comme 'differentiel' de mémoires". Ardenne parle du "stock particulier de réalité préservée" p.29.

[502] La traducition que fait Anthony Karrigan (edition de1985, Grove Press, New York) vers l'anglais décide sur le titre "Funes, the Memorious" pour cette nouvelle. La traduction française par Verdevoye et Ibarra (édition de 1951, La croix du Sud, Gallimard) attache l'idée moins à la personne de Funes et davantage à la question de la mémoire en général en choisissant le titre "Funes ou la mémoire".

vue d'une publication qu'il serait en train de préparer. Le premier souvenir que le narrateur veut partager avec son lecteur est celui du jeune homme, une fleur à la main[503], regardant cette dernière :

> Je me rappelle (je n'ai pas le droit de prononcer ce verbe sacré; un seul homme au monde eut ce droit et cet homme est mort) une passionnaire sombre à la main, voyant cette fleur comme aucun être ne l'a vue, même s'il l'a regardée du crépuscule de l'aube au crépuscule du soir, toute une vie entière....[504]

Le souvenir le plus important de Funes est le fait qu'après un accident au cours duquel il avait perdu connaissance, sa perception et sa mémoire étaient devenues infaillibles. Il se souvient de tout, absolument tout[505]: "en effet, non seulement Funes se rappelait chaque feuille de chaque arbre de chaque bois, mais de chacune des fois qu'il l'avait vue ou imaginée", chaque souvenir va de pair avec les sensations musculaires, thermiques qui l'accompagnent... Funes peut reconstruire avec une exactitude infaillible des journées entières de sa vie, mais chaque reconstitution demande un jour entier. Déjà, avant l'accident le jeune Irénée savait dire l'heure à tout moment de la journée à la minute près, maintenant il sait placer ses souvenirs à la bonne date de manière infaillible. Depuis son accident, Funes apprend les langues en lisant le dictionnaire : une seule lecture suffit. Il a imaginé un système original de numération de un à 24 000, inutile de l'écrire, car ce qu'il a pensé une seule fois ne peut plus s'effacer de sa mémoire. Au début d'une conversation avec Borgès qui durera toute une nuit, Funes commence par énumérer, en latin et en espagnol, les cas de mémoire prodigieuse consignés par la *Naturalis Historica*. Il explique qu'il avait pensé à des méthodes de classement de ses souvenirs, à des langues analogues qui pourraient décrire avec plus de précision chaque branche d'un arbre. Vers l'aube de cette nuit passée à réciter des choses dont il se souvient, Funes admet: "Ma mémoire, monsieur, est comme un tas d'ordures", un catalogue mental terrifiant de tous ses souvenirs. Borgès en vient à la conclusion que

---

[503] Borgès, édition de 1951, *Fictions*, p.109.
[504] Traduction Verdevoye et Ibarra.
[505] Boshoff aurait utilisé le mot **alethia** pour décrire cette condition, "**alethia** The inability to forget. It must be terrible to remember absolutely everything like a taperecorder, but **alethia** seems to indicate more a continued debilitating memory of things we would dearly like to forget. " entrée du dictionnaire *Beyond the Epiglottis*.

Funes, alors qu'il se souvient de tout, est incapable d'idées générales[506]. Borgès dit "penser, c'est oublier des différences, c'est généraliser, abstraire".

Autant au sujet du Projet de 370 Jours qu'au sujet du BLIND ALPHABET PROJECT[507], l'occasion s'est présentée de chercher à décrire la relation qu'entretient Boshoff avec "les savoirs", les choses qu'il sait et qu'il "garde en mémoire". Boshoff cherche à impressionner, à épater. Pour continuer sans interruption les actions de mémorisation, il se soumet à des souffrances, et à une rude discipline. Cette quête d'informations interminable lui a fait tristement constater qu'avec l'implantation générale des moteurs de recherche sur Internet, toute tentative de se servir de son cerveau comme "banque de données" est devenue entièrement absurde, désespérée, futile. En même temps, l'action de traquer des informations peut devenir compulsive. Boshoff semble penser pouvoir "tout" savoir, si seulement il avait l'endurance de continuer de chercher, de mémoriser. Est-ce que cette ambition est proche de la condition de Funes ou serait-elle d'avantage proche de celle de Borgès[508] (le narrateur fictif)? Ce dernier termine sur la réflexion: "... nous remettons au lendemain tout ce qui peut être remis; nous savons peut-être profondément que nous sommes immortels et que tôt ou tard, tout homme fera tout et saura tout". Les développements suivants chercheront à établir en quoi cette action de mémorisation n'est pas un amassage d'informations mais un acte véritablement créatif. D'ou vient-il que l'homme peut songer être immortel grâce à ce qu'il transmet de génération en génération? Incapable d'oublier, quelles sont les réalités douloureuses qu'il est obligé de porter comme un fardeau? Que cherche-t-il désespérément à garder en vie ou à ramener à la vie? Quelles sont les malentendus qui s'installent au moment où le souvenir vivant se confond avec une prothèse mécanique de stockage d'informations? L'homme se souvient très bien du temps où les derniers Dodos[509] peuplaient les îles de l'Océan Indien, les derniers représentants de cette espèce ayant servi de cible de chasse, ou ayant disparu suite à la perte de leur habitat naturel. Aujourd'hui, la science pense pouvoir procéder au clonage des espèces disparus à partir de quelques fragments de

[506] "Anoetic", sur la liste de Boshoff.
[507] KG Partie I et II.
[508] Borgès, édition de 1951, *Fictions*, p.115.
[509] Dronte de Maurice (Raphus cucullatus)

matière organique - le mot “water” suffira-t-il pour ranimer la planète terre une fois que l’homme ne la peuplera plus? Dans son texte pour WALKING ON WATER, Boshoff décrit les montagnes de matériel informatique ou de livres inutiles et abandonnés, qui continueront d’emplir le globe terrestre une fois que l’être humain ne sera plus là pour les alimenter de courant électrique[510] ou pour déchiffrer les pages.

L’idée de la possibilité d’une “tradition orale”, qui n’a pas accès à la forme écrite pour le stockage de ses savoirs, et retient tout “de mémoire”, est au centre d’un travail comme WRITING IN THE SAND et une condition préalable aux Jardins de Mots. Pour Boshoff, l’utilisation de ce terme est au premier abord conforme à tout point de vue avec l’idéalisation que McLuhan fait de la société “orale” dans *The Gutenberg Galaxy* et dans *Counterblast.* McLuhan la décrit comme un état d’harmonie entre les différentes facultés sensibles de l’homme. Selon cette fiction, cet état holistique, “all in one”, de l’être humain a été perturbé par l’avènement de l’écriture phonétique[511], qui était l’un des premiers “prolongements” de ses facultés intellectuelles : son premier outil et son premier dispositif médiatique[512]. McLuhan exprime cette scission dans les mots de James Joyce

---

[510] Voici l’extrait: “The two things that served us best are arguably literacy and technology. Some philosopher proposed that man is the product of the tool – suggesting that we only truly evolved into what we are because we developed a technology that defines our particular way of life as distincly different from that of all other animals. Marshall McLuhan used this ‘product of the tool’ idiom to play with the idea that we created the ‘word’, and that therefter the ‘word’ created us. We are what we are because we have clever technological inventions aided by a superior communication through the ‘word’ as personified by speech, text, books, and the thing known as ‘the media’.

My work WALKING ON WATER plays with technology as it interacts with the ‘word’. When we are gone, all that will be left will be endless libraries of books, mountains of digital information and stockpiles of machines, quite incredibly designed, but defunct. If only the necessary source of energy that drove them could somehow be re-generated and if only there would be someone around to drive them they might yet again live up to their promise”.

[511] L’ensemble est expliqué pp. 80-90 *The Gutenberg Galaxy* (1962)

[512] Glenn Willmott fait suivre à cette circonstance un bref aperçu d’une possible mise en parallèle avec Heidegger, Willmott cherche, dans les pages qui précèdent l’observation en question, mettre en valeur le développement de l’idée de “média” à travers de la notion de technique (Willmott se sert du mot “equipment” qui traduit le “Gestell”) de Heidegger. Comme dans le texte pour WALKING ON WATER Boshoff fera très régulièrement référence à l’outil et à la façon dont l’homme prend l’habitude de s’adapter à ses outils. S’il ne reste pas lucide dans son utilisation de l’outil, il en devient l’esclave. Pour qu’outil et inventeur ne renversent pas les positions de pouvoir, l’homme doit continuellement vérifier les intentions qu’il avait en créant l’outil et vérifier si cet outil lui permet réellement d’atteindre le but. Il doit continuellement vérifier si l’outil l’entraîne toujours sur une quête d’humanité. L’outil pourrait même entraîner la destruction totale de l’habitat dont l’être humain dépend. La plupart du temps Boshoff évite de lier cette observation à une quelconque philosophie précise. Dans son texte pour FISHY TOOLS (publié dans le catalogue *Word Forms* de 2007, p.44) en commentant ces petits outils utilement inutiles, Boshoff donne une indication plus précise. Il remarque que lors des années 70 “One subject that was much

"The words the reader sees are not the words that he will hear"[513] les mots que le lecteur voit ne sont pas ceux qu'il entend. Selon McLuhan, le monde manuscrit du moyen âge se prête à une croissante recherche de "savoirs appliqués" qui sont de plus en plus présentés sous une forme visuelle[514]. Cette situation s'est aggravée au moment de l'invention de l'imprimerie[515], où les différentes facultés de l'homme ont été définitivement fractionnées[516].

Une grande partie des recherches sur l'art et la notion d'histoire en Afrique se fondent sur l'idée que cette société était exclusivement une société "orale". Les descriptions risquent parfois de tourner à la même idéalisation que celles de McLuhan, mais la réflexion autour de la possibilité d'une société "orale" a permis de poser des questions cruciales : la mémoire est active, non seulement pour apprendre, et se souvenir plus "correctement", mais aussi pour réinventer à chaque moment le présent. "Memory is not passive… (r)ather memory is a dynamic social process of recuperation, reconfiguration and outright invention."[517] La mémoire n'est pas passive... il s'agit davantage d'un dynamique processus social qui est de l'ordre de la récupération, de la reconfiguration et de la pure invention.

La recherche en anthropologie et en histoire de l'art, qui avait pour but de commencer à "réparer" les omissions du passé touchant les cultures des "nouveaux continents", a entouré la notion de "mémoire" et de "tradition orale" d'une aura mystique

---

discussed in art teaching circles at that point was the proposition 'we are the product of our implements'. Someone shortened it to 'we are the product of the tool'." (Ce "someone" peut très bien avoir été Boshoff lui-même, qui répète souvent les citations par cœur avec des légères adaptations et qui n'hésite pas de transformer ses propres expressions en citations "anonymes" quand ceci peut servir à prouver ce qu'il s'est engagé à explorer). Cette note sert à reconnaître la portée philosophique de la notion d'outil ou média en même temps que de mettre en évidence le caractère désinvolte de son adaptation par Boshoff. Une véritable "Medienthéorie" dans un sens benjaminien serait difficilement tenable à propos de Boshoff malgré la fréquence avec laquelle Boshoff revient sur cette idée - une telle tentative nécessiterait un important travail de clarification de notions auprès de Boshoff.

[513] Voir *The Gutenberg Galaxy* (1962) p.83.

[514] *The Gutenberg Galaxy* (1962) pp.108-119.

[515] *The Gutenberg Galaxy* (1962) à partir de la page 91.

[516] *The Gutenberg Galaxy* (1962) p.148 Mc Luahn évoque à propos de Fançis Bacon (précédée par Rabelais) une "democratization of knowledge" (p.147), le "encyclopaedia of natural phenomena" qui représente une "homogenizing of individuals and of talents" p.148, "splitting away of the tactile" p.151 et une célébration et l'acquisition facile du "applied knowledge" (p.147). En somme McLuhan identifie le plus important dans le fait d'avoir "inventé la méthode de l'invention".

[517] Mary Nooter Roberts and Allan F. Roberts, 1996. *Memory, Luba Art and the Making of History*. The Museum for African Art, New York, Prestel, Munich.

pour décrire une notion d'histoire dans une culture qui n'écrit pas[518]. Le chercheur occidental cherche vainement des sources écrites sur le continent africain afin d'avoir accès à son passé. Par conséquent, on a mis en valeur les sources "orales" pour compenser ce manque. Dès les années 80, la mise en place d'une telle "archive orale" a été entamée à l' "African Studies Institute" de l'Université WITS [519]. Toujours en 2003, lors de la publication suivant la conférence *Refiguring the Archive,* les responsables de ces archives mettent ces témoignages oraux en valeur en les présentant comme des outils incontournables[520]. L'ouvrage d'Alain Ricard paru très récemment[521], met à l'essai le concept de "traduction subliminale". Selon Ricard, la littérature africaine existe, les récits épiques connus ont, pour la plus grande majorité d'une tribu, une forme réfléchie, les mots sont testés, pesés et consciemment choisis comme le ferait un écrivain, même si le récit n'a pas été écrit. Les chercheurs occidentaux[522], en établissant des versions écrites des récits en langue occidentale, sans première version en langue originale[523], opèrent par ce geste une "traduction subliminale"[524].

Plus tard, grâce à une technologie avancée, l'enregistrement des témoignages oraux a été une source d'informations pour les chercheurs sur les cultures du continent

---

[518] Le travail de Nooter n'est aucunement seul à partir de cette prémisse. Je pense à une publication collective dont les contributions sont réunies par Paula Hamilton et Linda Shopes, publié en 2008, *Oral History and Public Memories*. Une deuxième, *Reclaiming Heritage, Alternative Imaginaries of Memory in West Africa*, édité par Ferdinand de Jongh et Michael Rowlands en 2007.

[519] Voir les témoignages de Santu Mofokeng, qui a été employé pour constituer des archives visuelles uniquement une fois que la collecte des témoignages oraux était déjà bien en place (1988-1998). Voir Catalogue 2011 *Chasing Shadows* p.12. Les textes de Mofokeng gravitent autour de questions également évoquées par Boshoff et ont été d'une grande utilité pour enrichir les textes du dernier. En Afrique du Sud il existe d'autres archives "oraux", entre autres celui de la Killy Campbell Library à Durban aujourdhui administré par l'Université de Kwazulu-Natal, avec un vaste archivage de Zulu praise songs. La collection est basée sur la collection privée que Killie Campbell commence à établir lors des années 40 (voir Alain Ricard, 2011, p.246-247).

[520] Voir Phaswane Mpe, 2002. "Orality and Literacy in an Electonic Media" dans *Refiguring the Archive*; et également Sean Field, 2008. "Imagining Communities: Memory, Loss, and resilience in Post-Apartheid Cape Town', publié dans Paula Hamilton, Linda Shopes (eds.), 2008, *Oral history and public memories*, Temple University Press, Philadelphia.

[521] 2011. *Le Sable de Babel, Traduction et Apartheid.*

[522] Ricard base ses recherches avant tout sur les archives de la Mission de Paris, installée à Morija de 1830 à 1929, Voir Ricard, 2011, pp. 20-40.

[523] Riard démontre en parallèle que les chercheurs ont au début un très grand travail à faire pour "inventer" des signes qui seraient capables de retranscrire l'original en langue d'origine, la "traduction subliminale" est alors un choix de nécessité.

[524] Ricard s'intéresse également aux auteurs africains qui, plus récemment, écrivent directement en anglais ou en français, tout en soutenant qu'il s'agit de traductions, présupposant un original en langue africaine. Voir 2011 pp.377-392.

africain, ces sources sont secondées par la culture matérielle. Des recherches sur les codes vestimentaires et archéologiques comme expression du statut social, sur la cosmologie ou le passé de cette culture a été entamée dès l'arrivée des Occidentaux en Afrique. Missionnaires, voyageurs, explorateurs, anthropologues ont fait des reportages très détaillés[525]. Les colonisateurs occidentaux ont d'abord diagnostiqué l'inexistence de l'écriture sur support papier, c'est-à-dire, au sens occidental, l'inexistence des archives, et ont présupposé, voire délibérément construit le mythe d'une société "sans histoire". Ce mythe a été soutenu par ceux qui venaient avec des ambitions impérialistes ou ceux qui étaient animés des meilleures intentions envers la "reconstitution de l'histoire". L'écriture est pour l'occidental une condition de possibilité de l'histoire. Le guide Flammarion, *l'ABCdaire des Ecritures*[526]*,* fait coïncider, dans ses pages introductives, "l'entrée dans l'histoire" avec le moment de l'invention de l'écriture. Dans ce contexte, la présupposée inexistence de l'écriture a été utilisée pour motiver les prises de positions les plus diverses.

Les recherches pour une exposition au "Museum for African Art, New York" en 1996 ont particulièrement retenu l'attention du monde intellectuel spécialiste de l'art en Afrique. Dans *Memory, Luba Art and the Making of History,* la tendance est de mettre en avant la richesse des significations inscrites dans les objets et architectures africains. Une fois en possession des significations qui y sont attachées, le chercheur peut obtenir des informations très riches sur la société, son passé et le statut de chaque individu. Pourtant, à l'occasion de la publication du catalogue en 1996, Jan Vansina, en écrivant l'avant-propos, affirme que - "these signs are not writing"[527]. Le catalogue dans son ensemble cherche avant tout à mettre en valeur l'importance du travail mnémonique, pour garantir la continuité de la transmission du passé.

---

[525] Je pense au travail de Barbara Tyrell, 1971. *Suspicion is my name*, publié chez T.V.Bulpin. Il convient de regarder ces informations avec un œuil critique, car elles dressent une image influencée d'un regard colonisateur, mais ceci n'amoindrit pas le fait que les recherches sur ce terrain ont été entamées depuis longtemps avant la publication de Nooter et que ces publications sont très facilement accessibles en Afrique du Sud. Les universités d'Afrique du Sud n'ont jamais cessé de rechercher les significations anthropologiques des architectures et codes vestimentaires, des rituels et danses traditionnels, justement pour mettre en valeur la différence culturelle entre les différents groupes raciaux.
[526] Publié 2000.
[527] Foreword p.12.

Il s'avère néanmoins que l'Afrique a eu accès à l'écriture. Elle est même allée au-delà d'une simple adoption de systèmes d'écriture inventés ailleurs, car elle a élaboré de multiples systèmes personnalisés[528]. Nous savons maintenant que les savoirs essentiels ont souvent fait l'objet de représentations sous forme de signes, mais les initiés protègent la publication de ces savoirs.[529] De nombreux individus de la société du Nigéria et du Cameroun connaissent une grande partie des signes Nsibidi, mais la connaissance d'un certain nombre d'entre eux semble être réservée aux initiés. Le phénomène du partage sélectif des codes d'inscription fait découvrir un continuum fluide entre ce qui est écrit et ce qui est retenu exclusivement de mémoire. Les raisons d'écrire ou de mémoriser, de rendre publique la signification des signes écrits ou au contraire de la rendre obscure, le pouvoir inhérent à l'acte d'inscription même[530], le choix des membres de la société, auxquels les connaissances sont divulguées, toutes ces considérations, sont réalisées avec beaucoup de circonspections et avec le respect dû à une sagesse qui peut être venue de pratiques ancestrales d'un passé lointain. Surtout il faut admettre que le fait d'avoir écrit ou non un savoir ne constitue pas la garantie de sa survie. En plus d'éventuels manuscrits, les inscriptions se trouvent intégrées aux architectures, aux vêtements et aux objets utilitaires. Vu l'utilisation particulière que la culture dite "occidentale" fait des archives sur supports papier ou électronique, elle a eu besoin de beaucoup de temps pour repérer et déchiffrer les significations des inscriptions particulières à l'Afrique. Sur le "continent noir", le choix de ne pas écrire ne signifie aucunement une incapacité d'écrire, mais davantage la confiance accordée en la fiabilité de la faculté mnémonique. Dans certains cas, le choix de ne pas inscrire montre qu'on ne veut pas confier son passé à la forme figée du document, et qu'il convient à chaque récit, et en fonction du moment présent, de mettre en valeur la pertinence de tel moment du passé. D'autre part, l'importance vitale du souvenir nécessite dans une telle société l'élection d'un individu chargé de conserver

[528] Voir le travail de Saki Mafundikwa, 2004, *Afrikan Alphabets, the story of Writing in Africa*, (j'utilise la deuxième édition de 2007), un travail repris par les commissaires de l'exposition *Inscribing Meaning* en 2007.
[529] Voir la contribution de Amanda Carlson, "Nsibidi: Ole and new scripts" 2007, pp.146-153.
[530] Voir la contribution de Christine Mullen Kreamer "Inscribing Power/Writing Politics', 2007, p.133.

le savoir. Dans la tradition Zulu, cet individu aurait porté le nom “sanusi”[531]. Ailleurs, on le désigne par le terme “griot”, de “memory man”, “mbudye”[532]. Si cet individu décédait avant d’avoir pu transmettre son savoir, la mémoire, et pour cette raison l’histoire, meurt avec lui. L’urgence de cette responsabilité peut faire peur à l’observateur occidental qui a l’habitude de disposer de vastes archives sur le moindre détail du passé de son pays. Pour d’autres sociétés, c’est dans la mémoire du sanusi que le passé est archivé : c’est par des moyens oraux qu’il se transmet et ce savoir ne prend pas d’autre forme matérielle. Il semble soumis à relativement peu de “médiatisation” : il est raconté et directement réactivé dans un autre cerveau humain. Le mot “mémoire” permet de parler de pratiques qui ne sont pas fixes, et qui restent fluides, contingentes et performatives. La mémoire peut se présenter sous forme de mythologie qui se raconte en des milliers de mots, retenus par un seul cerveau humain. Avec le personnage du druide que Boshoff adopte à partir de 2009, il entend participer consciemment à cette mémoire vive. Par ce même geste, il fait écho, de manière espiègle, aux scrupules des Conceptualistes des années 60 quant à la possibilité de la transmission de l’art par “télépathie”, ou de la “dématérialisation” d’une œuvre d’art commandée par un coup de téléphone. “Tout” le savoir de Willem Boshoff est présent lors de ses expositions à Bâle ou dans la galerie Arts on Main, un peu comme “tous” les savoirs humains sont présents quand Alain Jacquet peint un point dont il affirme qu’il représente la planète terre. Mais les savoirs du druide sont uniquement présents “dans la mémoire” de l’artiste. Pour arriver à cette conclusion Boshoff aura eu un long chemin à parcourir.

---

[531] Ces observations auraient pu être approfondies par une étude des textes publiées par Credo Mutwa dans les années 60 et 70. Mutwa est lui-même le représentant legal de la mythologie Zulu. Par exemple Vusamazulu Credo Mutwa, 1964. *Indaba my Children*. Blue Crane Books, South Africa. 1998, Payback Press, Edinburgh. Pour une interprétation du travail artistique de Mutwa voir Elza Miles, 1997. *Land and Lives*, a story of early Black Artists. Cape Town, Pretoria, Johannesburg, Johannesburg Art Gallery, Human & Rousseau. ou encore *Encyclopaedia of African Religion*, vol 1, SAGE Publications, 2009, pp.436-437. Aujourd’hui Mutwa est un des chercheurs s’intéressant aux pétroglyphes de Driekopseiland que Boshoff édite pour l’oeuvre THINKINGSTONE. Mutwa voudrait y attacher une mythologie qui présuppose une présence préhistorique des Phéniciens sur le continent Africain (conversation téléphonique avec Willem Boshoff, octobre 2011), cette mythologie ne correspond pas avec l’approche de Boshoff et je la mets donc pour l’instant entre parenthèses.

[532] Mbuye vient de la terminologie de la société Luba. Quand le vieux chasseur Ogotemmêli entreprend de transmettre la cosmogonie Dogon à Marcel Griaule, il fait ceci après d’avoir été désignée pour cette tâche par les anciens de la communauté.

En 2000 Leanne Engelberg, alors étudiante en master, invite cinq artistes[533] sud-africains à contribuer à une installation in situ[534] pour une exposition qu'elle prévoit d'intituler *Mnemosyne*. Cette exposition doit avoir lieu sur le campus de l'"University of the Witwatersrand" (WITS), l'université anglaise de Johannesburg, qui a connu de violentes manifestations et confrontations entre la police et les étudiants sur le campus pendant les années 80 suite aux manifestations de SOWETO en 1976. L'université était connue pour son opposition au régime du National Party et par conséquent soumise à des mesures de surveillance particulière. Les étudiants ont réagi en s'organisant en syndicats comme le NUSAS (National Union of South African Students) et le SANSCO (South African National Students Congress) dans le but principal d'apporter des informations aux étudiants malgré la censure de la presse par le gouvernement. Plusieurs "student leaders" ont été arrêtés pour leurs activités, et la police est intervenue sur le campus pour disperser des réunions d'étudiants à de multiples reprises. Dans ses invitations et ses textes accompagnant l'exposition, Engelberg[535] donne des indications sur sa façon de

---

[533] Kim Berman, Willem Boshoff, Rookeya Gardee, Mandla Mabila, Siobhan McCusker.

[534] Engelberg cite Reesa Greenberg, pour expliquer sa compréhension du terme "site-specific" Reesa Greenberg, 1996. "The Exhibited Redistributed: A case for reassessing space" Chapter 22; in *Thinking about Exhibitions*, (1996) edited by Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce W; and Nairne, Sandy (Routledge: New York) pp. 349-367. Le texte de Luc Lang consacré à l'installation in situ, (cité plus haut: Luc Lang, 2002. "Le Corps introuvable" publié dans *Les Invisibles, 12 Recits sur l'Art Contemporain*) lors duquel il met en valeur la relation entre l'œuvre et la mémoire. "Ainsi l'œuvre in situ se dispose comme une instance du présent (et qui met) simultanément en place sa disparition et son historicisation, à l'histoire à venir de choisir l'oubli ou la mémoire, l'œuvre offre déjà ces deux possibilités de l'après en interdisant toute idéologie de l'apériodisation, de l'intemporalité ou de l'illusoire contemporanéité aux œuvres du passé." En proposant donc une exposition de travaux in situ sur le thème de la mémoire, Leanne Engelberg met le spectateur devant un double abîme : On voit un travail qui n'existera bientôt plus et qui parle de quelque chose qui n'existe déjà plus.

[535] Boshoff conserve dans ses "scrapbooks" l'échange de communications éléctroniques avec Engelberg. Dans un court paragraphe elle explique qu'elle organise l'exposition dans le cadre de son diplôme de Masters à WITS. Pour ce texte d'introduction elle cite la source de Natalie Davis et Randolph Starn, éditeurs de la revue *Representations*, printemps 1989, numéro 26 (University of Calofornia Press) dans son introduction à son mémoire de masters qu'elle soutient en 2000 elle répète l'essentiel de ces mots: "Davis and Starn, editors of the journal "Representations" (Spring 1989), introduce the complex relationship between history and memory through mythology, 'Mnemosyne, the Greek goddess of memory, was also the Mother of history' (1989: 1). History and memory are related but distinct, interdependent and in opposition. Neither is neutral and both are culturally constructed narratives (by a nation, a party, an ethnic or religious group or sub group), as are the artworks in both exhibitions.

[History imposes order on the past, reconstructing it the past to construct a particular meaning, selected to serve an agenda. Yet, memory is made up of many histories. Collective memory is also important to the artists in maintaining a sense of ongoing cultural identity. The individual artists had to work their material into the broader curatorial framework of the exhibitions. Their artworks drew out the artist's personal history or memory, so that they could not be lost within the larger formalised master historical narrative.]"

comprendre les concepts d'"histoire" et de "mémoire". Elle maintient que mémoriser le passé devient important pour s'y confronter. Elle pense que les artistes ont un rôle à jouer dans l'établissement d'une plate-forme publique où il serait possible de critiquer le passé et de confronter le public avec ce dernier, ce qui permettrait à celui-ci de l'intérioriser. Elle invite les artistes à revenir sur des questions qui les auraient touchés personnellement afin d'aborder les concepts de mémoire et d'histoire. Elle rend accessibles les archives de l'université comme un fond d'informations "historiques", tout en spécifiant que ce qui l'intéresse sont les lacunes des documents préservés. Dans le texte de son mémoire de maîtrise, Engelberg cherche avant tout à créer un terrain sur lequel une façon subjective de raconter le passé peut surgir[536].

Boshoff répond par BREAD AND PEBBLES. Un peu plus tard[537], il se référera à ce travail en utilisant le titre qu'Engelberg avait choisi pour l'exposition: MNEMOSYNE. Pour le dossier qui doit présenter son travail, Boshoff établit une liste, intitulée "compendium of memory and thought", de tous les termes de son dictionnaire qui ont un lien avec la mémoire. La liste contient 160 entrées: **acatalepsy, accidie, akasha, akatamathesia [...] visual pragmatagonosia, whakapapa.** Chaque mot est accompagné, comme d'habitude, de ses cinq lignes d'explication. L'œuvre BREAD AND PEBBLES reprend l'image du chemin de Hänsel et Gretel dans la forêt. Il reprendra cette image en 2004 pour l'œuvre BREAD AND PEBBLE ROADMAP.

En 2000 Boshoff utilise des photocopies de coupures de presse sur les manifestations sur le campus de WITS, et en découpe des disques, y laissant de grands trous comme le ferait une perforeuse. Ces disques sont posés sur du papier autocollant de manière à tracer un chemin à travers le campus, pour lier les sites où les événements

[536] Engelberg se base ici sur deux autres expositions phares: *Fault Lines* (16 uin - 31 juillet 1996) et *"District Six Public Sculpture Project" (DSPSP)* (Heritage day, 24 septembre 1997)
[537] Sur son site web, Boshoff présente cette oeuvre sous ce titre. Voir le lien http://www.willemboshoff.com/documents/artworks/mnemosyne.htm (consulté le 17-1-2012).

politiques des années 80 ont eu lieu. Boshoff parle ici de l'inexistence du contexte : la partie perdue pourrait être décrite par le terme "ullage" ouillère[538] que Boshoff a extrait de son dictionnaire. "Ullage" désigne ce qui manque pour qu'une bouteille ou un tonneau soient pleins. Boshoff trouve l'origine étymologique de ce mot dans la langue hébraïque : il désigne, dans une communauté juive, les espaces entre champs laissés en friche, et mis à la disposition des mendiants. Reprenant le vocabulaire du moteur de stockage des données, ce terme peut désigner tout ce qui est perdu parce que non archivé, et qui est ainsi plus réel (parce que vécu) que l'archive officielle qui ne garde que ce qui a été désigné pour être gardé en mémoire. Le "manquant", dans BREAD AND PEPPLES, est ce vécu : il ressort du contexte des fragments que Boshoff fait voir. Dans WRITING IN THE SAND, le « manquant » est moins facile à saisir. Il est la conscience d'un savoir en train de se volatiliser, de devenir de moins en moins palpable, au point de disparaître complètement. En 2011, Boshoff sera passé à une définition positive de l'espace "ullage". Dans son texte pour WALKING ON WATER, il crée une analogie entre la planète et un quelconque contenant:

MNEMOSYNE (2000) Vue d'installation

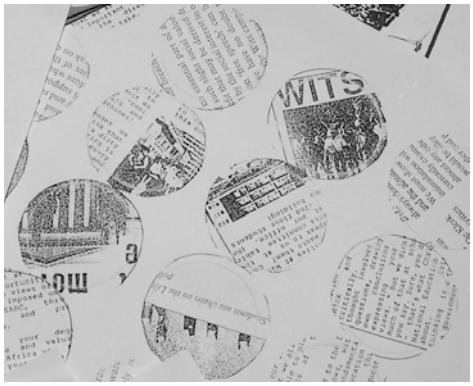
> By "ullage" we understand the amount by which a bottle or glass is empty – such a peculiar word "ullage", originally derived from the Latin oculus "eye" (with reference to a container's bunghole). The book of Genesis says: "Be fruitful and fill the earth." I always wondered what is meant by this sense of "fullness". When do we exhaust the world's ullage? When do we exhuast the "bunghole"? In contrast to the filling of the ullage of a bottle or cup with that last bit of useful liquid that causes it to run over, people filling the planet's ullage is making it dry, lifeless, waterless – an eye that can't cry.

---

[538] Je transcris ici les paragraphes que *Le Grand Robert de la langue Française* (ed 2001, tome 5, p.60) dédie aux mots Français **ouiller,** et **oulillère** et du suffix **-ouiller** - ces définitions contiennent tous les notions que Boshoff souhaite lier au mot "ullage" rarement utilisé en anglais.
ouiller: aouller, aeuller (XIIIe) contraction d'*aouiller*, comp.anc. d'œil, proprt "remplir jusqu'à l'œil (la bonde) du tonneau" Techn. Remplir (un tonneau) à mésure que le niveau baisse (par évaporation, etc.). *Ouiller les futs, les foudres*.
- ouiller: - suffixe verbal à valeur péjorative (pendouiller, mâchouiller...)
ouillère, ouillière, oullière: n.f. 1842 de l'anc franç *ouiller*, deb XVe, lat médiéval ouliare (Du Cagne) "creuser, extraire". Agric. *Vigne en oullière* dans laquelle les ceps sont disposées en lignes parallèles espacées, avec des cultures intercalaires - par ext. **Une ouillère**: un intervalle, une petite année entre les ceps.

Nous entendons par “ullage” le niveau de remplissage d’une bouteille ou d’un ver - un mot particulier, “ullage”, un dérivé du mot latin oculus “œil” (une référence à la bonde du contenant). Le livre de la Genèse nous dit: “soyez féconds, multipliez-vous et remplissez les eaux des mers” Je me suis toujours demandé ce que signifiait cette notion de “remplissage”. Quand aurons-nous épuisé l’espace? Quand passons-nous d’un état “bondé” à un “débordement”? Contrairement au remplissage de la capacité d’une bouteille ou d’une tasse, avec ces dernières gouttes de liquide utilisable qui provoquerait le débordement, l’activité démesurée de l’homme rendra la planète sèche, sans vie, sans eau - un œil sans larmes.

On peut dire que le terme “ullage”, pour Boshoff, renvoie au potentiel d’un espace, il s’agit d’un vide pouvant à tout moment se substituer à un trop plein. Vide et plein sont les deux faces de la même action : la perforeuse laisse du vide pour créer du plein. L’utilisation technique du mot “ouiller” en français laisse apparaître cette signification : “Remplir (un tonneau) à mesure que le niveau baisse (par évaporation, etc.)”[539]. L’espace, pour pouvoir accueillir du nouveau, doit avoir gardé une réserve de vide, un peu comme un sous-marin qui serait immobilisé suite au remplissage total de ses espaces par du ballast ou au contraire à leur total évidage. La bonne mesure du vide est ce qui lui permet de remonter à la surface. Hänsel et Gretel, quant à eux, laissent des pierres pour pouvoir trouver le chemin du retour. Quand les morceaux de pain qui marquaient le deuxième chemin disparaissent, le retour de la forêt n’est plus possible. L’esprit, ou, pour parler en termes d’espace tangible, le cerveau, doit continuellement préparer le terrain pour que de nouvelles données puissent être mémorisées. Il doit réguler le “sense of ‘fullness’”.

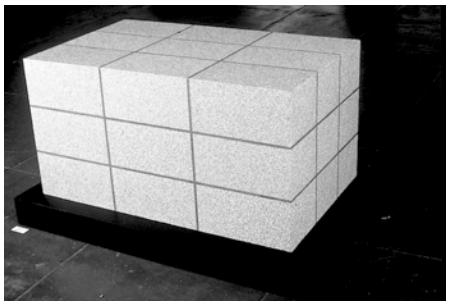


MNEMOSYNE (2000) Détail préparation

Les idées d’Engelberg dans son projet d’exposition peuvent être comprises en rapport avec un projet organisé en 1998 par la “Graduate School” de l’University of the Witwatersrand. Le projet sollicite la participation de plusieurs archives[540] sud-africaines pour une réflexion sur leur rôle dans le processus de transformation, et organise une exposition sous le titre *Holdings: Refiguring the Archive* dont le curateur est Jane

[539] Voir note précédente *Le Grand Robert* p.60.
[540] Il s’agit des Archives Nationales, les archives d’histoire de l’université, l’archive de l’histoire des homosexuels (Gay and Lesbian Archives), et les archives d’histoire de l’Afrique du Sud (South African History Archive).

Taylor[541]. En 2002, les différentes contributions au projet sont recueillies dans une publication qui, dès l'introduction, se réclamme de Michel Foucault. Ann Laura Stoler écrit un article[542] où elle reprend la conception foucaldienne de l'archive en la qualifiant de "both documents of exclusion and monuments to particular configurations of power"[543] des documents d'exclusion et des monuments de configurations particulières du pouvoir. Stoler se base sur la traduction anglaise *The Archeology of Knowledge and the Discourse on Language*[544]. La deuxième influence déterminante est celle de Jacques Derrida qui fut invité par l'université à un séminaire en août 1998. L'intervention de Derrida coïncidait avec la récente traduction de *Mal d'Archive (1995)*, *Archive Fever (1998)* dont la lecture était accompagnée de celle de *Mémoires d'aveugle*[545] effectuée par des commentateurs. Le travail de Boshoff est sollicité pour cette publication. Jane Taylor choisit l'illustration de forme parallélepédique que Boshoff a construit en 1997 et qu'il a intitulé SHREDDED EVIDENCE. Sur la surface de ce parallélépipède censé ressembler à une botte de paille, Boshoff a collé d'innombrables lanières de papier sur lesquelles sont inscrites, en afrikaans et en anglais, des expressions fascistes et des mythes par lesquels se justifiait le régime des Nationalistes[546]:


SHREDDED EVIDENCE (1997)

DOMPAS/PASS BOOK (livret de laisser passer); **CHRISTELIKE NASIONALE OPVOEDING/CHRISTIAN NATIONAL EDUCATION** (l'éducation nationale chrétienne); **SLEGS BLANKES/WHITES ONLY** (réservé aux blancs); **GROEPSGEBIEDE/GROUP AREAS** (territoires ségrégées); **TOTALE AANSLAG/TOTAL ONSLAUGHT** (l'assault total); **AANHOUDING SONDER VERHOOR/DETENTION WITHOUT TRIAL** (inculpations sans représentation juridique); **VERBODE POLITIEKE ORGANISASIE/BANNED POLITICAL ORGANISATION** (organisation politique interdite); **NOODTOESTAND/STATE OF EMERGENCY** (état d'urgence);

---

[541] Il a été question de Jane Taylor dans le contexte de la pièce de théâtre *Ubu and the Truth Commission* dont elle est l'auteur.
[542] L'article est publié sous le titre "Colonial Archives and the Arts of Governance: On the Content in the Form" pp.83-102 dans *Refiguring the Archive* (2002)
[543] Je reprends le résumé par les éditeurs du livre (2002, *Refiguring the Archive*, p.9)
[544] publié par Harper en 1972
[545] L'exposition a lieu au Louvre en 1990. Ce texte de Derrida, traduit en Anglais sous le titre *Memoires of the Blind: The Self-Portrait and other Ruins* en 1993 continue d'être très fréquemment cité dans des textes accompagnnat l'art contemporain en Afrique du Sud. Verne Harris a lu et commenté la traduction anglaise.
[546] Il me semble frappant que Lothar Baumgarten ait produit une œuvre très semblable reprenant la terminologie spécifique à la RDA dans une œuvre après la chute du mur séparant les deux Allemagnes.

BAASSKAP/WHITE DOMINATION (supériorité blanche); **APARTHEID/APARTHEID; SWART GEVAAR/BLACK THREAT** (le danger noir)

La botte de paille est tenue par des "sangles" qui sont des bandes de papier sur lesquelles sont imprimées les coordonnées géographiques (la longitude et la latitude du pays : 16.5E-32.8E/34.5S-22.2S 16.5E-32.8E/34.5S-22.2S 16.5E-32.8E/34.5S-22.2S 16.5E-32.8E/34.5S-22.2S). Les mots imprimés sur les tiges "de paille" sont ceux employés dans les expressions qui servaient uniquement à l'intérieur de ce pays totalitaire mais qui, à l'extérieur, n'auraient aucun sens. A partir de 1994, ces expressions ne servent plus à rien, ni ici, ni ailleurs. Ces mots sont de paille, mais ont pourtant infligé des souffrances à beaucoup de personnes, et qui sont donc inoubliables. Le mot "shredded" du titre renvoie à l'idée d'un lieu où le coupable d'un crime, dans un acte désespéré, aurait passé les documents incriminants à la broyeuse à papier pour les empêcher de servir de pièces à conviction.

SHREDDED EVIDENCE (1997)

Les prémisses du projet *Refiguring the Archive* sont simples : les archives de la République Sud-Africaine ont besoin d'être revues, reconfigurées. Naturellement, les initiateurs de ce projet attribuent beaucoup d'importance à l'analyse des négociations qui ont sous-tendu ce processus et aux représentations du pouvoir, qui l'ont généré , et qui sont autant de façons intéressées d'organiser les données. Ils insistent aussi sur la nécessité de faire des recherches sur les données que ceux qui les contrôlaient cherchaient à rendre obscures, et de remettre en question les limites légitimes du droit à l'information. Les initiateurs du projet espèrent pouvoir reconstruire une image objective d'eux-mêmes et à imaginer leur passé sans l'ombre de l'intervention coloniale et d'un état d'apartheid. Dans le processus de transformation des universités du pays, la recherche en Afrique du Sud a la plupart du temps recours aux théories analytiques, et travaille à une construction théorique destinée à systématiser les événements[547]. Le travail de Willem Boshoff a

[547] Je pense ici à l'intervention d'une personne du public ayant assisté à la communication de Derrida à WITS en août 1998. L'intervenant cherche à trouver les mots pour interroger Derrida sur son avis par

également été passé à la loupe par ces approches théoriques spécifiques, par exemple dans la thèse de doctorat[548] de Rita Swanepoel, qui interroge le travail de Willem Boshoff sous l'angle d'une mémoire "post-apartheid"[549]. Selon Swanepoel, une telle interrogation présuppose une analyse de l'idée de nationalisme et des structures de pouvoir qu'elle propose de conduire selon la perspective de la critique postcoloniale néo-marxiste[550]. Cette approche interroge les structures du pouvoir, et cherche à démontrer l'instrumentalisation des sources primaires, en partant du fait que l'histoire est la plupart du temps racontée par le vainqueur. La constitution des archives n'est par conséquent jamais objective ou désintéressée. Cette prise de conscience n'est pas limitée à une seule école de pensée. Il est ici possible de s'attacher provisoirement à un texte de Jean-Marie Schaeffer, dont la réflexion sur l'utilisation du mot "fiction" sera plus amplement commentée dans les pages qui viennent. Nous verrons que dans ce contexte la question devient beaucoup plus complexe encore. Restons en pour l'instant aux phrases que choisit Schaeffer dans son paragraphe introductif[551], où il fait appel à Paul Ricœur : "La question des relations entre fiction et histoire fait partie d'un questionnement plus large qui est celui des relations entre la fiction et le domaine factuel. La spécificité de la première question me semble résider dans le fait que la fiction y est prise sous forme de fiction narrative, du moins si on admet que la mise en discours des faits historiques est toujours aussi une mise en récit, ou une 'mise en intrigue' pour reprendre l'expression de Paul Ricœur".

---

rapport au fait que les actions du gouvernement nationaliste sont analysées par des personnes revendiquant une méthode "déconstructive", que ce serait en quelque sorte l'Apartheid tout entière qui serait entrée en un processus de "déconstruction". Les théoriciens semblent engagés dans la tâche de l'expliquer au point de la faire disparaître. Cette remarque trouve des parallèles dans les idées avancées par Ivan Vladislavić sur le "miracle dialogique" qui se serait opéré en Afrique du Sud, on y reviendra. L'intervenant s'interroge si cette dissolution théorique ne serait pas une façon de nier les faits et si cette condition ne poserait pas de problème moral.

[548] Swanepoel enseigne à la Noordwes-Universiteit, l'Université Potchefstroom, elle soutient sa thèse à RAU, Randse Afrikaanse Universiteit, de Johannesburg.

[549] Mes commentaires sur ce texte doivent rester très prudents car j'ai eu accès au manuscrit d'un travail qui n'a pas encore été soutenu au moment où j'écris.

[550] Le travail théorique de l'école de Frankfurt et de Theodor Adorno est largement intégré dans une grande majorité d'approches des penseurs du XXème siècle. Une étude pertinente des écrits de ce courant de pensée nécessiterait selon moi une étude beaucoup plus approfondie avant de pouvoir revendiquer une possible inscription du travail de Willem Boshoff dans cette approche théorique.

[551] Shaeffer, 2001. "Fiction et Croyance", dans *Art, création, fiction*. p.163.

Si la version officielle de l'histoire omet la version privée des évènements, il incombe à la société de faire son "travail de mémoire" pour sauvegarder ces éléments. Ce "devoir" semble particulièrement pressant face aux grands délits de l'humanité, là où la vérité a été criminellement faussée[552]. Parmi les points sensibles se trouvent la mémoire des Aborigènes australiens, l'Amérique du Nord, la Shoah, les génocides du Cambodge, du Rwanda, de la Serbie, de l'Arménie, de l'Afghanistan, l'Histoire de l'esclavagisme, Abu Ghraib, l'Apartheid – la liste complète des horreurs du monde contemporain semble interminable. Les lacunes dans le récit officiel ce sont les choses qui n'ont jamais étés dites ou repérées par l'écriture. Il est donc urgent de recouvrer les souvenirs vivants. Les discours des archivistes s'efforcent même de ne plus parler de "lacunes" dans les archives et ne prétendent plus que celles-ci constitueraient un ensemble représentatif de "ce qui a été", mais admettent clairement que les archives sont des fragments de preuves conservées de façon tout à fait aléatoire[553]. Boshoff donne forme à ces pensées dans l'œuvre MNEMOSYNE et dans deux autres, faites deux années plus tard, SECRET LETTERS et NEVES, qui cherchent à rendre palpable l'emprisonnement de Nelson Mandela à Robben Island. SECRET LETTERS juxtapose les informations publiées de façon ostensible dans la presse quotidienne et les messages "secrets" que le prisonnier recevait clandestinement.

NEVES (2003)

Pour récupérer "ce qui n'a jamais été dit", plusieurs pistes sont possibles. Il y a un grand travail thérapeutique à faire. Les victimes éprouvent le besoin de comprendre, de savoir, et que leur souffrance soit reconnue. Le travail de mémoire promet d'initier une possible "Bewältigung" venir à bout du passé/surmonter le passé[554] : le processus de retour à la santé

[552] Voir le texte d'introduction par Paula Hamiton et Linda Shopes qui reconnaissent ce phénomène et le remettent en question. Paula Hamilton, Linda Shopes (eds.), 2008, *Oral history and public memories.*
[553] Voir l'introduction *Refiguring the Archive* (2002).
[554] Le fait de proposer ce terme en allemand évoque la difficulté qui se présentait pour l'état allemand de faire face au passé hitlerien. Je l'utilise ici puisqu'il figure fréquemment dans des textes liés à l'art, il n'est

peut commencer à partir de ce moment seulement[555]. Au début de la récupération des souvenirs, l'institution chargée de l'organisation du processus se trouve devant ce dilemme : les informations principales sont la plupart du temps détenues par les auteurs des atrocités. Le problème est alors de créer des situations ou des occasions dans lesquelles bourreaux et victimes pourraient se rencontrer sans que cette "recherche de la vérité" vire à la chasse aux sorcières qui, comme l'histoire l'a démontré, ne permet pas de découvrir les évènements : ceux qui savent ne disent rien puisque la vérité risquerait de leur coûter la vie. Dans la religion chrétienne, les notions de confession et de repentir sont très importantes : confesser ses fautes et sincèrement s'en repentir sont des étapes indispensables à la rédemption. De son côté, la psychanalyse croit au pouvoir émancipateur du moment de recouvrement de la vérité réprimée.[556] – En Afrique du Sud, la "Truth and Reconciliation Commission" (TRC) a pu être mise partiellement en place grâce à l'archevêque Desmond Tutu, qui était porté par une forte croyance religieuse. Albie Sachs[557] explique quels raisonnements ont mené à décider d'accorder l'amnistie à tous ceux qui ont consenti à se présenter devant la commission[558] à l'époque de la reconnaissance des crimes contre l'humanité commis par les "forces de sécurité" nationalistes et les mouvements de libération. Les audiences de la commission étaient

SECRET LETTERS (2003)

pas interdit de penser le nom de Joseph Beuys dans ce contexte, mais je veux impliquer que ce terme est souvent utilisé avec une conscience insuffisante de sa complexité.

[555] Voir Albie Sachs p.55 "Different Kinds of Truth: The South African Truth and Reconciliation Commission", et Rory Bester "Trauma and Truth" dans Okwui Enwezor (ed.), 2003. *Documenta 11, Platform 2 Experiments with Truth pp.155-173.*

[556] Voir les remarques de Avishai Margalit "Is truth the road ot Reconciliation?" *Documenta 11*, 2002, p.61.

[557] "Different Kinds of Truth: The South African Truth and Reconciliation Commission", dans Okwui Enwezor (ed.), 2003. *Documenta 11, Platform 2 Experiments with Truth*, pp.43-60.

[558] pp.45-46 notamment avec les investigations à l'intérieur de l'ANC des crimes contre l'humanité commis par les partisans de l'ANC en interrogeant des espions présumés dans les camps en Angola. Par la suite se posait le problème que les agents de sécurité employés par la National Party étaient les mêmes qui devaient assurer la sécurité tout au long de l'organisation des élections, et la protection du nouveau gouvernement, malgré le fait qu'ils craignaient être inculpés par le parti arrivant au pouvoir. L'amnistie leur était donc promise par FW de Klerk et confirmée par l'ANC sous condition que les individus se présentaient devant la Commission.

diffusées à la radio et à la télévision en temps réel. Le rapport de la Commission (TRC) avait pour but de publier les témoignages, mais également d'évaluer "how evil behavior is condoned and spreads itself, and what institutional mechanisms and what kind of culture are necessary to prevent its reappearance"[559], comment un comportement radicalement maléfique en vient à être toléré et comment il se propage, quels mécanismes institutionnels, quelle culture sont nécessaires pour empêcher que ceci se reproduise. La commission avait également pour but de permettre à tous les citoyens du pays de prendre connaissance du passé des autres, sans quoi les différentes fractions de la population qui habitent pourtant un même territoire penseraient et agiraient selon des représentation fondamentalement dissemblables de leur passé : "You cannot live in a country with different memories and expect a sense of common citizenship to grow. You cannot have a white history and a black history that have nothing to do with each other except that they coincide in time and place" Il n'est pas possible de vivre dans un pays où les mémoires ne sont pas communes et s'attendre qu'une solidarité civique s'installe. Il n'est pas possible de vivre avec une "histoire blanche" et une "histoire noire" qui n'ont rien en commun mis à part leur coïncidence dans le temps et dans l'espace. Dans ce sens, la commission avait pour but de forger un récit historique commun à tous les habitants du pays[560]. L'un des rôles du travail de mémoire est donc thérapeutique : il s'agit de neutraliser les traumatismes et de rendre possible la rédemption. D'autres voix plus critiques pointent les dangers des "commissions de vérité", autant celles de l'Afrique du Sud que celles qui, suivant son exemple, ont vu le jour dans de nombreux pays après une catastrophe civile[561]. Rory Bester[562] pense que l'oubli de la mise en scène inhérente à la commission présenterait un réel danger. En effet, les images produites et archivées suite aux séances risquent d'être tenues pour des représentations "neutres" et de servir à "normaliser" les atrocités questionnées ou présentées et mises en scène dans un cadre où le récit de la victime est facilité et où le coupable peut apparaître, à la lumière des

[559] Le rapport de la Commission a été publié en cinq volumes en 1998, *Truth and Reconciliation Commission of South Africa*, Truth and reconciliation commission, Cape Town. p.50, p.57.
[560] Une deuxième contribution dans la publication de la *Documenta 11* s'interroge à propos de ce problème, il s'agit du texte de Lolle Nauta "Democratization of Memory" pp.333-341.
[561] Lolle Nauta "Democratization of Memory" attire l'attention sur le caractère problématique de la "Enquete-Kommission Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland", "Commissión de la Veridad para El Salvador". Boris Buden fait remarquer les problèmes inhérents aux commissions de vérité dans les pays du Balcan en intitulant sa contribution "Truth and Reconciliation are not what we really need', pp. 65-78.
[562] Rory Bester "Trauma and Truth" op cit. Bester est un auteur qui nous intéresse car il est l'organisateur de l'exposition précurseur, *Tributaries* à laquelle Boshoff avait participé en 1985.

caméras, en plein jour [563]. Avishai Margalit[564] met en doute l'idée selon laquelle la vérité conduirait à la réconciliation : pour lui, celle-ci ne peut être qu'une croyance ou une fiction. Son deuxième doute se porte sur les "vérités" présentées lors de la commission qui entend des récits radicalement subjectifs relatant des situations émotionnellement chargées et éloignées dans le temps. Pourtant, Margalit doit admettre que le succès indiscutable des interrogatoires de la Commission a été la possibilité de transmettre l'image sombre des souffrances subies sous le régime de l'Apartheid: "the dark grip of apartheid"[565]. Néanmoins, l'exactitude des recollections, la pertinence de l'archivage de ces souvenirs, le pouvoir libérateur de la mémoire et surtout la sincérité de la reconnaissance de par les auteurs des crimes de leur culpabilité ou le pardon de la victime sont des questions douloureusement intimes et personnelles[566].

Une fois que les données ont été recueillies, que les choses ont été dites, que les mémoires se sont "ouvertes" l'organisateur, soucieux d'efficacité, veut passer à l'étape de la thérapie. Une solution souvent adoptée est de confier ce travail non seulement aux psychologues et politologues, mais avant tout aux "travailleurs culturels" qu'on croit capables de sonder les chismes de l'âme de l'humanité pour les esthétiser. L'artiste a alors la responsabilité de créer une forme palpable du passé, de le mettre en perspective, et de transformer ces souffrances, ces douleurs, ces horreurs en une image saisissable, en créant si besoin est des monuments ou des œuvres publiques exprimant un message d'élévation morale. Bref, on lui confie la responsabilité du bien ou de la convalescence de la société[567]. S'il expose hors de la société, il devient un représentant, un diplomate, ou un

---

[563] A propos de l'autoreprésentation de l'artiste en tant que martyre et de la problématisation de la "représentation de la souffrance des autres" j'ai eu l'occasion de commenter le travail de Thierry de Duve dans l'article "Art in the face of radical evil', publié dans *OCTOBER* 125, Summer 2008, pp. 3–23. et de le mettre en parallèle avec les textes de Georges Didi-Huberman *Ouvrir Venus* et de Stephen F.Eisenman, 2007, *The Abu Ghraib Effect*, voir KG Partie I.

[564] Avishai Margalit "Is truth the road ot Reconciliation?" p.62 ajoute une remarque sur le caractère "mythique" de la croyance en le fait que la "vérité" peut amener la guérison d'un collectif. (*Documenta 11*, 2002).

[565] Avishai Margalit "Is truth the road to Reconciliation?" p.62.

[566] Le récit d'Albie Sachs de sa confrontation avec le jeune agent de sécurité qui avait participé à la préparation de l'attentat dans lequel Sachs, alors jeune avocat militant pour les causes de la ANC, avait perdu son bras droit, est un moment de sincérité absolue. Sachs a la force de rendre ses sentiments au moment du "pardon accordé" public, son "pardon" est un inestimable encouragement, pourtant il s'agit d'un vécu absolûment intime qui puise sa force justement dans le caractère strictement personnel et ne peut pas être étendu sur une collectivité.

[567] La contribution de Rory Bester avançait des remarques dans ce sens.

ambassadeur. Il est celui qui porte la responsabilité des mémoires de sa propre communauté. Certains artistes deviennent des travailleurs culturels dont le rôle public prend le dessus : les recherches et les démarches suivent un programme dicté par les services publics, ce qui ne va pas sans un certain nationalisme. On sait que l'institution d'art est très friande d'œuvres réparatrices des "problèmes créés par la politique". La société est très fréquemment dupe et réagit à la gravité de l'événement évoqué et non à la pertinence du travail artistique. Le fonctionnement de la thématique "mémoire" a transformé celle-ci en une formule facilement et précipitamment adoptée par de très nombreux artistes qui s'en servent de manière superficielle. Accepter le rôle combiné de sismographe, psychologue, prêtre, diplomate, assistant social[568], ambassadeur, revient dans la plupart des cas à "faire semblant" : l'artiste devient un spécialiste de la "mémoire obligatoire"[569] qui peut étouffer tout véritable esprit artistique ; pareil artiste a en quelque sorte oublié son autre travail: "être fournisseur de ce qui sera après lui la mémoire du futur"[570] ; nous y reviendrons.

Mais en ce point, il convient de nuancer notre propos, car la confrontation avec le passé, que celui-ci soit difficile ou heureux, a suscité chez de nombreux artistes des réflexions très sensibles et d'une grande créativité[571]. On trouve des artistes qui

---

[568] Je dis ceci en pensant à la critique que j'évoquais en introduction reprochant à Boshoff de ne faire aucun effort "d'aider" les gens.

[569] Voir le texte ciritique de Philippe Dagen, "Mémoires, mémoires" (catalogue 2003, *De Mémoires*, Le Fresnoy, p.7), nous y reviendrons plus loin. Cette mémoire est à la fois "commune, prédéterminée et lacunaire", elle est "obligatoire" dans le sens qu'elle consiste en informations et pratiques commemoratives que la société impose aux individus.

[570] J'emprunte cette phrase au texte de Paul Ardenne écrit pour la conférence de l'AICA: Paul Ardenne, 1997, "L'art contemporain comme "differentiel" de mémoires", dans les actes du colloque *La mémoire à l'heure des sciences cognitives et de l'informatisation généralisée*. – Plusieurs passages de ce texte sont évoqués ailleurs KG Partie I et KG Partie III - l'idée du "fournisseur de ce qui sera après lui la mémoire du futur" ne retient pas longtemps l'attention d'Ardenne, attribut du troisième cas de mémoire qu'Ardenne avait identifié "la mémoire vive du présent"- Ardenne précise à ma grande déception "sans mémoire celui-là" - Les autres catégories proposées par Ardenne "mémoire longue", "mémoire courte" seraient tout aussi pertinentes pour le cas de Boshoff car on pourrait constater que Boshoff fait justement ce qu'Ardenne propose en conclusion de son texte, il s'empare de toutes les formes de mémoire. Il dévore LA MEMOIRE toute entière.

[571] J'ai déjà eu l'occasion d'évoquer la coïncidence entre le les contenus des textes de Günter Metgen de 1996 pour le catalogue *Spurensicherung,* et de "Archival Impulse" par Hal Foster publié dans la revue *October* en 2004. Il va de même pour le travail de Nicole Fritz et la "Gedächtnisarcheologie" dont elle

parviennent à travailler dans leur sphère personnelle et constituant leur identité, et qui se sont sincèrement colletés à un passé difficile à accepter. Sophie Ristelhueber, Mona Hatoum, Paul Celan, Jean Fautrier, Sarkis, Georges Bataille, ma liste est nécessairement aussi subjective que tout jugement de valeur… Très souvent ces artistes qui se sont sincèrement confrontés à l'immensité de leur souffrance ont été brisés par le poids de l'impensable. S'ils étaient sincères, ils étaient obligés d'arrêter de faire du "beau", pour proclamer une esthétique de la souffrance déchirante, faire de l'informe, de l'anti-esthétique. Ma critique ne prétend pas répéter ce qui a déjà été dit de façon beaucoup plus sophistiquée, entre autres par Théodor Adorno[572]: après Auschwitz, l'Art est devenu impossible. Cette conclusion semble juste : la seule réaction honnête après la catastrophe serait d'entrer en deuil, d'arrêter de faire du beau[573], de ne plus jamais chanter, rire[574] ; de faire taire les cloches, d'empêcher les oiseaux de chanter, les fleurs de fleurir, les enfants de jouer, avoir honte d'appartenir à cette race de tueurs… Peut-être faudrait-il également dire que l'être humain a une cruauté en lui-même qu'il maîtrise extrêmement mal[575], et que malgré toutes ses prétentions à la civilisation et au progrès, il ne cesse de récidiver, même s'il est aussi, sporadiquement et miraculeusement, capable d'autre chose ce qui pourrait l'empêcher de repartir tout de suite en guerre. On pourrait le dire avec les mots de Robert Filliou qui s'est posé beaucoup de questions sur la religion et l'amour, ou sur le sens des monuments aux morts et de la possibilité de les échanger: "Why do I emphasize art as a basis of value? Because it embodies the ideas of childhood. Every body's been a child. Everybody is a potential artist. Art is violence. Art instead of murder"[576]. Pourquoi

---

parle chez Joesph Beuys (*Bewohnte Mythen*, 2007, p.83). Le catalogue de l'exposition *Schmerz,* 2007, se confronte de multiples façons l'acceptation d'un passé douloureux.

[572] Cette référence très fréquemment évoqué mérite d'être nuancée, pour des notes rapides à ce propos voir http://www.marcuse.org/herbert/people/adorno/AdornoPoetryAuschwitzQuote.htm (consulté le 2-10-2012). Dans le contexte de mon travail elle doit faire figure d'une prise de position radicale pour permettre de nuancer d'autres propos selon cette échelle.

[573] Peter Weibel dédie son Introduction au Catalogue *Between two Deaths* de 2007 à la question qu'il formule comme une question d'esthétique "Is the assertion that the world has become absurd and meaningless synonymous with the demand that art be ugly?" p.11.

[574] La même pensée se truove chez Wolfgang Hildesheimer, *Das Ende der Fiktionen,* en ce cas la revendication en une "fin des fictions" est motivée par un sentiment de "fin du monde" à la fin du XXème siècle. Hildesheimer, en faisant retrait de la littérature se tourne vers les arts plastiques.

[575] Cette question a été évoquée par Tierry de Duve (*October* 125, Summer 2008, pp. 3–23) que j'ai repris dans le contexte de la question de "parler de la souffrance des autres".

[576] Dans "Economie de la prostitution", *Teaching and Learning as Performing Arts,* 1970, p. 82, nous aurons l'occasion de revenir sur ce livre étonnant en plus de détail. L'intuition de Filliou est en quelque sorte la même que celle de Boshoff et de Santu Mofokeng. Mofokeng visite les monuments de morts des

mets-je l'art en évidence en tant que source de valeurs ? Parce qu'il incarne les idées de l'enfance. Tout le monde a été enfant. Tout le monde est un artiste potentiel. L'art est violence. L'art au lieu du meurtre. Nietzsche l'avait dit de façon plus intime: "Nur was nicht aufhört weh zu thun bleibt im Gedächtnis'[577] Seulement ce qui n'arrête pas de faire mal demeure dans la mémoire. Olu Oguibe "Medium, Memory Image": *The Culture Game*[578], proclame une sorte de "malgré tout": "What do we learn about memory itself by looking at the way in which artists struggle and dialogue with it, in full knowledge of its unreliability and treacherousness, its vulnerability to power, its frailty?" Qu'apprenons-nous sur la mémoire elle-même en scrutant la façon dont l'artiste peine et converse avec elle, tout en sachant fort bien qu'elle n'est pas digne de confiance et qu'elle trahit, qu'elle est vulnérable face au pouvoir, qu'elle est fragile ? Tous les trois: artiste, philosophe et critique d'art, parlant à des moments et dans des contextes fort éloignés, cherchent du côté de l'artiste, ce qui les distingue des philosophes : lui seul est capable de se servir des traces tangibles, de phénomènes stables, et de les agencer de façon tout à fait inattendue...

5.2 La mémoire matérielle - sablage de haute pression sur granite

Chez Boshoff la matière a toujours été témoin à la fois des activités physiques et intellectuelles, qu'il s'agisse du chewing gum qui garde la mémoire des heures passées à ruminer, d'un tasseau de bois sur lequel sont inscrites à l'aide de signes cryptiques les activités d'une journée ou du rocher dans lequel ont été gravés les mots en voie de disparition à l'aide de la technique du sablage à haute pression. La mémoire peut également être contenue dans une canne servant à marcher ou dans un service de fourchettes/couteaux ayant appartenu à une personne précise à un moment précis[579].

---

autres nations pour "gagner de la perspective" dit-il, l'extrait a été cité plus haut. Boshoff couvre les pages de ses journaux intimes avec des notes spécifiant pourquoi il faut refuser de porter des armes, invente ensuite une écriture d'espion etc. Cette expression de Filliou est en quelque sorte illustrée dans un portfolio de sept sérigraphies de 1974, "7 childlike uses of warlike material". En 2010 cette série est montrée à Berlin, dans l'exposition *Ampersand* avec un choix d'œuvre d'artistes Sud-Africaines dont Willem Boshoff (*Ampersand a dialogue of Contemporary Art from South Africa & the Daimler collection*, Berlin).

[577] Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*. II s'agit d'une citation reprise très fréquemment entre autres par Uwe Fleckner dans l'anthologie *Die Schatzkammern der Mnemosyne,* p.20. Fleckner cite la source: *Sämtliche Werke*, Bd 5, 3. Auflage 1993, pp.245-412, p.295.

[578] Olu Oguibe, 2004. *The Culture Game,* University of Minnesota Press.

[579] Voir KG Partie I.

Le travail d'un grand nombre d'artistes sud-africains contemporains témoigne d'une telle approche de la mémoire. Disant cela, il est possible de penser tout aussi bien au travail de Moshekwa Langa qu'à celui de Clive van den Berg, Gavin Younge ou Jeremy Wafer, qui croient tous en la capacité d'un matériau à transmettre une idée, une histoire, ou à faire surgir un ensemble infiniment plus complexe[580]. Deux artistes dont le travail a été interrogé plus précisément sur cette question sont Sandile Zulu[581] et Nandipha Mntambo. Pour cette dernière, la mémoire peut prendre la forme des cuirs de vache quand on les mouille puis qu'on les enroule autour du corps, et qui gardent la "mémoire" des formes qu'elles avaient adoptées. Une fois séchées, elles se "souviennent" de la forme du corps, qu'elles sauvegardent en creux. Dans le texte que Bettina Malcomess[582] consacre au travail de Nandipha Mntambo, revient sur l'aspect matériel et la question de la production artistique, Malcomess remarque comment les peaux gardent les traces visibles du processus : les "nicks" les incisions, c'est-à-dire les marques des fils qui servaient à forcer la peau à adopter la forme voulue, malgré le temps et les accidents du processus de séchage. Le matériau même porte le souvenir de la forme du corps qui reste nécessairement absent. Mntambo veut, par l'utilisation des peaux de vache, obliger le matériau à "garder la forme comme un souvenir" et parler des formes de comportement imposées par les stéréotypes de la société. Progressivement, Bettina Malcolmess parvient à décrire le fonctionnement de la mémoire africaine dans son lien étroit avec les formes

---

[580] Bettina Malcomess, 2010. "The fragile persistence of Memory", *Nka, Journal of Contemporary African Art.* No 26. p.131: "At stake here are several notions of memory, on associated with narrative, thus closest to history, but also psychoanalytic ideas, the idea of collective or social memory, as associated with ritual, tradition, and a shared set of linguistic and visual signifiers, themselves with their own history and finally the notion of memory as material trace, inherently associated with physical properties of media. … Here I would argue that it is exactly this point of tension between memory as trace and as narrative that constitutes a break with a collective past, and that this becomes traumatic. … loss of collective memory (p .132)… is not a work about the repression of a traumatic event ; rather it mourns the loss of the place of memory as that which mediates between the present and the collective past. It is a work located at the painful point where a single historical narrative, that of modern progress and colonial expansion, replaces the myriad collective practices of history and memory of precolonial Africa, considered from that moment on not as tradition but as primitive. What this work reenacts is that tension between narrative history and memory as physical trace so that the moment of forgetting, the very failure of memory itself, becomes traumatic. Were narrative fails, the body, itself a suspended absence, hovering somewhere between a place and time, remembers".

[581] Le texte de Colin Richards (2005) pour la monographie sur Sandile Zulu publié par Taxi Books examine cet aspect du travail de Zulu en beaucoup de détail.

[582] "carry visible traces of the artist's process : of nicks, incisions, marks made by the strings that attached them to moulds, and of the tie taken to dry. The material itself remembers the shape of a body that remains necessarily absent". voir Bettina Malcomess, 2010. "The fragile persistence of Memory", *Nka, Journal of Contemporary African Art.* No 26. pp.126-135.

matérielles où elle s'inscrit périodiquement, basant son argumentation sur les exemples du travail de El Anatsui[583] et de Nandipha Mntambo. Pour sa part, Colin Richards met en valeur les significations multiples qui dans le travail de Sandile Zulu apparaissent par le biais de l'utilisation d'un certain matériau[584]. Chez Zulu, les altérations que subissent les matériaux, souvent sous l'effet du feu, matérialisent le souvenir d'une violence passée.

Si cette relation matérialisatrice à la mémoire est particulièrement évidente dans le travail des artistes du continent africain, une connaissance des objets utilitaires, des architectures et des vêtements traditionnellement, qui traditionnellement véhiculent de multiples significations, empêche de s'en étonner[585]. Mais la matière mémorielle est également interrogée dans le contexte de l'art "occidental", entre autres par la notion d'*Empreinte* formulée par Georges Didi-Huberman qui parle du "travail de mémoire mené constamment par l'artiste"[586], et d'un anachronisme, au sujet du caractère "incarné" d'une œuvre d'art[587]. L'artiste et le philosophe de l'art "occidental" ont dû faire un long détour par la philosophie grecque avant de parvenir à intégrer la matière à l'œuvre (Santu Mofokeng aurait peut-être dit que l'Européen commence tout juste de se réveiller du "cauchemar d'Aristote"[588]).

La plupart des études sur la relation entre la mémoire[589] et l'art contemporain n'omettent jamais de se référer, même rapidement, à Sigmund Freud et à son

---

[583] Malcomess parle de "process and medium" – Dans le cadre du travail de El Anatsui "travailler avec la glaise" peut devenir une "performance" de mémoire, car ces gestes ont été répétés par d'innombrables générations de ses ancêtres depuis le temps des souvenirs les plus lointains. Les peaux de vache dans le contexte sud-africain ont la même charge de signification. La vache est liée à la démonstration du pouvoir tribal, la richesse, la sécurité sociale, le prix de mariage à payer pour une fille, cette fille qui est une mère et qui assurera la survie de la tribu. Les différents chefs étaient reconnaissables aux marcations des peaux de vache utilisés pour la fabrication de leur "shield" bouclier – ces informations uniquement pour répéter éléments considérés comme faisant partie de la culture générale tout à fait courante dans la société sud-africaine.
[584] Colin Richards 2005, p.55.
[585] Malcolmess voudrait présenter l'idée de "the cowhide's inherent material memory" et à propos d'El Anatsui "a reference to the material's use within a craft tradition" (2010, p.129).
[586] George Didi-Huberman, 1997. *L'Empreinte*, Introduction p.11.
[587] Voir KG Partie II.
[588] Je citais l'extrait plus haut au sujet de la relation de Mofokeng à l'écologie, la citation se trouve dans le catalogue *Chasing Shadows*, 2011, p.148.
[589] Bettina Malcomess, 2010, p.135 Notes 6 et 7 et p.128. Fleckner 1998, pp.226-233 inclut "Notiz über den Wunderblock" dans l'antologie *Die Schatzkammern der Mnemosyne*, après avoir commencé par Platon "Die wächserne Tafel des Gedächnisses", pp.24-27.

“Wunderblock” –… Cette dernière métaphore, que Freud a employée pour caractériser la mémoire, réussit à combiner l’idée de l’effacement avec celle de la fatalité d’un donné “inscrit pour toujours”. Plus rien ne pourra réparer les blessures inscrites dans la mémoire, car c’est la mémoire qui lie la perception à la conscience[590]. Il semble qu’une oscillation s’opère entre la lutte contre l’effacement, contre l’oubli et contre l’incapacité de récupérer l’histoire d’un côté et de l’autre la mémoire traumatisante souffrant d’un trop de choses que nous ne pouvons pas oublier. Pour pouvoir parler de la mémoire, nous avons pris l’habitude de nous servir de modélisations rendues cognoscibles par des suites de métaphores successives. Boshoff connaît l’ouvrage de Dowe Draaisma[591] *De Metaforenmachine - een geschiedenis van het geheugen* et y fait volontairement référence. Il s’agit dans cet ouvrage d’une histoire des métaphores par lesquelles l’homme a tenté de comprendre la fonction mnémonique[592]. Cet ouvrage peut également se lire comme un exposé de l’aspect changeant des média, ou de toutes les formes qu’ont prises les “extensions” ou “prothèses” du cerveau humain depuis l’antiquité.

Le triste lien qu’entretiennent le travail artistique et le travail de mémoire à la souffrance a été formulé et exploré de façon convaincante par les commentateurs de

---

[590] Bergson repris par Fleckner à propos de Sarkis.

[591] Cet ouvrage très riche, publié dans sa version originale en 1995, fait un repérage extensif d’une grande variété de métaphores par lesquelles la culture occidentale a su parler de la mémoire…– (la traduction Française du livre date de 2010) Boshoff connaît la version anglaise: *Metaphors of Memory, A History of ideas about the mind,* Cambridge University press, publié en 2000.

[592] La critique qu’écrit Oliver Sacks pour l’ouvrage de Draaisma montre l’étendue de la métaphore: “Le fonctionnement de notre mémoire reste une énigme. Depuis l’Antiquité, seules nos mémoires «artificielles» nous permettent de l’appréhender. Platon la comparait à une tablette de cire ; au Moyen Âge, on l’assimilait à un livre ; à la Renaissance, à une chambre noire. Ce n’est qu’avec l’invention de la photographie et du phonographe, au XIXe siècle, que l’on comprit comment une représentation pouvait être conservée dans la matière puis réactivée. Mais par combien de métaphores savantes sommes-nous passés, de la bibliothèque au colombier, de la cave à vin au labyrinthe, du puits de mine aux profondeurs marines ? (...) Véritable promenade dans le musée des représentations et des techniques, ce livre révèle la richesse des discussions scientifiques qui ont émaillé la psychologie de la mémoire au cours des siècles, mettant en relation l’histoire des sciences, la philosophie, les neurosciences, l’informatique, l’intelligence artificielle... Aujourd’hui, nous disposons d’un grand nombre de mémoires prothétiques : ordinateurs, hologrammes, réseaux neuronaux, autant d’analogies nouvelles qui assimilent la pensée au fonctionnement d’une machine et mécanisent le psychisme. Mais ce n’est plus la machine qui sert à penser la mémoire, c’est la structure du cerveau qui sert de modèle aux machines de demain. Les similitudes entre le tissu neuronal (biologique) et les réseaux neuronaux (artificiels), aussi infimes soient-elles, nous aideront-elles à percer un jour le mystère de notre mémoire ?”

l'œuvre d'un artiste connu en France sous le nom de Sarkis[593]. L'artiste arménien, travaillant depuis longtemps en France, a commencé en interrogeant sa relation aux objets d'art ou de culture, qu'ils soient classés sous l'étiquette de l'anthropologie, de la religion, de la paléontologie, de la mythologie, de l'archéologie, de la biologie, du cinéma ou de la musique[594]. Sarkis les désigne par le mot "Kriegsschatz", butin de guerre[595]. Dans un texte de 2010[596] sur le travail de Sarkis, Uwe Fleckner résume le lien production artistique-mémoire-souffrance en s'appuyant sur les recherches d'Aby Warburg[597]:

> C'est à l'époque de la modernité et dans le cadre des modèles relevant de la culture et des sciences de l'esprit développés au XIXe et XXe siècles que l'on a étudié la fascinante évolution que suivent les empreintes laissées par les images. La fonction de l'œuvre d'art comme forme de défense à l'encontre des expériences douloureuses et de sublimation de celles-ci s'est notamment retrouvée au centre de cette recherche. On étudia également le rôle de l'artiste, qui semblable à un séismographe, débusque dans le lointain tant géographique qu'historique les bouleversements induits par des événements passionnels et qui, dans le même temps, les exprime et les met au jour dans son œuvre. Dans ce contexte, l'historien de la culture et de l'art Aby Warburg occupa une position clef, en particulier pour l'histoire de l'art actuelle. En fondant sa Bibliothèque des sciences de la culture à Hambourg, il s'était donné pour tâche principale d'étudier la survivance des "formules de pathos" antiques.

Le lien entre le travail de Sarkis et celui de Warburg gravite autour du fragment de phrase "Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz" Le trésor de la souffrance de l'humanité devient un bien humain – qu'Aby Warburg a prononcé lors d'une conférence donnée à la Hamburger Handelskammer le 10 avril 1928. En s'appropriant ces mots, l'œuvre de Sarkis s'installe entre les deux pôles que sont les concepts "Kriegsschatz" et "Leidschatz". Fleckner parle d'un "thésaurus de trésors" et également "d'un fragment de

---

[593] Il adopte seulement le nom de Sarkis comme nom d'artiste. Lors des premiers articles on trouve la référence à Sarkis Zabunyan. Par exemple *Sarkis Zabunyan Opération Orange* de 1972. (signant "Sarkis" à partir de 1978)

[594] Voir Chantal Béret qui établit une telle liste dans son texte "Opération-Passages: infiltrations et visitations" pour le catalogue du Centre Pompidou à l'occasion de l'exposition *Sarkis Passages* de 2010, p.25.

[595] Uwe Fleckner situe la "découverte" de ce mot dans une coïncidence, en 1976, entre une visite de musée et un article de journal voir Fleckner, 2002, "Theatrum mundi" pour le catalogue du musée d'art contemporain de Lyon, *Sarkis: Le monde est illisible, mon coeur si*, p.131.

[596] "La bibliothèque du séismographe" catalogue du Centre Pompidou, 2010, pp.33-39, le texte reprend dans l'essentiel l'article de 2002, mais qui était déjà présent dans le texte qu'écrit Fleckner en 1998 pour la publication collaborative avec Sarkis, on reviendra sur ce livre.

[597] Dans la première partie de cette thèse, dans une tentative de comprendre l'attitude mélacholique chez Boshoff, j'ai fait référence à cet ensemble d'idées formulées par Fleckner.

souvenir d'un passé douloureux accueilli dans l'architecture de mémoire de l'artiste"[598]. Ailleurs[599], il parle de la "libération" du fragment de mémoire de son passé.

Pour Fleckner[600] l'ensemble Leidschatz/Kriegsschatz se trouve avant tout matérialisé dans l'œuvre d'art : "L'artiste entend libérer les énergies provenant de l'action de la mémoire collective comme individuelle, lesquelles se trouvent emmagasinées dans l'objet, qu'il ait été créé ou tout simplement trouvé...", "L'image, et tout particulièrement l'œuvre d'art plastique, littéraire et musicale se voit ainsi confier la responsabilité d'une mémoire vivante de l'humanité, cette mémoire ne pouvant subsister dans les papiers morts des archives et des bibliothèques qu'à condition qu'un artiste, un poète ou un historien les éveillent à une vie nouvelle"[601]. Pour sa part, Georges Didi-Huberman[602] souhaite élargir cette notion en lui donnant une formulation qui soit moins centrée sur l'objet : "Sarkis joue, plus volontiers, sur des apparitions et des disparitions, façon de rendre à la mémoire inconsciente son flux, son inconstance, son hétérogénéité, son rythme anadyomène de survivances et de symptômes."

En collaboration avec Uwe Fleckner qui publie un recueil de textes sur la mémoire ayant marqué l'histoire de l'esprit ("le travail de mémoire accompli par l'homme" dit Fleckner[603]) sous le titre *Die Schatzkammern der Mnemosyne* Les trésors de la Mnémosyne (titre de l'édition Française) en 1998, Sarkis publie un essai photographique. Sarkis y propose des prises de vue de détails d'objets accumulés dans son atelier qui change au fil des années passées à y à travailler. Il s'agit d'objets provenant des plus diverses cultures de tous les continents. Ces objets (choses trouvées, artefacts, fragments du quotidien et œuvres d'art[604], photographies), Sarkis les emporte avec lui de lieu d'exposition en lieu d'exposition, pour les présenter chaque fois dans un nouvel ensemble adapté au nouveau

[598] 2002, p.133.
[599] Texte de 1998.
[600] J'utilise une citation du texte de Fleckner pour le catalogue de 2010, p.36.
[601] Uwe Fleckner, 2002, dans un texte avec le titre "Theatrum mundi" Didi-Huberman fait sans doute référence à ce texte.
[602] George Didi-Huberman "Le lait de la mort", 2006, Catalogue *Au commencement, le toucher,* pp.100-120.
[603] Fleckner 2010, p.38.
[604] Voir Uwe Fleckner, "Theatrum mundi", p.130 catalogue 2002.

lieu d'exposition et au nouvel évènement qu'est toujours la rencontre d'un nouveau public. Pourtant, dans chaque lieu d'exposition, l'atelier de l'artiste est présent sous la forme d'une maquette miniature, à l'échelle 1, ou par les prises de vue ou les vidéos de l'atelier[605], qui prennent la forme d'un plan d'architecte. L'atelier préserve un lien direct et tangible avec les œuvres, comme le lien embryonnaire, ombilical, "unmittelbar"[606], primordial[607] de l'aquarelle d'une empreinte de doigt sur une vitre ou sur papier[608]... Uwe Fleckner ne parle pas comme Mosquera[609] de "lieu volcanique" de production, mais de "Kraftwerk"[610]centrale électrique.

> Diese Auffassung von der Arbeit des Künstlers, der nicht nur auf die Erschütterung seiner eigenen Seele antwortet, sondern gerade auch auf diejenigen, die ihn aus vergangenen Zeiten erreichen hat Sarkis unwillkürlich im Begriff des "Leidschatzes" aufgespürt...
>
> ....Folgerichtig hat der Künstler diesen Begriff in seinen jüngsten Arbeiten immer dort eingesetzt, wo es um das Kunstwerk als einen Energiespeicher leidvoller Erfahrungen zu tun war.... Holzmodelle seiner gegenwärtigen und vergangenen Atelierräume zeigt und damit deutlich macht, dass der Ort künstlerischer Arbeit selbst zu einem Kraftwerk wird, das die Energie menschlicher Leidenschaft durch Erinnerungsarbeit in künstlerische Gestaltung transformiert...

Cette conception du travail de l'artiste, qui consiste à répondre non seulement aux ébranlements de sa propre âme, mais aussi à ceux qui lui parviennent d'époques lointaines et de contrées éloignées, Sarkis l'a aussi instinctivement débusquée dans le concept consciemment contradictoire de "trésor de souffrance"[611]. ...

---

[605] Plusieurs expositions de Sarkis sont organisées prenant comme titre et comme concept central la représentation de l'atelier dans le lieu d'exposition, par exemple l'exposition de 1989 "Ma chambre de la rue Krutenau en satellite"; lors de l'exposition en 2010 au Centre Pompidou l'atelier est présent sous forme de maquette, sous forme de vidéo prise dans l'atelier et sous forme d'essai photographique dans le catalogue.

[606] Emprunté à Walter Benjamin et l'origine du langage.

[607] J'ose ce raccourci secondé par une citation retenue par Jean-Claude Marcadé dans un texte d'Henry-Claude Cousseau "Sarkis: sous le regard des icônes" *Sarkis Ikones*, cat expo. Paris Ecole nationale supérieure des bequx-arts, 2002, p.11: "Et surtout de façon insistante, magique, l'empreinte digitale, (...) comme la marque tangible de celui qui par cette touche désigne en une signature primordiale non seulement le caractère véridique de son œuvre, mais projette et s'incarne littéralement en elle. Ce toucher du doigt, dans le contexte où nous sommes, renvoie invariablement à la question du contact, qui scellait, au temps des premiers icônes, la vérité de l'image-relique, l'empreinte attestant, non seulement son authenticité, mais sa présence *corporelle*".

[608] On en parlait déjà en fin de Partie II.

[609] Emprunté à Gerardo Mosquera, cité dans l'introduction.

[610] voir Fleckner 1995, "Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz", *Die Schatzkammern der Mnemosyne*, p.17.

[611] Ces phrases sont reprises dans le texte en français publié dans le catalogue de 2010 du Centre Pompidou, j'emprunte donc la traduction, Fleckner choisit en 2010 de ne pas reprendre la deuxième partie de la citation, notamment la notion de "Kraftwerk" n'y figure pas, car Fleckner veut, avec l'article de 2010, avant tout parler des bibliothèques dans l'œuvre de Sarkis. voir *Sarkis Passages*, catalogue du Centre Pompidou, p.36.

... il semble donc logique que l'artiste utilise ce concept toujours là où il s'agit en l'œuvre d'art d'un réservoir d'énergies, d'une expérience douloureuse ... montées avec des modèles de ses ateliers présents ou passés et veut montrer avec ce geste, que le lieu de production artistique devient une centrale d'énergie, une énergie de passion humaine qui se transforme par le biais du travail de mémoire en une œuvre artistique...

L'atelier est en outre le "lieu de travail de la mémoire vivante" qui dans de multiples expositions est brutalement confronté[612] aux lieux où le savoir humain a été détruit, comme la bibliothèque de Sarajevo, dont Sarkis utilise la photographie dans plusieurs installations-métamorphoses. Dans le catalogue de la première Biennale de Johannesburg, pour laquelle Jean-Hubert Martin est nommé commissaire d'exposition des participants sélectionnés par la France, Sarkis est représenté par "Les sept Trésors de guerre de la Réunion"[613], une sculpture qui combine les moulages des sculptures de la cathédrale de Chartres avec des figurines tribales originaires de l'île de la Réunion. Les vidéos de Sarkis pourtant, souvent avec des indications qu'il s'agit d'un fragment d'atelier d'artiste, prennent la forme d'un éclat du mythe de l'origine comme leurs titres le montrent : "Au commencement, le trésor", "Au commencement il brûle", "Au commencement, le cri", "Au commencement, l'entrée", "Au commencement, l'aura", "Au commencement, le lait", "Au commencement, les empreintes", "Au commencement, la mémoire"[614]. Quand Davide Zattere[615] interroge les détails de ces mises-en-scène quant à leur potentiel à parler de l'évènement de la création "en direct", il comprend l'espace de l'atelier comme un "condensé de l'espace dans l'esprit de Sarkis", "une image mentale, mais spatialisée", "une extériorisation du fonctionnement de la pensée"[616].

En suivant l'évolution de l'œuvre de Sarkis, les commentateurs ont spéculé sur les rôles que l'artiste endossait : chaman ou guérisseur opérant par "homéopathie esthétique"[617], passeur, "séismographe qui enregistre les ondes mnémiques, celles de son monde intérieur mais aussi celles du monde extérieur"[618]. Alain Seban, dans son avant-propos au catalogue de 2010, conclut ainsi: "... Sur ce chemin, Sarkis mêle souvenirs et

---

[612] Voir Fleckner 2010, p.37.
[613] Voir catalogue de *Johannesburg Biennale,* 1995, p.146. (le catalogue ne précise pas quelle œuvre aurait été exposé, Joëlle Busca signale une collaboration avec Thomas Hirschhorn à cette occasion, Voir Joëlle Busca, 2000. *Art Contemporain Sud-Africain,* p.101)
[614] Voir catalogue *Au commencement le toucher*, 2007.
[615] *Sarkis Passages*, 2010, pp.41-7.
[616] *Sarkis Passages*, 2010, p.44.
[617] Chantal Béret, 2010. "Opération-Passages: infiltrations et visitations", *Sarkis Passages*, p.23.
[618] Fleckner, 2010, p.39.

rêveries, associe objets qui proviennent de mondes anciens et icônes de la science-fiction contemporaine, dans un creuset alchimique où les âges se transmutent."

Les collections de Sarkis ont beaucoup en commun avec celles de Boshoff : il y règne le même éclecticisme, la même charge alchimique. Ces collections sont intimement confondues avec l'espace intérieur : la mémoire. Pour parler du "fil conducteur" qu'il tisse à travers le vaste paysage culturel peuplé des innombrables objets qu'il utilise dans son travail, Boshoff a trouvé un mot dans son dictionnaire. Une des images préférées de Boshoff est le mot "clew" ou sa forme moderne "clue". En anglais moderne et familier, le mot signifie "comprendre ce qui se passe autour de soi". Dans le jargon policier, le "clue" est cet indice irréfutable tant recherché par Sherlock Holmes. Pourtant, le mot moderne "clue" peut être rapporté au mot "clew" qui désigne une balle de fil ou de laine[619]. Symboliquement ou concrétement, le "clue" est donc ce fil par lequel nous pouvons remonter une ligne de pensée ou de mémoire à la recherche d'une information. Dans le discours "Aesthetics of the skin", Boshoff relie pour la première fois ce mot à la pelote de fil qu'Arianne donne à Thésée pour lui permettre de trouver la sortie du labyrinthe[620], qui n'est trouvable que grâce à un travail mnémonique.

Dans les écrits de Boshoff l'idée de l'inscription matérielle de la mémoire est présente dès la dissertation de 1984, où il est question du corps, devenu objet utilitaire sous forme de TAFELBOEK[621] et qui sert d'objet de mémoire. Le texte entier du manuscrit du BLIND ALPHABET PROJECT sera basé sur le concept de la

---

[619] Le mot "clew" est admis par les dictionnaires d'anglais moderne comme une variante du mot "clue" - les exemples cités indiquent une utilisation dans une langue littéraire ou dans les contes de fée. *Collins English Dictionary – Complete and Unabridged* © HarperCollins Publishers 1991, 1994, 1998, 2000, 2003. Pour les variations de l' "Old English", l'anglo-saxon à partir du millieu du Ve au XIIe, Harper Collins indique la forme "cliewen" (vb); related to Old High German "kliu" ball. Après la conquête par les Normands qui font passerla langue au stade du "Middle English" l'orthographe "clewe" serait utilisée. (Pour la périodisation voir David Crystal, (2003). *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*. Cambridge University Press.)

[620] Dans le manuscrit du BLIND ALPHABET PROJECT Boshoff explique le concept du labyrinthe sans la référence au mot "clue". Dans le discours "Aesthetic of the skin" Boshoff fait suivre des réflexions sur la condition de l'aveugle qui doit utiliser sa mémoire pour trouver son chemin dans un monde qu'il conçoit comme un labyrinthe, - "blind direction - effort of memory" - tapuscrit p.2 - "ball of string - memory transform their *nescience* into *prescience"*.

[621] VLV, 1984, p.8, TAFELBOEK: "liggaam - gebruikersartikel - herinnering".

"mnemotaxis" mnémotactisme [622] qui rassemble les souvenirs tactiles ou olfactifs qui guident l'aveugle[623]. Avec la série du TREE OF KNOWLEDGE[624], Boshoff interroge les outils dont se sert l'homme pour sauvegarder ses souvenirs et ses savoirs, et va nourrir cette interrogation d'une recherche à l'échelle globale sur les "customs to do with noting, processing, remembering, sharing knowledge" des traditions qui servent à noter, retravailler, mémoriser et partager les savoirs dans l'œuvre PHILOSOPHER's AVENUE. On y reviendra. Avec le druide, les façons de savoir engloberont des techniques de prospection ou de prophétie, en se servant d'une sorte de "mémoire du futur". Boshoff a inauguré cette technique quand il s'est préoccupé de comment nommer, le moment où les noms pour les choses ont étés inventées, en spécifiant que "our own advantage in naming is that we have all of history *to name from* as well as a present linguistically alive context *to name into"*[625] Notre avantage en nommant est celui que nous avons toute l'histoire comme source de noms, en plus d'un contexte, présent et verbalement vivant dans lequel nous nommons.

PHILOSOPHER's AVENUE (2003)

Jean-Philippe Antoine[626] décrit la situation d'exposition mise en place par Sarkis (qui inclut parfum, musique, statue d'artiste classique et installation d'artiste contemporain[627]) comme une situation de conversation entre tous ces éléments et le

[622] BAP, 1994, p.8 - "*Mnemmotaxis* is a technique providing movement and orientation that enables one to find one's way around by memory of past experiences and not by sight alone. It is the most complex of five types motorial response to light and relied on substantially by the blind who can't always respond to light. Migratory birds often use this technique, but then, they also have the aid of full vision! The blind memorise a series of occurrences by enquiry, listening, touching, smelling and sometimes a minimal sense of light. In zoology, *tropotaxis* is movements to or from light inspired by two symmetrical receptors, –primitive eyes. In *klinotaxis*, organisms move towards light-intensities. In *menotaxis* the light-distribution over the retina provides orientation. *Telotaxis* makes movement to or from light possible by a spatially dispersed receptor. Although it sometimes appear as if the blind are able to orientate themselves by *tropotaxis*, *klinotaxis*, *menotaxis* or telotaxis, these terms are really reserved for more primitive life-forms..."
[623] BAP, 1994, p.88 - "smell of wood, memory".
[624] Dans son texte pour le scrapbook, Bosohoff parle de cette œvre en tant que "prehestoric stationary [...] before paper".
[625] Boshoff évoque cette idée fréquemment entr'autres dans le tapuscrit accompagnant le BLIND ALPHABET PROJECT, je m'y référerai plus haut.
[626] Jean-Philippe Antoine, 2007. "Pèse-Bourdelle ou Comment expliquer les sculptures à un statuaire mort" dans catalogue *Sarkis inclinaison*, Musée Bourdelle.
[627] Comme Boshoff en fait l'expériment avec l'installation GOD SAVE THE QUEEN et encore pour SIGNS OF PEOPLE (installation permanente à l'Origins Museum, University of the Witwatersrand)

spectateur. Ces éléments rassemblés autour du personnage de Penelope[628], qui elle, "médite un souvenir auquel le spectateur devra donner forme" sont comme un "rappel prophétique" qui est comme un contre-"contre-image". Par le biais de "Nachbild" contre-image, Beuys est concerné par cette conversation[629]. Plusieurs œuvres de Boshoff pourraient se réclamer de l'appellation de "rappel prophétique" ou de "contre-'contre-image'" par exemple les œuvres autour de trois générations de Boshoffs saisis dans l'ensemble FAR FAR AWAY. WRITING IN THE SAND parle de sa future disparition ainsi que la disparition des langues qui l'animent, une pensée plus clairement énoncée dans le texte pour WALKING ON WATER. Les images créées par Boshoff et par Sarkis pour parler de mémoire parlent de fragilité mais admettent que la mémoire se situe dans un lieu physique, actuel[630], réel. Sarkis concrétisait cette idée le choix du titre de son exposition *Ma mémoire est ma patrie* [631]. Boshoff disait dès son texte pour l'exposition à la Johannesburg Art Gallery de 1981[632] avoir entamé tous ces travaux avec un unique but, celui de s'enrichir intellectuellement, un geste qui par la suite se traduit en une sorte d'actionnisme mental quand Boshoff revendique avoir cherché à s'approprier avant tout les savoirs qu'on lui refusait. Cet espace mental est actif de plusieurs manières. Chercherons à décrire cette forme d'activisme, mais cherchons d'abord à préciser l'utilisation du mot mémoire.

PHILOSOPHER's AVENUE (2003)

[628] Il s'agit dans ce texte d'Antoine d'une exposition au Musée Bourdelle, l'installation en question se fait autour d'un statuaire "Pénélopé sans fuseau et sans pied" que Bourdelle crée entre 1905 et 1909 (*Sarkis inclinaison,* 2007, p.17).

[629] Voir Jean-Philippe Antoine 2011. *La traversée du XXe siècle*. p.265, p.359, cité en KG Partie I. Boshoff re-écrit le mythe de Penelope pour PENELOPE'S DISTAFF http://www.willemboshoff.com/documents/artworks/penelopes_distaff.htm (consulté le 2-10-2012).

[630] Pour l'utilisation du mot "actuel" voir l'article de Joseph Sumpf, à propos de la traduction chez Joseph Kosuth. (Conclusion si-dessous) Il s'agit d'une façon de chercher à se tenir "après" - qui s'inscrit dans le triplet "avant- maintenant-après", une future (ou fictive) position de confirmation de prophétie?

[631] 1985, Kunsthalle Bern.

[632] Voir texte écrit par Boshoff pour le dépliant mis à disposition du public par la galerie.

5.3 Le mot "Mémoire": "the 'clue', the ball of string of redemption" la pelote de fil de la rédemption

Le mot "mémoire" est un lexème prononcé avec beaucoup de naturel[633], mais son sens change avec chaque auteur et à chaque utilisation. La mémoire, n'est ce pas l'endroit où "la vie imaginaire ou intellectuelle" peut avoir lieu ? Devrait-il y avoir autant de sens possibles qu'il y a de vies intellectuelles[634] ? Le fonctionnement de la mémoire étant complexe, le chercheur s'exprime par métaphores : on parle ainsi souvent de mémoires "artificielles". Philippe Dagen, dans son introduction au catalogue *De Mémoires,* décrit la mémoire comme un labyrinthe[635]. Dagen évoque le caractère lacunaire[636] de la mémoire en parlant de l'expérience vécue par les touristes lors de la visite des "lieux de mémoire" et les met parallèle avec les mémoires "communes, prédéterminées et lacunaires" des machines, ces "mémoires qui s'inscrivent en programmes, en codes, en logiciels, en stockages d'informations...." et qui s'organisent en réseaux cartographiques. Ces mémoires artificielles sont enfin reproductibles et inaltérables, mais elles ne sont qu'un amas de data et non des mémoires vivantes, malgré toutes les protestations des utopistes de l'âge électronique. Dagen construit son analyse des "mémoires" à partir des écrits de Benjamin qui prend comme exemples Henri Bergson[637], Marcel Proust et Paul Valéry.

---

[633] La relative popularité de ce mot dans les milieux d'art contemporain lors des dernières décennies du XXème siècle (je pense à plusieurs expositions entre autres *La Ville, Le Jardin, la Memoire* organisé par l'Académie de France à Rome, en 1999; Le colloque de l' AICA de1997 est tenue sous le titre *Les arts visuels, le web et la fiction,* l'exposition de 2003, *De Memoires* au Fresnoy) vient après les diverses déclarations de la "fin de l'histoire", où l'historien d'art pensait pouvoir faire de la "New Art History" qui prétendait avoir fait rupture avec le poids des savoirs transmis par les générations précédentes, une tendance qui revendique l'absence de mémoire, après un esprit de révolte des années 60 contre l'histoire officielle, ce même esprit "redécouvre" la mémoire. La mémoire est un terme prometteur car il semble plus intime, plus individualiste que "l'histoire" – trop lié à des idées de canonisation, d'institutionnalisation.

[634] Dans un texte écrit par Philippe Dagen mettant en valeur une continuité de pensée entre Herni Bergson et Walter Benjamin il peut être question de "fonder l'individualité irréductible et la complexité indescriptible de chaque mémoire dans la notion de liberté" (catalogue d'exposition *De Mémoires*, 2003, p.11).

[635] *De Mémoires*, le Fresnoy, 2003, p.29.

[636] La visite touristique des lieux de mémoire "...l'activité touristique universellement répandue dans le monde occidental opère selon ces rites"... "Le temps de l'histoire [...] se contracte autour de quelques dates jugées décisives"... "Des durées vides, que l'on ne sait plus comment raconter, comment caractériser" - "La mémoire que construit la sacralisation de tels lieux est donc tout à la fois commune, prédéterminée et lacunaire"... "des points de concentration séparés par des no man's lands" (pp.6-7, 8).

[637] Benjamin dans "A propos de quelques motifs baudelairiens" se réfère à *Matière et mémoire* de Bergson, nous reviendrons sur l'extrait que Dagen choisit dans un texte de 1937 où Benjamin cherche à préciser ce

Dans le texte de Benjamin se trouve la formule "expérience authentique", qui est une expérience "à la fois individuelle et méditée", et fondée sur la différence entre "mémoire volontaire" et "mémoire involontaire" et qui s'inscrit dans "l'histoire que Benjamin est lui-même en train d'écrire, celle de la disparition de l'aura"[638]. Les textes de Proust et de Valéry apparaissent dans ce contexte comme des "tentatives de résistance [....] pour maintenir, pour préserver cette qualité de l'expérience", qui s'inscrit en faux contre "l'expérience commune", où les individus ne forment plus qu'une masse. C'est ici qu'intervient la nécessité de "fonder sur l'individualité irréductible et la complexité indescriptible de chaque mémoire la notion de liberté". La liberté individuelle est ici "un concept lui-même en voie de disparition". Bergson dans *Matière et Mémoire* "prend beaucoup de soin combien chaque opération d'une mémoire met en jeu des facteurs particuliers....ce serait l'inventaire infaisable des opérations mémorielles....". Dagen décrit le processus par lequel la "mémoire volontaire", bombardée par le "spectacle de l'information" à "l'âge de l'information en 'temps réel'", a tendance à être davantage une "'mémoire obligatoire' tant qu'il est clair que nul ne saurait se tenir à l'écart de l'afflux des données (vraies ou fausses, la question est secondaire) et qu'il faut les connaître. Ainsi peut-on tenir pour assuré que, dans la société occidentale actuelle, tous les citoyens d'une nation ont, à peu près, les mêmes images en tête, les mêmes connaissances en mémoire..."[639]. Le processus de l'accumulation des "chocs" successifs de l'industrie de l'information aboutit à un état proche de l'amnésie chez le consommateur[640], qui doit "combattre l'émiettement" en refusant de se fondre dans un ordre général. Le seul moyen de s'opposer serait de mettre en acte une "mémoire créative", qui serait une "mémoire qui

---

qu'il entend par expérience authentique à l'aide de Bergson: "Bergson tend, grâce à la catégorie de la mémoire, à restaurer le concept d'une expérience authentique. Cette expérience authentique existe en fonction de la tradition et s'oppose ainsi aux modes habituels d'expérience propres à l'époque de la grande industrie. Proust a défini la mémoire bergsonienne comme une mémoire involontaire; en son nom, il avait essayé de reconstruire la forme de la narration. Le rival de cette dernière s'appelle, à l'époque de la grande industrie, l'information. Elle développe, par moyen des chocs, une mémoire qui, par Proust, a été opposée à la mémoire bergsonienne sous le nom de mémoire volontaire. Il est permis de considérer, conformement à Freud, la mémoire volontaire comme étroitement liée à une conscience perpétuellement aux aguets. Plus la conscience sera obligée à parer aux chocs, plus se développera la mémoire volontaire, et plus périclitera la mémoire involontaire..." Dagen (2003, p.10) cite Benjamin, "A propos de quelques motifs baudelairiens" publié dans *Ecrits français, Paris*, 2003, p.316-7.

[638] Benjamin: "A propos de quelques motifs baudelairiens", Voir Dagen, 2003. p.10.

[639] Dagen, 2003. p.14.

[640] Le cheminement de Dagen rappelle en tout point de vue Marshall McLuhan qui évoque le *Finnegans Wake* de James Joyce pour exemplifier l'apathie de l'homme de la *Gutenberg Galaxie*, et oppose l'artiste comme seul acteur créatif qui sache maîtriser les média et s'en servir consciemment.

relie, [....] qui opère par associations mouvantes": "il est une mémoire ordonnée, qui relève de l'archive, et une mémoire désordonnée, qui relève de la création - qui est la condition nécessaire de toute création"[641].

Cette même idée de la mémoire comme "principe actif de création" est le sujet d'une communication de Paul Ardenne au colloque de l'AICA de 1997; "L'Art Contemporain comme 'différentiel' de mémoires"[642] – Dans cette communication Ardenne propose qu'"il va de soi que l'art d'aujourd'hui, en tant qu'il s'approprie le monde, représente un 'stock de réalité préservée, ce qui de la réalité n'a pas été, ou pas encore été, oublié'"[643]. Comme Dagen, Paul Ardenne interroge les multiples utilisations du mot "mémoire" (Ardenne tentera même une taxinomie en trois catégories[644] des approches des artistes contemporains) et finit par montrer les parallèles inquiétants entre les significations et processus que nous avons pris l'habitude d'associer à cette faculté. Les deux historiens d'art remarquent la possibilité d'employer ce mot tout à fait autrement, qui peut signifier un lieu de création ou un "principe actif de création", mais concluent sur le manque d'intérêt des théoriciens pour cet aspect de la faculté mnémonique[645]. Dagen: "Quant aux historiens de l'art, ils sont nombreux à préférer étudier la réception des œuvres, leur commerce ou leurs commentateurs - manières de considérer que l'œuvre existe déjà (pourquoi et comment?) et qu'il suffit d'examiner ce qui se passe après son apparition. Ces travaux peuvent être pertinents, mais, même pertinents, ils se situent en aval de l'art, là où les difficultés peuvent se résoudre par la

[641] Dagen, 2003, p.19.
[642] Sa contribution s'inscrit dans le questionnement "La mémoire à l'heure des sciences cognitives et de l'information généralisée" pp.29-32.
[643] Paul Ardenne 1997, p.29, je reviens ailleurs dans ce texte (KG Partie III) sur l'interrogation des pratiques artistiques de l'ordre de la "mise en perspective" qui est selon Ardenne "une des premières tâches de l'artiste contemporain". - qui est "une mise en histoire même de l'histoire de l'art à l'échelle individuelle de l'artiste" p.30.
[644] Paul Ardenne, 1997, p.31, voir également KG Partie I au sujet de la "mémoire longue" des Actionnistes Viénnois selon Ardenne.
[645] Suite à l'observation de Dagen je voudrais ajouter qu'il s'agit dans le cas de la plupart des artistes choisis pour mon étude sur la mémoire et la création, de ceux qui ont été longtemps approchés avec beaucoup d'hésitations par les théoriciens de l'art, qui eux mettent l'accent sur les œuvres et refusent de prendre au sérieux la réflexion de la part des artistes autour de leur rôle de créateur. Beaucoup d'entre eux, et ceci est vrai de façon accentuée pour Robert Filliou et pour Boshoff, ont été portés à l'attention du public en première ligne par les artistes de la génération suivante qui puisaient leur inspiration dans le champ créatif ouvert.

compilation, le catalogage et les statistiques"[646]. Il doit en venir à la conclusion que la création, comme la mémoire, est une suite continue d'évènements inséparables et inobservables[647].... et il annonce pour l'exposition qu'il a mise en place l'entrée dans un labyrinthe. Le labyrinthe est ce dispositif, que Boshoff qualifie "d'aveugle", et pour lequel il a prévu une pelote de fil, "un clew", comme guide tangible. Si on constate une absence de fondement théorique sur ce terrain de la création par la mémoire, réinterrogeons donc ceux qui pratiquent ce type de mémoire, et qui utilisent leur mémoire comme matière malléable, et lieu de création, c'est-à-dire les artistes.

Pour pouvoir rendre le mot "mémoire" utile en relation avec le travail d'un artiste contemporain, le chercheur devrait tenter de définir la signification exacte de celle-ci pour le travail de l'artiste en question. Pour le travail MNEMOSYNE Boshoff avait établi l'encyclopédie des utilisations du mot "mémoire". Il ne s'est pas contenté de recenser toutes les utilisations du mot, il semble de plus les avoir toutes transformées en démarche artistique. Le repérage des "cas" de mémoire aigue ou défaillante, ou encore de mémoire corporelle et la mise au jour de l'implication des différents sens du terme "mémoire" dans toutes ces sortes de mémoire se trouvent déjà bien avancés au moment où Boshoff écrit le manuscrit pour le BLIND ALPHABET PROJECT[648]. On pourrait dire que Boshoff, animé par ses recherches sur la perception et par les récits de la Truth and Reconciliation Commission, entame, entre 1994 et 2000, une recherche tout aussi encyclopédique que celle d'Henri Bergson pour son livre sur la *Matière et la Mémoire,* ou que Sarkis et Uwe Fleckner pour la publication de l'anthologie de textes, *Die Schatzkammern der*

---

[646] Dagen, 2003, p.25.

[647] "Cette difficulté est commune à la mémoire et à la création qui, toutes deux, ne peuvent être saisies par l'analyse que quand elles suspendent leur dynamisme pour s'arrêter un moment, l'une dans un souvenir ou une sensation, l'autre dans ce que l'on nomme une œuvre" Dagen, 2003, p.27.

[648] Déjà en 1994 (donc avant le TRC) la mémoire est omniprésente dans le tapuscrit accopagnant le BLIND ALPHABET PROJECT, elle se présente pourtant moins politisée, plûtot comme une fonction de l'esprit. Elle est clairement liée aux moyens par lesquels l'être humain prend contact avec le monde extérieur: le toucher, l'odorat, BAP, 1994, p.8 - "mnemotaxis" mnémotactisme voir note 622.
p.30/31 - "Abraxas - Akashic records - memory - "writing in the air" imprinted on Akasha - astral light"
p.34 - Note 92 Boshoff introduit ici l'idée que la mémoire peut être utilisée pour bouleverser, pour créer des dégâts: "The artist has a penchant for collecting and then memorising the abstruse, specific and exclusive terminology of exact sciences like botany, zoology, medicine, theology, philosophy, linguistics, etc. In this he attempts to create havoc within the confines of well-reserved *shibboleths*."
p.35 - "Anoesis and Autopsia"
p.88 - "smell of wood, memory"

Mnemosyne. En parlant du travail de Boshoff "toutes" les définitions du mot "mémoire" et tous les bons et mauvais usages de ce mot sont donc pertinents. Depuis 2009, Boshoff a ajouté un aspect de plus à ses activités cérébrales. Ayant endossé le personnage du druide, il regarde vers le futur et pratique la divination. Est-ce que la notion de "mémoire créative" pourrait nous aider à cerner de quoi il s'agit dans le cas d'une pratique artistique?

En français on peut distinguer entre "apprendre" et "mémoriser" ; pour les chiffres on dit qu'on fait un calcul "de mémoire", c'est-à-dire un calcul "mental". Cette activité est entièrement créative. On utilise cette expression pour souligner que si on aurait pu faire ce calcul en écrivant, en utilisant un outil de mémoire, en notant des solutions intermédiaires, on a choisi de le faire entièrement "de tête". Lors de cette démarche surgit un résultat qui auparavant n'existait pas. Cette méthode est considérée comme étant particulièrement difficile. Elle suscite l'admiration, elle aiguise ou entretient nos fonctions cognitives, etc. En allemand on peut exprimer ceci par un seul mot: "Kopfrechnen" calcul de tête. Dans cette langue on distingue deux formes de mémoire "Gedächtnis" et "Erinnerung" mémoire et souvenir[649]. Alors que le deuxième mot s'applique clairement au passé, le premier peut s'employer tout autant pour le présent que pour l'avenir. Ce qu'on a appris par cœur reste présent à l'esprit, et on dit souvent qu'on peut perdre tous ses biens matériels, mais ce que nous avons appris reste gravé dans notre mémoire. Le souvenir et/ou les connaissances sont intimement liés à notre personne au point que nul ne saurait nous les dérober. L'afrikaans comme l'allemand obligent l'utilisateur de la langue à distinguer la temporalité du mot "geheue" de celle du mot "herinnering", *a contrario* de l'anglais et du français où existent les mots "memory" ou "mémoire" qui sont utilisables dans tous les cas. En conclusion de son étude de la lecture que Benjamin fait de Bergson[650], Philippe Dagen (2003) choisit de suivre Benjamin en

[649] Walter Benjamin écrit un beau texte avec ce titre "Gedächtnis und Erinnerung", publié entre atures dans le recueil *Medienästhetische Schriften*.

[650] Voir Dagen, 2003, p.11 - Benjamin cherche à parler d'une mémoire "individuelle et méditée: la contemplation rêveuse et la mémoire involontiare. La 'grande industrie' - autrement dit la modernité - ne peut s'accomoder de telles pratiques, lentes et singulières. *Matière et mémoire* et la *Recherche du temps perdu* apparaissent ainsi comme des tentatives de résistance conduites, à l'insu même de leurs auteurs peut-être, pour maintenir, pour préserver cette qualité d'expérience - non seulement de l'expérience artistique, mais toute expérience personnelle".

identifiant la “mémoire créative” à une condition indispensable de la liberté individuelle. Paul Ardenne (1997) avait parlé d’une notion comparable en utilisant le terme “mémoire comme principe actif de création”[651]. Parmi les textes choisis par Uwe Fleckner pour le recueil *Die Schatzkammern der Mnemosyne* se trouve un extrait de *Matière et Mémoire, Essai sur la Relation du Corps à l’esprit*[652] d’Henri Bergson : “Les deux formes de la mémoire” qui procède à la description minutieuse du processus par lequel nous apprenons, et par lequel les éléments s’organisent dans la mémoire :

> J’étudie une leçon, et pour l’apprendre par cœur je la lis d’abord en scandant chaque vers; je la répète ensuite un certain nombre de fois. A chaque lecture nouvelle un progrès s’accomplit; les mots se lient de mieux en mieux; ils finissent par s’organiser ensemble. A ce moment précis je sais ma leçon par cœur; on dit qu’elle est devenue souvenir, qu’elle est imprimé dans ma mémoire.
> Je cherche maintenant comment la leçon a été apprise, et je me représente les phases par lesquelles j’ai passé tour à tour. Chacune des lectures successives me revient alors à l’esprit avec son individualité propre; je revois avec les circonstances qui l’accompagnaient et qui l’encadrent encore; elle se distingue de celles qui précèdent et de celles qui suivent par la place même qu’elle a occupée dans le temps; bref, chacune de ces lectures repasse devant moi comme un événement déterminé de mon histoire. On dira encore que ces images sont des souvenirs, qu’elles se sont imprimées dans ma mémoire. On emploie les mêmes mots dans les deux cas. S’agit-il bien de la même chose?

Dans un premier temps, Bergson conclut que les deux actions de la fonction mnémonique sont comme deux mémoires théoriquement indépendantes[653], l’une imaginant et l’autre répètant[654]. En décrivant avec exactitude le fonctionnement et les relations entre les deux mémoires, il en vient à l’observation qu’elles se contrarient

---

[651] Voir Paul Ardenne, 1997, “L’art contemporain comme ‘differentiel’ de mémoires”, dans les actes du colloque de l’AICA: *La mémoire à l’heure des sciences cognitives et de l’informatisation généralisée*.
[652] J’ai consulté la vingt-troisième édition imprimée en 1928.
[653] Bergson, 1928, p.78: “La première enregistrerait, sous forme d’images-souvenirs, tous les événements de notre vie quotidienne à mesure qu’ils se déroulent; elle ne négligerait aucun détail; elle laisserait à chaque fait, à chaque geste, sa place et sa date. Sans arrière-pensée d’utilité ou d’application pratique, elle emmagasinerait le passé par le seul effet d’une nécessité naturelle. Par elle deviendrait possible la reconnaissance intelligente, ou plutôt intellectuelle, d’une perception déjà éprouvée; en elle nous nous réfugierons toutes les fois que nous remontons, pour y chercher une certaine image, la pente de notre vie passée. Mais toute perception se prolonge en action naissante; et à mesure que les images, une fois perçues, se fixent et s’alignent dans cette mémoire, les mouvements qui les continuaient modifient l’organisme, créent dans le corps des dispositions nouvelles à agir. Ainsi se forme une expérience d’un tout autre ordre et qui se dépose dans le corps, une série de mécanismes tout montés, avec des réactions de plus en plus nombreuses et variées aux excitations extérieures avec des répliques toutes prêtes à un nombre sans cesse croissant d’interpellations possibles”.
[654] Bergson, 1928, p.79.

parfois, s'inhibent mutuellement, parfois se suppléent ou encore se complètent, et que si l'une est un "souvenir spontané", l'autre est un "souvenir appris". En voulant décrire le passage de l'une à l'autre pour préciser en quoi l'une ou l'autre relèvent d'une habitude et en quoi les deux mémoires fonctionnant ensemble nous permettent d'user des images passées comme d'un ensemble utile, qui ne risque pas de mêler le rêve et la réalité, Bergson emploie le terme de mémoire "active ou motrice", dont le rôle est d'inhiber la mémoire spontanée qui a emmagasiné et retenu sans distinction toutes les images (également les images "obscurcies"). Ensemble, les deux fonctions parviennent à éclairer et compléter utilement la situation présente[655] et permettent de maîtriser les éléments retenus (les "images-souvenirs") de façon à ce que nous puissions apprendre une leçon, c'est-à-dire pouvoir la répéter à volonté et au moment voulu, c'est-à-dire d'en disposer comme d'une mémoire active.

La question première de Bergson, celle qui est déjà spécifiée dans le titre de son livre: *Matière et Mémoire, Essai sur la Relation du corps à l'esprit,* a l'ambition d'apporter des éclaircissements sur cette question vieille comme la philosophie elle-même. Bergson se soumet à une observation minutieuse des fonctionnements de sa propre mémoire et de la façon dont il peut, de l'intérieur, comprendre le lien entre ses capacités mentales et son corps. Dans cette entreprise, il est entièrement conscient de l'importance qu'il peut y avoir à distinguer entre "...plan de l'action et plan du rêve..."[656] , l'importance de savoir "... prolonger son passé dans son présent"[657], et décrit de façon systématique le passage de l'un à l'autre. Bergson conclut par une phrase de synthèse: "L'esprit emprunte à la matière des perceptions d'où il tire sa nourriture, et les lui rend sous forme de mouvement[658], où il a imprimé sa liberté"[659].

---

[655] Bergson, 1928, p.82.
[656] Bergson, 1928, p.271.
[657] Bergson, 1928, p.276.
[658] Bergson avait défini ce mouvement ainsi, p.272: "La généralité naissante de l'idée consiste donc déjà dans une certaine activité de l'esprit, dans un mouvement entre l'action et la représentation. Et c'est pourquoi il sera toujours facile à une certaine philosophie, disons-nous, de localiser l'idée à une des deux extrémités, de la faire cristalliser en mots ou évaporer en souvenirs, alors qu'elle consiste en réalité dans la marche de l'esprit qui va d'une extrémité à l'autre" ..... ce qui correspond dans l'essentiel à notre résumé de la collaboration des deux mémoires dans l'action d'apprendre.
[659] Ces phrases de conclusion de Bergson prennent dans la lecture de Benjamin une signification que Philippe Dagen (2003, p.11) met en valeur dans son texte sur la mémoire contemporaine : "Ainsi

5.4 "Die ruimte van die verstand" l'espace mental - une sorte d'actionnisme mental

L'exposition *Live in your head* (1969), reprise dès l'année suivante par de nombreux "faiseurs d'exposition"[660], a cherché à approfondir et à élargir les discours philosophiques et historiques, en spécifiant leur lieu de production : la tête, le cerveau ou l'esprit. Filliou, pragmatique comme toujours, invente la formule "Le siège des idées" (1977)[661], "The paper brain"[662], et matérialise "La galerie légitime" (à partir de 1962) sous forme de chapeau avec le tampon "couvre-chef(s)-d'œuvres"(1968) [663] – Filliou n'est pas le seul à avoir élaboré un art qui, de façon très concrète, prend à la lettre l'idée d'un art dont la fonction "rétinale" ou la présence physique a une importance tout à fait secondaire. Elle est minime au point qu'il puisse même y avoir des mises en forme matérielles[664], sans que celles-ci perturbent le travail cognitif qui les sous-tend : les mises

---

considérée, la thèse essentielle de *Matière et mémoire* serait que l'homme sent et agit selon des opérations infiniment complexes et tout différentes, dans la mesure où il ne saurait y avoir deux mémoires humaines semblables en raison des particularités de chaque existence et de chaque être. En faveur de son interprétation, si décalée soit-elle par rapport au propos avoué de Bergson, Benjamin pourrait faire observer qu'il n'est pas anodin que les dernières lignes du traité soient pour fonder sur l'individualité irréductible et la complexité indescriptible de chaque mémoire la notion même de liberté. Or c'est justement de liberté et d'aliénation qu'il s'agit quand l'expérience commune est inculpée, plus ou moins de force, à des individus qui ne forment plus qu'une masse" (il faut comprendre ces derniers mots dans la continuité de l'analogie de Dagen entre les réseaux de mémoire et le tourisme de masse). "Si, pour Bergson, ce qu'il observe et analyse de la mémoire, fonde en raison la liberté, Benjamin inverse l'argument, au nom de l'histoire: Bergson aurait écrit *Matière et mémoire* afin de donner un fondement - fragile et déjà ruiné dans et par les faits - à un concept lui-même en voie de disparition : la liberté individuelle qui s'avère dans la contemplation comme dans la création 'authentiques'. A l'âge de l'alienation généralisée, de la diffusion de masse, de la 'grande industrie' de l'information et des loisirs, il ne saurait plus rester que des lambaux de mémoire" (cet aspect du texte de Dagen annonce ce que je chercherai à mieux contextualiser pour Boshoff dans une reflexion autour du caractère fictionnel que prend l'activité cognitive dans la société contemporaine, voir plus loin).

[660] Parmi d'autres par Klaus Groh en 1971 avec *If I had a mind...= Ich stelle mir vor*...Köln : DuMont Schauberg, 1971.

[661] Qui se matérialise entr'autre sous forme de livret établi en collaboration avec Edwige Regenwetter, voir catalogue *Editions & Multiples,* Les Presses du Réel, 2003. p.77. Sarkis avec *Ma mémoire est ma patrie* vient "après", en 1985.

[662] Voir catalogue *Génie sans Talent*, 2003, p.93, Musée d'Art Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq.

[663] Catalogue *Editions & Multiples*, 2003, p.37-38. Fillliou précise la signification de ce tapon en expliquant "Premièrement, cela couvre un chef-d'œuve, c'est à dire qu'il couvre la tête, qu'il couvre le cerveau (de toute façon, le tout provient du cerveau). Deuxièmement, cela signifie aussi recouvrir les œuvres: couvre-chef, ou chapeau, sur les œuvres; donc, couvre-chef(s)-d'œvres."

[664] Voir *Enseigner et Apprendre,* 1998, p.23, "...qu'est-ce que l'art? Eh bien, il y a quelques années, je répondais: ce que font les artistes. Et que font les artistes? Ils organisent leurs loisirs de manière créative. Vous pouvez trouver beaucoup d'autres définitions - moi aussi -, mais dans le cadre de cette étude, je m'en tiendrai à celle-ci: l'art est une forme de loisir organisé. Le fait que cela puisse aussi représenter un dur labeur, comme le fit remarquer mon ami Emmett Williams, n'invalide pas, selon moi, cette proposition. La même chose s'applique au ski, au football ou encore à l'amour". Filliou explique ce même concept à l'aide

en forme matérielles se manifestent sous forme de "poésies" qui communiquent l'idée. La question d'une éventuelle "dématérialisation" de l'art est sans fondement dans ce contexte, car ce qui a lieu sous forme matérielle est si intimement lié à ce qui se passe conceptuellement que la ligne de délimitation serait absurdement difficile à tracer. Vouloir faire cette distinction reviendrait à un pédantisme pur. Les matériaux peuvent être "siège des idées", une empreinte digitale est une pièce à conviction, tout comme une idée peut être "un long poème court à terminer chez soi". Poïpoï a lieu partout où se trouvent une chaise et un "esprit disponible"[665]. Les œuvres sont "comme un échange de nourritures"[666].

Un autre artiste qui a pris le mot "travail conceptuel" à la lettre, Joseph Kosuth[667], a attendu du spectateur qu'il utilise les salles de documentation mises à disposition pour faire des "Investigations"[668]. Ici, le travail cognitif devait être repris par l'utilisateur de

---

du "Principe de la Création Permanente", Bien fait - mal fait - pas fait qui a tout en commun avec le "geste initial du créateur"; voir parmi d'autres la catalogue de 1984 *Das immerwährende Ereignis zeigt/The eternal Network presents/La Fête Permanente présente* du Sprengel-Museum Hannover. p.52 et p. 59; voir également la remarque de Roland Recht "l'homme sans qualités, Robert Filliou', dans *Point de Fuite* (2009, p.145) "... les dadaïstes ont, en même temps, attribué un statut "plastique" à ce qui constitue la matière même du vivant, à savoir le langage.... Robert Filliou ...s'empare des objets - carton, planche, boîte - comme simples supports d'une parole qui raconte le monde" en ajoutant l'exemple de l'hommage de Filliou à Broodthaers, *Objet sans objet* (1984) "Le contraste entre le poids de la brique et la légèreté de l'esprit est quelque chose qui m'intéresse" ... "Filliou cherche à lier les mots aux objets, la vie à l'art, par voie intuitive" (p.146).

[665] Voir l'affiche pour annoncer le Poïpoïdrome, qui porte le tampon "Poïpoïdrome a espace-temps réel" réalisé à l'occasion de l'évènement "Fondation Poïpoï - Occasionnel - Bruxelles, le 4 novembre 75 -No 1"

[666] Citation identifiée par Véronique Perriol, 2006, p.267.

[667] Voir en comparaison avec Filliou l'argumentation que Kosuth déploie, toujours encore en 2010 pour "justifier" l'opposition à un caractère "physique" que l'idée serait "about the kinds of meaning [...] that get produced by the use of those in play within a system of signification generally, as [...] the significations produced within art and by art in society". Voir catalogue *Ni Apparence Ni Illusion*, p.51.

[668] Les "Investigations" peuvent en 1969 se présenter sous forme d'installation d'un texte dans une ville sur un panneau publicitaire, sous forme de "street banner" ou sous forme d'annonce dans un journal.
The second Investigation (Art as Idea as Idea) exposé à *When Attitudes become Form* en 1969 les journaux sont exposés en un tas (Page de titre: Mondlandung Samstag/Sonntag 8./9. März) voir catalogue p.4.
The second Investigation, 1969, Leo Castelli Gallery, NY, des cartels au mur en hauteur des yeux.
The second Investigation (Art as Idea as Idea); 1968-69 Abbemuseum Eindhoven; Anonymous advertisement in public media.
The second Investigation (Art as Idea as Idea) Proposition 1, 1968; Van Abbemuseum Eindhoven, des coupures de presse déchirées du journal et accroché au mur avc des épingles.
Avec *The Third Investigation* Kosuth commence les installations sous forme de *Information room*, 1970, installée à la Kunstbiblioteket Lyngby, Dwnmark, April - May 1970; et une deuxième fois au New York Cultural Center. L'installation comporte des tables et chaises et du "Selected and ordered library materials".
The Fourth Investigation, 1969, Whitney Museum of American Art, NY, des cartels accrochés au mur à hauteur des yeux.

l'œuvre d'art, et si l'utilisateur décidait de ne pas entamer de véritables recherches, l'idée aurait au moins dû lui passer par l'esprit, ne serait-ce que le temps de lire le cartel il aurait compris que ces chaises et ces dossiers sont ici mis à sa disposition dans l'éventuel but d'entamer des recherches. Le travail de Véronique Perriol sur ce qu'elle appelle les "partitions textuelles" a permis de décrire le passage graduel de l'action à l'écriture[669]. Les œuvres "Schreibzeit" ou "Bismakzeit" de Hanne Darboven proposent de penser que le temps d'écrire *est* l'œuvre. Cette œuvre-temps est légitime, indépendamment du support papier qu'elle utilise et produit. Il n'y a aucun intérêt à inviter un public pour témoigner de l'action : la présence ou l'absence de témoins ne change pas l'importance du temps investi. Cette condition ne semble pas être en contradiction avec le fait que le travail intellectuel de Darboven ne saurait se passer de la collection d'objets matériels comme les cartes postales, les textes littéraires, les photographies, les articles de presse, les invitations, et autres objets liés aux processus de "souvenir" et d'"oubli", qui structurent un processus systématique[670]. Un grand nombre des actions de Vito Acconci ont lieu sans la présence d'un public, puisqu'elles se font en studio. En 2006 est publié *Diary of a Body 1969-73*[671]. Les actions "Yoga Pose: Anjaneyasana"[672], ou "One step in

---

The sixth Investigation, Proposition 7 (Vesion 2) daté 1970, montre une plaque de ver, légèrement décalée du mur pour que l'écriture impimée sur la plaque produise une ombre contre le mur, dédoublant le texte. Le premier paragraphe est un texte en anlais, le deuxième avec le titre "D'anglais en français", et le troisième "Aus dem Französischen ins Deutsche"... "Il y a sept interprètes pour une conférence internationale un danois, anglais, allemand, italien, russe et espagnol. Chacun parla au moins une des langues en plus de sa propre langue. Cinq d'entre eux parlent deux de ces langues en plus de la leur...."
The Seventh Investigation (Art as Idea as Idea), 1971, Protech-Rivkin Gallery, Washington D.C.; trois cabinets de fichiers en métal, Filing system for the Library of Congress.
A la galerie Leo Castelli: *The Eighth Investigation (Art as Idea as Idea) Proposition 3,* de 1971, se présente sous forme de 24 tables avec des classeurs et 24 montres montées face aux tables au mur.
Continuant dans l'ordre Kosuth ira jusqu'à la *Tenth Investigation* où il propose des installations différentes à des endroits les plus divers: Fer collection; Guggenheim International; Carmen Lamanna Gallery, Toronto; Galeria Toselli, Milan; Leo Castelli Gallery, NY (plusieurs versions); Galleria Sperone-Fischer, Rome.
La *Ninth Investigation (Art as Idea as Idea) Proposition 11* est exposée au Centre Pompidou en 1972-73 et comporte des photographies appliquées au mur comme du papier peint; 3 Textes: X(xxxx); X(XxxxXxxxXxxx); X(Xxx); et des papiers manuscrits: "Whatever the Prehistoric, ritual Quality...'/ "In contrast one can speak of a model,…'/ "This is the crux of the matter…"

[669] Les partitions textuelles sont expliquées dans la première partie de la thèse de Perriol. Pour S-son interprétation du travail entre parole et action de Robert Filliou que j'ai reprise au fur et à mesure de mon texte voir Perriol, 2006, pp.267-275.

[670] Elke Bippus, 2003. *Serielle Verfahren*, p.108 : "Hanne Darboven … die von ihr entwickelte Systematik strukturiern in ihrem Text und Bildarbeiten die Materialien wie Texte, Fotographien, Zeitungsartikel, Einladungskarten, Postkarten vgl 'Erinnern' und 'Vergessen' [...] Die Aussenwelt kommt in kleinen Brocken vor."

[671] *Vito Hannibal Acconci Studio*, Editions Cherta, Milan, 2006.

Tai Chi sequence"[673] et surtout le "Learning Peace"[674] sont destinées à détailler le processus par lequel une information est assimilée par le cerveau, par l'habitude ou par les compétences motrices d'un individu[675]. Acconci pense ici son corps comme cible[676].

Adrian Piper propose des performances lors desquelles elle révise les lignes d'une chanson. Elle le fait dans une file d'attente, donc en public, mais devant un public qui ne s'attend pas à assister à la création d'une œuvre d'art. Tout en apprenant la chanson par cœur, Adrian Piper l'accompagne de mouvements de danse. Les éventuelles réactions d'incompréhension du public ont été analysées par les commentateurs qui ont proposé un discours sur la recherche de l'identité ou sur le stéréotype de l'artiste d'origine africaine aux Etats Unis. A partir du travail de Nandipha Mntambo, Bettina Malcomess a cherché à mettre en évidence une comparable précision culturelle relative à la mémoire. Cette interrogation est également aux sources des motivations de Boshoff qui commence ses listes de mots pour s'opposer à l'interlocuteur anglais. L'ensemble des motivations de ces trois artistes : Piper, Mntambo, Boshoff, permet de conclure que leur projet interroge profondément leur appartenance culturelle, qu'elle soit reconnue ou non.

Chez Filliou, Kosuth, Darboven, Acconci, Piper, Boshoff, (Pierre Joseph[677], Rainer Ganahl[678] auraient pu être cités également), le spectateur est invité à faire des recherches. Dans d'autres cas, l'artiste se soumet lui-même à l'expérience de l'apprentissage et fait

---

[672] Voir détail 2002, p.202 dans le chapitre "Street Works".
[673] 2006, p.203.
[674] Voir 2006, p. 168. Cette œuvre est également incluse dans la publication d'Ursula Meyer, 1972. *Conceptual Art*, p.7, Boshoff doit donc connaître ce travail, Acconci apprend les paroles d'une chanson par coeur.
[675] Voir également le catalogue publié en 2005 à l'occasion de l'exposition *Vito Hannibal Acconci Studio*, au Musée des Beaux-Arts de Nantes.
[676] "Si l'œvre d'art est comprise comme une cible pour les spectateurs qui en font l'expérience lorsqu'ils entrent dans l'espace d'exposition, et en tant qu'ils la visent, il m'est alors possible de faire l'art par avance, d'user de moi comme cible, laissant l'activité de faire cible accessible aux spectateurs (mais dès lors que je fixe mon attention sur moi-même, je me referme complètement en moi, je ne me présente plus en tant que "personne" mais en tant qu'"objet"... pp.4-5 du catalogue de Nantes 2005 (multiples traducteurs). La suite du raisonnement d'Acconci dans ce contexte rejoint ce que je cherche à établir sur l'atelier d'artiste en tant que lieu - on y reviendra.
[677] Pierre Joseph - Paul Ardenne, 2009. *Art, le présent*, p.92: "reality revisited - R.R." (...) "adoptant la position de l'essayeur, passe beaucoup de temps à apprendre..."
[678] "pratiquer le monde" Rainer Ganahl- "R.R" "Le Goût de l'étude/The Test of Study" (1991) se filme apprenant une multitude de langues Paul Ardenne, 2009, p.93.

part de ses observations du processus. La notion d'"enseignement" d'art fait immédiatement surgir le nom de Joseph Beuys. Néanmoins l'approche de ce dernier est démonstrative, publique, et très éloignée de celle, intime[679], de Piper et Mntambo. L'apprentissage peut se faire dans le secret complet, mais il peut aussi s'agir d'un acte de résistance, comme Boshoff l'affirme dans son entretien avec Jorgensen et Ellis[680], en soulignant l'importance d'apprendre ce qui est proscrit "learning what they denied us", qui est une lutte pour le savoir "coming to grips with knowledge". Dans les pages d'écriture de BANGBOEK, Boshoff se soumet à l'apprentissage d'un code d'espion pour pouvoir écrire des messages secrets en cas d'emprisonnement. Le problème est une fois de plus ramené à la question de l'identité culturelle dans un discours de 1995[681]. Après avoir fait allusion à la problématique de la situation coloniale – dans ce discours, Boshoff parle autant de "colonialisme" que de "modernisme", - qui fausse les relations entre spectateur et art, entre enseignant et apprenti, Boshoff présente le travail d'Arte Povera comme un espace propice à la création de "the alchemy of learning"[682].

Boshoff revient avec insistance sur le caractère hermétique et alchimique de l'apprentissage qui se passe dans le "binnekamer van die gedagte", dans la chambre intérieure des pensées, chez nous, entre nous et nos enfants, ou dans notre tête. Le travail de Mary Kelly – dont le monde référentiel est proche de celui de Boshoff en vertu de son utilisation de la pierre de Rosette –, le *Post Partum Document* (effectué entre 1973 et 1979), est avant tout un travail sur la vie intime d'échange entre le nourrisson et sa mère, puis une

---

[679] Beuys met en place des situations d'enseignement ou de discussion, cette situation d'échange et de "lutte" pour la compréhension devient œuvre d'art. Les démarches de Kosuth et Beuys visent un niveau intellectuel d'excellence (C'est en tous cas ce qui est compris par la critique cherchant à établir des catégories selon un "oui" ou "non" à inclure ou exclure des propositions d'artistes à des groupements conceptuelles voir par exemple Rosalind Krauss, 1996. "Non à Joseph Beuys", *L'Informe* Centre Georges Pompidou.) Beuys voudrait que cette situation soit comprise comme une philosophie universelle ou une sculpture sociale et s'inscrit dans une tradition qu'on peut tracer à Winkelman et à travers Wagner à Schiller (voir Jean-Philippe Antoine 2011). Boshoff a amplement expérimenté les techniques d'enseignement expérimentales lors de ses années au Johannesburg Technikon. Ses propres pratiques d'apprentissage pour le *Dictionary of Perplexing English* pour les GARDENS OF WORDS qui nous intéressent ici sont pourtant clairement construites sur une approche intime, performative.

[680] Boshoff, 1998, p.11.

[681] "Spectator-Spectacle" speech, Johannesburg Art Gallery, 1995.

[682] "**Art Povera** and the inchoate experiences of a newly liberated society. Ennobling of alternative materials. Ennobling of the undistinguished experience. Liberation of the commonplace. The alchemy of teaching". Notes préparatives au discours "Spectator-Spectacle", 1995. Archives électroniques transmises par Willem Boshoff.

observation de l'apprentissage par le jeune enfant de l'utilisation du langage et plus tard de l'écriture. Joseph Kosuth, tourné davantage vers l'extérieur, propose parallèlement à ses successives installations des "Investigation rooms", des "fiches" individuelles à remplir. Ce projet est exposé sous le titre "Practice" entraînement, ou dans sa forme verbale "entraine-toi" (1975). Kosuth propose ici un papier au format A4[683] avec quatre paragraphes numérotés A^1, A^2, A^3 ou B^1, B^2, B^3, B^4. Chaque paragraphe est imprimé en un alphabet différent : j'identifie des caractères latins, arabes et un type d'écriture originaire d'Asie. Un des paragraphes consiste en neuf lignes vides qui sont mises à la disposition de l'utilisateur de l'œuvre pour qu'il les remplisse[684]. B1 porte le texte suivant (en français dans le texte original):

> B1 Finalement, bien entendu, je dois ramener cette conversation à l'art. C'est ma "place", la façon avec laquelle j'organise ma compréhension du monde. (C'est peut-être de cela qu'il s'agit dans tout travail essentiellement.) Mes constantes attaques contre la tradition doivent être comprises comme des attaques contre des conceptions particulières (et habituelles) de la tradition. L'art est une description de la réalité à travers une interprétation de la tradition. C'est dans l'interprétation qu'on peut juger la valeur de l'activité - comme une réelle traduction de la réalité sociale. Dans ce sens, le "vrai" travail est une fusion historique de la réalité vécue par un individu (ou des individus) avec "l'optimisme" constitué qui est propre à l'ethnologie de la civilisation.

Les neuf lignes vides sont-elles mises à la disposition du spectateur pour "l'entraîner" à réfléchir à des propositions comparables ? Pour traduire l'énoncé vers une autre langue qui pourrait être la sienne ? Pour ajouter sa version subjective, insérer sa propre mémoire au "Commonwealth mnémonique" du globe? Kosuth poursuit ses investigations sur les processus internes de l'intellect avec "In the Lair of the skull"[685] en 2001. A partir des "Investigations" commencées en 1968 et se terminant en 1975,

---

[683] Série au même titre "Practice" de 1975, montré à Néaples, consiste en trois feuilles A, B, et C qui ont chaque une trois paragraphes (A^1, A^2, A^3) dont un en anglais, un consistant en lignes vides, un en italien voir catalogue *Exchange of Meaning, translation in the work of Joseph Kosuth,* de 1989 pp.150-151 Les paragraphes sont imprimés en rouge, noir et vert.

[684] Ma description est basée sur ce que j'ai pu déduire des images et légèndes publiées dans trois catalogues: *Exchange of Meaning, translation in the work of Joseph Kosuth,* de 1989; Renate Damsch-Wiehage, 1993. *Kein Ding, Kein Ich, Keine Form, Kein Grundsatz (Sind Sicher)/No Thing, No Self, No Form, No Principle (Was Certain*). p.9. *Art after Philosophy and After,* 2002, La légende précise: "Offset on newsprint pasted on wall. Three Panels: 29 $^3/_4$" x 25$^3/_4$" [taille d'une affiche, accroché au mur, les prises de vue montrent des spectateurs se tenant devant les affiches et écrivant dessus] Installation view, Eric Fabre Gallery, Paris, November 1975."

[685] 2001, catalogue *At last I believed,* p 65, Gannett Headquarters, McLean, VA; dans un corridor ces lettres en néon blanc sont installées à hauteur des yeux, en face une écriture plus petite.

Kosuth ne cesse de mettre en place des dispositifs, dans lesquels l'utilisateur de son travail peut se mettre en position d'apprentissage. En 2000, avec la publication de *Thinking Art: the game of rules* réalisée en collaboration avec Jean Baudrillard, Kosuth a fait un pas de plus. Des entretiens entre Kosuth et Baudrillard sont enregistrés et retranscrits pour fonctionner comme une œuvre d'art[686]. Baudrillard s'essaie ainsi au rôle d'artiste. Cette démarche de la part du sociologue/philosophe s'apparente aux démarches d'artistes comme Eric Duykaerts qui propose des conférences *'idéo* sur les notions philosophiques, ou de "faiseurs de textes" en la personne de Jean-Yves Jouannais qui, tout au long des années 2009, 2010 et 2011, écrit son *Encyclopédie des guerres* sur une estrade face à un public sagement assis sur les sièges d'un amphithéâtre du Centre Pompidou. Les démarches de Bourdieu et de Jouannais cherchent à faire du travail intellectuel un performatif[687] et appréhendent ce travail "tel un personnage de roman". Cette démarche est ancrée dans la compréhension que se fait le XXIème siècle de l'art. Pour l'instant retournons aux investigations des années 70, à cette "banque de données" que nous élargissons continuellement dans notre cerveau, aux éléments que nous ajoutons, que nous créons et que nous retenons, aux exercices que nous faisons pour agrandir le trésor dans notre tête. Comment comprendre les concepts avancés par Filliou, tel par exemple, celui de "Création Permanente"[688]?

La publication originale de *Teaching and Learning as Performming Arts*, à laquelle Filliou travaille entre 1967 et 1970 pour les Editions Kasper König, est écrit en allemand et en anglais. La (re)traduction en français, *Enseigner et apprendre, arts vivants,* n'aura lieu qu'après la mort de l'artiste et sera dirigée par Anne Moegelin-Delcroix avec la collaboration de Marianne Filliou. Le livre se présente sous la forme de textes et entretiens de Filliou et des amis artistes qu'il a invités à participer à ce projet. On y trouve John Cage, Allan Kaprow, Benjamin Patterson, Diter Rot, Dorothy Iannone, Joseph Beuys. Entre les textes, Filliou prévoit de larges espaces avec des indications telles que

---

[686] Corrado Sinigaglia (Ed), 2000, *Thinking Art: the game of rules*. Entretien entre Baudillard, Fabbri, Kosuth, "a+m bookstore trivioquadrivio", Milano.
[687] Je reviendrai à cette façon contemporaine de proposer un travail intellectuel après avoir introduit la notion de fiction.
[688] Catalogue: *Robert Filliou*, Editions Centre Pompidou, 1991, p.54; Principe d'équivalence1968 Galerie Schelma, p.57; 1969 Création permanente pp.34/5-39.

“ceci est un long livre court à terminer chez soi”, et des interjections comme “êtes-vous à court d’espace d’écriture?” – et des chapitres intitulés “ceci est une œuvre en permanente évolution”; “Try it yourself”, ou “Versuch es selbst” - “essayez vous-mêmes”. Filliou termine la majorité de ses observations en invitant le lecteur à faire part de ses propres expériences d’enseignement et d’apprentissage, et réfléchit longuement aux problèmes d’organisation et à la logistique qu’impose la contribution du lecteur[689]. L’enseignement et l’apprentissage, qui, pour Filliou, fonctionnent comme des activités interchangeables et équivalentes, se confondent avec une recherche de la liberté. Il s’agit d’une recherche de liberté d’esprit[690], mais également d'une révolution autant sociale que sexuelle ou poétique. Ainsi l’individu aboutit à une “Lebensform - Kunst zu leben”, une “a way of life, an art of living”[691], un “un mode de vie, art de vivre”[692], qui le dispense de faire “autre chose” que ce qu’il aurait fait ordinairement. Mais il inscrira son “faire” dans une “économie poétique”[693] qui est également une “forme de loisir organisé”[694] et devrait fonctionner à l’exemple des enfants : “les seuls adultes qui s’efforcent d’obtenir autant de loisirs que possible et de les exploiter avec autant d’imagination que possible sont les artistes”[695]. “L’art de vivre” ne peut pas être enseigné et doit donc être appris en vivant. Il doit être “vécu par toutes les personnes concernées, de sorte que disparaisse la distinction entre enseigner et apprendre”. C’est ainsi que Filliou peut avancer que “la création permanente est une œuvre collective”[696].

Dans le paragraphe “Faisons-le nous-mêmes” dans lequel Filliou introduit ses propositions d’exercices d’apprentissage, celui-ci explique comment il conçoit le fonctionnement du cerveau humain et en quoi le cerveau humain est essentiellement différent des mémoires mécaniques que l’homme a inventées. Filliou[697] fait cette démarche en réfléchissant sur des “problèmes mathématiques complexes” à partir de la

[689] Voir *Enseigner et apprendre,* 1998. p.7.
[690] *Teaching and Learning*, 1970. p.24.
[691] Voir *Teaching and Learning* p.69.
[692] Voir Enseigner et Apprendre, p.72.
[693] Voir *Teaching and Learning* p. 77.
[694] Voir *Enseigner et Apprendre* p. 23.
[695] *Enseigner et Apprendre* p.21.
[696] *Enseigner et Apprendre* p.196.
[697] *Enseigner et Apprendre* p.196-197.

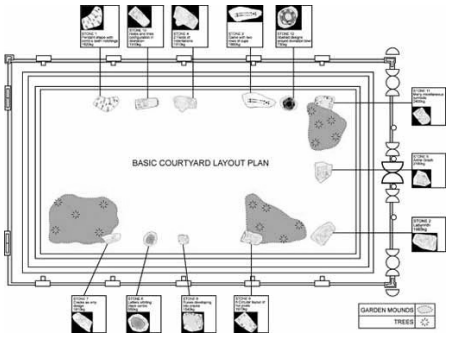
recherche d'un ami sur la possibilité de "construire des ensembles parfaits au moyen de parties imparfaites" – Il s'agit de circuits où chaque élément doit être capable de reproduire l'ensemble du circuit avec toutes ses composantes, ce qui est la seule façon de s'assurer que le circuit ne tombe pas en panne dès qu'un élément est défectueux. La description que fait ici Filliou de la mémoire humaine à la recherche d'une information oubliée et activant pour cela les informations recueillies par tous les organes perceptifs, ressemble à tout point de vue à celle de Boshoff effectuant ses recherches sur l'aveugle, la perception, la "mnemotaxis" mnémotactisme[698] et la clairvoyance. Le Poïpoïdrome[699] que Filliou construit avec son ami architecte Joachim Pfeufer peut dans son ensemble être compris comme un tel circuit cervical. Ici, le visiteur, tout au long de sa déambulation, trouve des lieux de pause qui sont comme des "roues" avec lesquelles il peut exprimer son opinion (sur l'art entre autres) ou qui peuvent "aider le visiteur à se débarrasser de ses opinions inutiles", en lui proposant entre autres la MORT DU PERE NOËL[700]. Le visiteur trouvera la "Salle des Proverbes", où "il devient manifeste que le langage, surtout dans ses platitudes, contient toute l'imagination du monde", en traduisant des expressions familières en termes visuelles (une sorte de "Wörtlich nehmen" - prendre à la lettre comme chez Timm Ulrichs et Willem Boshoff). Il serait tentant d'énumérer ici toutes les étapes du circuit du Poïpoïdrome, qui sont toutes aussi merveilleuses les unes que les autres, mais nous citerons seulement l'étape des "Religions comparées: voir la 'valise taoïste'", "le bouddhisme zen expliqué à ceux qui sont dans le noir"[701] qui se termine sur "l'arène avec des sièges disposées autour d'un œuf gigantesque, le Poipœuf. C'est ici que le circuit prend fin, le visiteur médite, absorbe, conçoit." Chaque étape s'organise sous forme de jeux auxquels le spectateur peut participer, s'il le souhaite, et "apprendre" la

[698] Voir note 622, mnémotaxis.
[699] Filliou décrit ici toutes les étapes (voir *Enseigner et Apprendre* pp. 212-220). Il n'explique pourtant pas l'origine du mot Poïpoï, voir par exemple le texte que Filliou écrit à Copenhague en 1961, traduit de l'anglais, publié dans le catalogue *Editions & Multiples*, (2003, p.21) où Filliou explique que "Poïpoï" est emprunté aux formules de salutation Dogon. Deux individus en se rencontrant se posent des questions en passant en revue toutes leurs possessions: "comment va ton champ? tes animaux, etc." Jusqu'à ce que l'un d'eux dise: "Poïpoï". Filliou propose que chacun devrait se poser ces questions de temps en temps pour passer sous revue l'ensemble des états d'âme. Filliou dresse dans ce texte une liste possible: "... comment va ma chaise? ... comment vont mes nombres?... comment vont mes fesses de Brigitte Bardot? ... comment vont mes passagers dans la caravelle?... comment va ma 32e pensée de Pascal? ... comment je vais?...comment va mon homme révolté?", et à un point voulu s'arrêter dans le défilement de tout ce qui est "moi" pour répondre "Poïpoï", et ensuite recommencer.
[700] Boshoff montre la même insouciance face à ce personnage (entretien Berlin 2010).
[701] *Enseigner et apprendre*, 1998, p.217.

Bible, la confection de poèmes, etc. Une fois le circuit parcouru, le spectateur peut passer à la conception. Filliou propose d'autres formes que le circuit du Poïpoïdrome pourrait prendre : il travaille à une version mobile, le Poïpoïdrome-voyageur, ou à une flotte de Poïpoïdromes-voyageurs. Mais dans tous les cas, les ambitions du Poïpoïdrome sont tout aussi internationales (globales?) que celles de Filliou et de Brecht créant le "Centre international de la création permanente". Le projet de la *Cédille qui sourit*, que les deux amis entretenaient dans l'atelier-boutique, ou plutôt la "non-boutique" à Villefranche-sur-Mer et dans laquelle on "invente et désinvente des objets", crée des anthologies de malentendus et de blagues, publiées sous le titre *Games at the Cedrilla or the Cedrilla takes off.* Tout comme Boshoff écrit un *Oh No! Dictionary*, Filliou parle d'une "sorte de bouquin de wc que l'on peut ouvrir au hasard à n'importe quelle page, laisser et rependre à volonté"[702]. A la fin du temps vécu à Villefranche-sur-Mer, le projet prend la forme de l'*Eternal Network*, de *La Fête Permanente*, et se déplace avec les artistes dans toutes leurs activités à tout moment[703]. Les projets de recherche de Robert Filliou sont multiples - "Recherche sur l'Origine"[704], "Research on Prébiology"[705], "Research on Economy", "Research on blowing out matches," "Centre International de Création Permanente" en plus du projet de la Cedrille qui sourit[706], et de l'"Institut de recherche sur l'Inactivité"[707] . Boshoff avait en 1994 songé à fonder la "Morphological Foundation", un centre de recherches auquel il fut le seul chercheur attaché, mais auquel Boshoff attribue les droits de ses écrits des années quatre-vingt-dix. Filliou a conçu une philosophie liée à cette recherche: "La recherche n'est pas le privilège exclusif de ceux qui savent- c'est plutôt le domaine de ceux qui ne savent pas. Chaque fois qu'on se tourne vers quelque chose que l'on ne comprend pas - les chats par exemple, l'eau, la colère, les cheveux, l'injustice, les arbres, etc. - on fait de la recherche"[708]. Les activités de Robert Filliou s'inscrivent pour la plupart dans les mouvements d'art des années 70, cherchant un "effacement de la ligne

[702] *Enseigner et Apprendre* p. 221.
[703] Voir catalogue du Sprengel Museum, op cit, 1984, p.63.
[704] 1974. Voir à ce sujet le texte de Cyrille Bret, 2010. *Robert Filliou et sa "recherche".*
[705] Catalogue : *Das Immerwährende Ereignis,* 1984, p.26.
[706] Voir *Enseigner et Apprendre* pp.221-222.
[707] 1975, Voir à ce sujet Roland Recht, 2009, p.155.
[708] Voir Pierre Tilman, 2006. *Robert Filliou, Nationalité Poète*, les Presses du Réel, p.220. Tilman présente cette expression dans le cadre de l'explication de l'idée de "cucumberland" (daté environ 1975, voir KG Conclusion). La même citation est choisie par Michael Erlhoff, dans son texte pour le Catalogue : *Das Immerwährende Eereignis*. 1984, p. 200, qui indique comme source "Filliou: Proposals".

séparant l'art de la vie". Cette notion est prédominante dans la grande majorité des textes, entre autres dans la postface de Anne Moegelin-Delcroix d'*Enseigner et apprendre*. "Vivre en artiste" voudrait signifier ici "abolition des distinctions entre vie et représentation - apprendre à l'homme d'être pleinement homme - se créer soi-même". Il aurait été possible d'illustrer un cheminement intellectuel semblable à partir du travail de Timm Ulrichs. C'est ce que fait de manière très détaillée Ansgar Schnurr[709] qui inscrit le travail d'Ulrichs dans une typologie de recherche dite "Künstlerforschung"[710] pour créer à l'intérieur de cette discipline des affinités entre les approches de différents artistes[711] et décrire la relation entre la démarche et le résultat de cette discipline de recherche. Le processus est la plupart du temps compris comme un instrument qui rend possible de nouvelles expériences ou des changements de perception, qui provoque des réactions ou des réflexions et par implication une réévaluation des discours[712]. Mais la recherche artistique ne peut pas se mesurer à l'aune des conventions scientifiques, pas même par la production (ou non) d'un objet tangible que l'on pourrait appeller "œuvre". Ce qui est frappant chez Filliou est l'aspect matériel de la mise en place de son circuit de pensée, qui doit rester résolument ouvert, car chaque élément reste autonome tout en ayant un lien actif avec les autres éléments.



PHILOSOPHER's AVENUE (2003)
Diagramme de la position des rochers

[709] Ansgar Schnurr 2008, *Über das Werk von Timm Ulrichs*, pp.168-181, "Grundfragen des Menschen in der Welt" "grundlegende Aspekte des menschlichen Ichs" - "Über Wahrnehmung und die determinierte Sinnkonstruktion von Welt" (p.171).

[710] La recherche dite "scientifique" n'est qu'une forme possible de recherche, distincte d'autres formes, la "Künstlerforschung" en reste indépendante mais n'est pas dans une relation hiérarchique par rapport à la science. Kosuth avait formulé des idées comparables, mais avait soutenu que la recherche artistique serait destinée à remplacer les autres formes de recherche. Voir l'introduction qu'écrit Gabriele Guercio pour la collection des textes de Kosuth publié en 2002 sous le titre *Art after Philosophy and after*. pp.xxi-xlii.

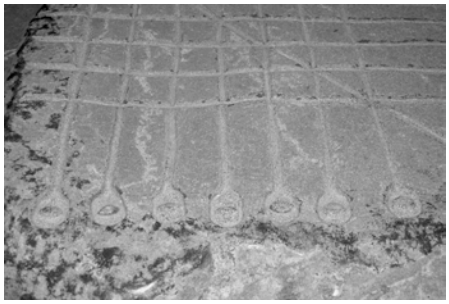
[711] Schnurr (2008, p.171) ne nomme pas explicitement le travail de Günther Metken pour *Spurensicherung*, mais les noms d'artistes qu'il cite laissent déduire qu'il base ses observations par rapport au travail précurseur de Metken. Les artistes comparés sont entre autres Christian Boltanski, Sophie Calle, Hans Haake, Robert Smithson.

[712] Schnurr dit "systemische Erweiterung und Diskursverschiebungen" (2008, p.170)

L'œuvre PHILOSOPHER'S AVENUE (2003) de Willem Boshoff se confond avec plusieurs aspects du Poïpoïdrome, même si globalement elle ne lui ressemble en rien et est même l'opposé de sa forme physique et de ses principes d'organisation. PHILOSOPHER'S AVENUE se présente sous la forme de 12 rochers en granit, des mégalithes qui pèsent jusque trois tonnes environ. Boshoff commence son texte[713] pour PHILOSOPHER'S AVENUE en mettant en parallèle son œuvre et les cercles mégalithiques de l'Angleterre, du Pays de Gales et de l'Ecosse. Il se rappelle de son séjour lors duquel il "prétendait être une sorte de druide" en 1993 : un des rituels druidiques consiste en effet à se rendre sur le site mégalithique avant le lever du soleil pour le parcourir dans son ensemble. Boshoff effectuait ici ses entraînements pour le marathon. Il se rappelle particulièrement les "standing stones" les pierres levées "Long Meg and her Daughters" au Cumbria et les pierres renversées de Sunenkirk proche de Swinside farm à l'ouest du Lake District. Il parle de la légèreté d'esprit combinée à une pensée profonde et bouleversante qui émanaient des sites mégalithiques. Mais les lieux sacrés mégalithiques ne sont pas le propre des îles britanniques. Le continent africain a généré des sites tout aussi étonnants. Boshoff mentionne les Sotho, Taung et Kubung qui ont réalisé des constructions d'une grande sagesse, imprégnées de signification cérémonielle et invitant à la dévotion. C'est suivant cet exemple que Boshoff voudrait voir la pierre devenir un matériau "philosophique" mondial en faisant référence à la "sillicone chip", la puce de cilice et la pierre philosophale. Les pierres de "l'avenue des philosophes" peuvent être utilisées comme siège. Boshoff a fait lisser des parties de la surface pour donner l'aspect d'usure, "... as if 'philosophers' through the centuries had come to sit on the stones to think or converse and that their touching and rubbing against the stones had resulted in the shining black areas." ...comme si les philosophes à travers les siècles seraient venus et se seraient assis sur ces pierres pour réfléchir et pour s'entretenir et que leur toucher et leur frottement contre les pierres aurait causé les surfaces lisses noires. Sur les surfaces de ses mégalithes, Boshoff fait reproduire des gravures rupestres du monde entier, certaines originaires d'Europe, d'autres d'Afrique. Boshoff cite des extraits de ses recherches sur les sites de pierres préhistoriques et dévoile les significations des signes cryptiques, qui sont autant d'indications de champs de force et de circuits d'énergie ou de réflexion. Les pierres préhistoriques ne sont aucunement

[713] Ce texte est publié sur le site web de Boshoff, le texte est daté Willem Boshoff 2002.

considérées comme des masses de matière sans vie et on croyait que ces pierres tombées du ciel avaient gardé la vie après leur chute[714]. On s'y réfère comme des "talking stones" des pierres qui parlent, car elles étaient capables de transmettre des présages ou des messages secrets. On les interroge sur leur éventuel rôle de dispositif mnémique : elles étaient peut-être chargées pour de préserver des connaissances sur les astres, les saisons, le système planétaire. Boshoff comprend les signes "aniconiques" qu'il fait inscrire sur ses mégalithes comme des signes qui parlent de "inward states-of-mind" des états d'esprit tournés vers l'intérieur, capables de communiquer des rythmes énigmatiques et pouvant induire des états de transe ou de clairvoyance, et fait à la fin de son texte une analogie entre le caractère abstrait de la programmation de l'ordinateur et la synergie des "neural impulses and pathways of our own psychic make-up" les impulsions neuronales et des circuits de notre propre condition psychique. Dans son texte pour le projet druidique de Bâle, Boshoff exprime ses intentions plus clairement : "Manipulation of thought processes – thought-play, thought-puzzles, thought-shifting and techniques of observation and reflection". Manipulation de processus mentaux-jeux de pensée, rébus de pensée, déplacement de pensées et techniques d'observation et de réflexion.


PHILOSOPHER's AVENUE (2003)

Tout en "traquant" les fonctionnements de l'esprit humain relatifs à la réflexion ou à l'apprentissage, Kosuth, Boshoff et Filliou construisent des circuits pour faire des observations sur leur propre personne, ou inviter un spectateur éventuel à s'engager dans des "circuits de pensées". Cette participation du spectateur reste un souhait de l'artiste, car il n'a aucune garantie que de véritables processus de réflexion surgiront de l'expérience. Mais on peut aussi supposer que l'artiste imagine un spectateur s'engageant dans le dispositif mis en place. Cela ne suppose pas la venue d'une véritable personne s'asseyant sur les chaises mises en place par Kosuth, l'amphithéâtre de Filliou ou les rochers-sièges de Boshoff. Même si cette situation pourrait rester entièrement fictionnelle, la légitimité de l'œuvre ne semble pas compromise[715].

[714] Pour beaucoup d'entr'eux il s'agit effectivement de météorites.
[715] Une pensée que Boshoff ou Filliou suivraient probablement (pour Filliou voir notes 699 et 708). Kosuth par contre, se montre beaucoup moins flexible face à de telles questions. Voir par exemple le ton sur lequel

Boshoff insère à son œuvre une dimension fictive de plus : le savoir dont il est question dans WRITING IN THE SAND, dans les GARDENS OF WORDS ou dans le *Dictionary of Perplexing English* est un savoir qui n'a pas encore disparu, et n'est pas réellement en danger de disparaître : il est une fiction ou une prédiction en laquelle Boshoff veut croire et à laquelle il nous demande de participer. Le savoir dont il s'agit dans WRITING IN THE SAND est celui de la signification de quelques mots que Boshoff a choisis. Ces quelques suites de sons ont un sens, tant qu'ils sont inscrits dans la langue à laquelle ils appartiennent, l'anglais. Boshoff par contre espère que le spectateur anglais, maître de la langue mondiale, ne comprenne rien et soit obligé de demander des explications à quelqu'un qui détient le savoir clef, c'est-à-dire la connaissance d'une langue minoritaire mais bien vivante, de même que Filliou propose aux parents de se renseigner auprès de leurs enfants sur ce qu'est l'apprentissage, eux qui en sont les spécialistes. Boshoff parle de cette expérience, qui consiste à faire échanger aux deux participants à la scène leur rôle de privilégié et de nécessiteux pour quelques secondes. Boshoff souhaite que ces spectateurs retournent à leur vie quotidienne en gardant le souvenir d'un monde où le fort est dépendant du faible, l'oppresseur de l'opprimé et où le voyant est guidé par l'aveugle. Avec le catalogue pour l'exposition *Nonplussed*, Boshoff oblige le spectateur à retourner l'objet qui l'accompagne plusieurs fois entre les mains avant de pouvoir entamer un processus de compréhension[716]. Pour cette même exposition, il imprime sur des T-shirts des phrases qui remettent en question un "savoir" qu'on estimait "certain". Cette "incertitude" peut désormais être concrètement portée "à fleur de peau".

Les mots, paradoxalement, peuvent être inscrits sous forme très tangible : ils peuvent être incisés dans le granit à l'aide de sable projeté avec une pression pulvérisante, ils peuvent être gravés, assemblés, frappés avec force ou appliqués de façon

---

il aborde les questions "réalité" "perception", "fiction" dans les fragments écrits entre 1966 et 1967 groupés sous le titre "Notes on conceptual art and Models" republiés dans l'anthologie *Art after Philosophy and After*, établi en 2002, pp.3-6.

[716] Une astuce qui avait d'ailleurs également été utilisée pour le catalogue de Samson Mudzunga pour la collection Taxi Books, cette publication date de 2001. Nous reviendorns sur Samson Mudzunga et la flexibilité intellectuelle qu'il demande à son spectateur face aux mondes qu'il traverse lors des rituels ancestraux et fictifs.

microscopique, mais ils sont tangibles. la plante de laquelle tel mot tient lieu reste pourtant disparue, éteinte, sauf si nous participons à la fiction que Boshoff a mise en place : tant qu'il se souvient de son nom, la plante existera toujours.

6. "Battle with Shadows" La lutte avec les ombres

6.1 La part de fiction (ou la part de réalité qui résiste)

Tout au long des parties du présent texte, mettant en contexte la biographie de Willem Boshoff, décrivant ses démarches et interrogeant la possibilité d'une "esthétique aveugle", nous n'avons pas pu nous défaire de ce mot "fiction". Lors des années 70 et 80, Boshoff ne se prononce pas sur la notion de fiction, il semble même qu'elle soit le seul lexème sur lequel il n'a pas "fait des recherches". Boshoff semble exécuter les tâches qu'il s'invente avec un sérieux qu'on peut qualifier de "premier degré" : il ne se pose pas la question de savoir s'il s'agit d'une action ou d'une performance. Il imite les démarches des conceptualistes qui l'ont impressionné, mais ne s'interroge pas sur le statut de ces activités en adoptant un discours artistique. Il crée plutôt un ensemble de raisonnements où l'alchimie se mêle au questionnement religieux, une sorte de défense de l'art devant la religion ou un "comment expliquer l'art conceptuel à un membre du Broederbond". Vladislavić résume cette attitude "réaliste" de Boshoff par les mots "not a spinner of yarn"[717] pas un inventeur d'histoires. Il veut dire par là qu'il ne compose pas des récits de fiction narrative, tout en indiquant que Boshoff aurait "a very good idea of himsef as a fiction" une très bonne idée de soi-même en tant que fiction. Le texte qui suit cherchera à donner un aperçu de la portée des significations possibles d'une telle distinction entre "spinner of yarn" et "être une fiction" dans l'état "global" et fluctuant en travaillant à partir de ce que nous entendons par le mot "fiction" en ce début de troisième millénaire dans les milieux de l'art contemporain.

L'innocence de Boshoff par rapport à la notion de fiction apparaît dans les mots par lesquels Boshoff commence son introduction pour le mémoire de 1984, *Die Ontwikkeling en Toepassing van Visuele Letterkundige Verskynsels in die Samestelling van Kunswerke,* Le développement et l'application de phénomènes visuels et littéraires dans la production d'œuvres d'art - thèse pour le diplôme national en technologie :

[717] "Speech made at Boekenhuis, 12 April 2005 by Ivan Vladislavić at the occasion of the launch of Taxi-book 011" - tapuscrit électronique archives Willem Boshoff.

> Meeste fiksieskrywers besef dat daar op tematiese vlak geskiedkundige of hedendaagse aanknopingspunte by die beeldende kunste vir hulle werk is. Só ook vind meeste beeldende kunstenaars tematiese aanknopingspunte in letterkunde.

La plupart des auteurs de fiction sont conscients du fait que sur le plan thématique on peut trouver pour leur œuvre des points de contact historiques ou contemporains dans les arts plastiques. De la même façon la plupart des artistes trouvent des points de contact thématiques dans la littérature.

Déjà la phrase suivante revient sur un terrain pragmatique. Boshoff a l'intention de démontrer que les écrivains de fiction se servent d'éléments visuels tels que la forme, la couleur, la texture, les lignes et les volumes, et que pareillement, les artistes utilisent des éléments qu'ils glanent dans le monde des livres et de l'écriture. Boshoff nomme ses références Art Conceptuel, Pop, Collage, Poésie Visuelle[718] et compte s'en tenir au signe écrit et à l'emprunt de la forme du livre.

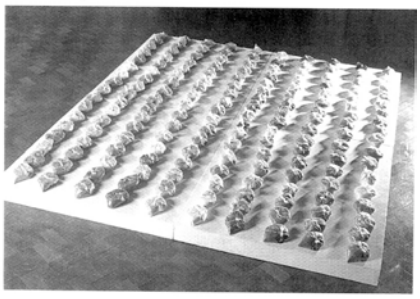
BANGBOEK (1977-1981)

L'analyse du 370 DAY PROJECT peut mettre en évidence les nécessités fictives de ce projet, "comme si" Boshoff avait écrit le matin, en se réveillant, un script selon lequel il s'efforçait de vivre tout au long de la journée[719], et la façon dont ce projet s'est rapidement transformé en un mythe transmis de génération en génération de jeunes artistes. Plus tard, Boshoff imagine une situation : un emprisonnement, et invente dans ce contexte un code cryptique, en retranscrivant toutes ses notes. Ce qui était à la base un journal intime devient BANGBOEK qui est le fantasme d'un artiste emprisonné. Déterminer celui qui

[718] "Die teenwoordigheid van beeldende kunselemente soos vorm, kleur, tekstuur en lyn en volume word vandag dikwels in skrywerstekste opgemerk. Beeldende kunstenaars betrek darenteen dikwels formele boek- en skrifelemente by hulle werk. Bewegings soos onder andere Konseptuele Kuns, Pop, Collage, Visuele Poësie getuig ruimskoots hiervan. (...) Die praktiese werk van hierdie navorsingsprojek soos vervat is in die tesis put nie net uit tematiese letterkunde nie, maar probeer in die besonder om boeke en ander soorte geskrifte te herontdek as vorm en spasie in verhouding met die letterkundige inhoud daarvan. Hierdie ontdekkings word bestudeer en aangewend in die maak van kunswerke." (VLV, 1984, p.4 manuscrit numérisé) Il me semble intéressant de remarquer que Boshoff, dans un film documentaire récent (2012), analyse les idéoglyphes de la Driekopseiland selon presque les mêmes critères. http://vimeo.com/34120632 (consulté le 16-1-2012).

[719] J'ajoute ici en rapide rappel des extraits de l'entretien entre Warren Siebrits et Willem Boshoff, en 2007 Boshoff dit p.18: "I would then define my obligation, recreation and sacrifice tasks, which would act as a guideline for the day that lay ahead […] this was done to have a permanent record of my life on each day of that year in coded form" et plus loin "'map out' an entire year of my life" [...] "people admired the technical skills necessary and the aesthetic qualities of the woods I had selected".

serait à l'origine de ce mythe n'est pas facile à faire. Seraient-ce les collectionneurs, les commissaires d'exposition, les jeunes artistes de la prochaine génération? Boshoff lui-même?


AUTOCHTONOUS JOURNEY (1988-1992)

A partir du projet AUTOCHTONOUS JOURNEY Boshoff a appris à comprendre plus clairement les significations symboliques liées aux actions, en interrogeant le lieu de l'action, le fait d'avoir été "véritablement présent" sur un certain site. Il entreprend alors un voyage sur les lieux qui ont une importance particulière et collectionne des matériaux, comme des pierres, du sable ou du bois. Plusieurs autres projets sont basés sur ce principe GAEA (1988)[720], PSEPHOS (1994-1995), ANNULOÏD (1994)[721], DISCUS (1995), UMHLABATI (2001), PSEPHOCRACY (2003). Pour DISCUS, Boshoff avait inscrit les noms des destinations ou des étapes de ses voyages sur un objet en bois en forme de disque qui, pour les sportifs est un objet essentiellement conçu pour le mouvement. Les inscriptions étaient en braille, et pouvaient donc uniquement être lues par un contact physique avec l'œuvre.

ANNULOID (1994)

En 2010 Boshoff reprend l'idée de DISCUS dans l'œuvre WRITING FOOTPRINTS qui cherche à créer un parallèle entre les voyages fictifs tels que celui de Don Quichotte, et les déplacements du druide pour participer à des évènements artistiques internationaux. En contemplant les traces éphémères laissées dans le sable par les animaux et les hommes, Boshoff parle de traces fossilisées extrêmement rares, qui constituent le sujet d'une discipline scientifique bien précise: "ichnolithology" ichnolithologie.

[720] Cette œuvre s'inscrit qui plus est dans la biographie de Boshoff, il s'agit de son voyage de noces avec Anèl.
[721] Ce voyage a une importance autobiographique dans le sens qu'il est rendu possible par son amitié avec Jack Ginsberg.

DISCUS (1996)

Pour que des traces de pieds puissent être fossilisées, une coïncidence entre des cas de figures très précis est nécessaire. Pourtant, pour la science contemporaine, la seule indication qu'une certaine espèce ait jamais existé est parfois la marque d'un de ses représentants laissée par hasard et transformée par chance en un rocher[722]. Les déplacements de l'artiste lors de promenades entre amis ou à l'occasion des voyages organisés dans les jardins botaniques du monde entier pour "rencontrer" les représentants des espèces de plantes les plus diverses, peuvent s'inscrire dans le même type de démarche : ils représentent le véritable temps d'arrêt où l'artiste et plantes se font face à face, il est le contact qui donne légitimité au projet.

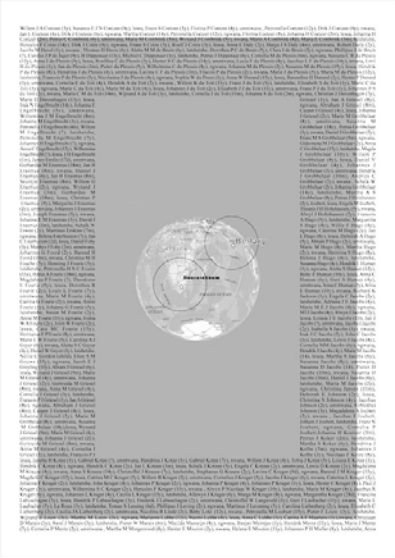
WRITING FOOTPRINTS (2010)

GOD SAVE THE QUEEN (2004)

Boshoff reprend les voyages pour visiter les cimetières de la guerre 1898-1902. C'est à cette occasion que les photographies prises sur les sites prennent leur indépendance, car elles ont le pouvoir de communiquer la notion confuse de sa présence physique sur un site et en même temps de faire le lien avec l'histoire familiale de Boshoff. GOD SAVE THE QUEEN, FAR FAR AWAY se nourrissent de cette utilisation "au premier degré" de l'outil photographique, qui est poussée à l'extrême dans les photographies prises durant des promenades druidiques, lors desquelles le druide part à la recherche de menus détails significatifs, qu'il trouve dans

[722] Texte pour WRITING FOOTPRINTS, publié dans un tracte pour le Pirelli Project lors de la Johannesburg Art Fair 2009.

les poussières, les saletés, les graffiti, les excréments, les déchets, les panneaux de signalisation, les parties déteintes d'une surface. Il s'intéresse à la façon dont ces éléments se chevauchent, se combinent, prennent de la signification ou deviennent des indices propices à la divination. Le premier projet où Boshoff adopte le style de vie d'un druide se réalise lors du voyage aux cercles mégalithiques des îles Britanniques. Ici Boshoff dit que sa démarche partait d'une volonté "to empathize with the druids, the seers and medicine men of old" par empathie avec les druides, les devins et les hommes de médecine des temps anciens. Dans un texte[723] de 2002 Boshoff utilise la formule "pretending to be a druid" faire semblant d'être un druide qui se transforme en 2009[724], quand Boshoff explique que le BIG DRUID est "my assumed name" le nom que je m'attribue. Il précise : "To clarify my installation and lifestyle I am writing a book, *What Every Druid Should Know"*. Afin d'expliquer mon installation et mon style de vie je suis en train d'écrire un livre "Ce que tout druide devrait savoir". Plus de quatre cent pages de définitions de mots druidiques devraient peut-être suffire à convaincre les sceptiques qu'être un druide n'est pas une chose triviale. Néanmoins, en 2010 il répond avec la phrase "I might be a shitty little druid, but maybe I am a druid"[725] Je peux bien être un petit druide de merde, mais peut-être je suis un druide indiquant une volonté de s'ouvrir à toute possibilité.


FAR FAR AWAY (2004)

Les études sur la forme que prennent les multiples démarches conceptuelles et "l'art de l'action" dans les pratiques artistiques récentes reconnaissent une "part de fiction" de plus en plus présente, de plus en plus ouvertement assumée et activement revendiquée par les artistes[726]. Chez Boshoff, une certaine conscience de l'aspect fictif des motivations

[723] Le texte pour PHILOSOPHER'S AVENUE nommé plus haut.
[724] Voir lettre à Annett Reckert, 26 janvier 2010. Archives éléctroniques transmises par Boshoff.
[725] Cette expression est notée par plusieurs journalistes. Boshoff la répète lors d'un entretien d'octobre 2010 à Berlin.
[726] Valérie Dupont (*Hors D'Œuvre,* No.8, février/juin 2001, p.3) le dit très clairement: "Aujourd'hui la voie conceptuelle et celle de la performance offrent toutes sortes de libertés admises à l'art. C'est pourquoi, il n'est pas suffisant de qualifier une proposition de conceptuelle. Le plus souvent elle l'est. L'art en tant qu'idée et l'art en tant qu'action ne constituent pas de critères opérants pour comprendre ou analyser l'art

“conceptuelles” de ses œuvres est perceptible, sans être véritablement formulée. Ainsi, dans un fragment du texte accompagnant SKATKISSIE, la boîte à bijoux servant de cadeau de mariage, Boshoff écrit dans son mémoire de 1984[727]:

> “Skatkissie” wil enersyds gebruiksartikel wees, tog bevat dit geen gewone juwele nie. Andersyds wil dit verhalend wees, ’n konkrete soort verklaring wat nie uit letters op bladsye nie, maar uit die simboliese aard van die onderdele in die stuk blyk. “Skatkissie” is dus ’n kombinasie van funksie en fiksie.

D’une part “Skatkissie” veut être un objet utilitaire, mais cette boîte ne contient pas de bijoux ordinaires. D’un autre côté cette pièce veut être narrative, une sorte de déclaration concrète qui n’apparaît pas grâce à des lettres sur des papiers, mais qui devient apparente à partie du caractère symbolique des détails. “Skatkissie” est alors une combinaison de fonction et de fiction.

SKATKISSIE (1976)

Au lieu de réfléchir sur ce qu’il entendrait par “fiction” ou “symbole”[728] dans ce contexte, Boshoff enchaîne une longue énumération des significations symboliques ou “conceptuelles” en fonction du lien qu’il entretiendrait selon lui à chaque élément de la sculpture: l’odeur[729], le choix du bois[730], l’agencement des différentes parties, le camouflage du mécanisme d’ouverture, l’aspect hermétique de la “binnekamer” chambre intérieure, la pénétration de la baguette qui fonctionne comme serrure. Mais en qualifiant tous les aspects de son travail non immédiatement figuratifs ou représentatifs de “conceptuels”, Boshoff commet une erreur théorique[731]. Il s’agit d’un malentendu largement répandu parmi les commentateurs et acteurs du monde de l’art sud-africain. Cette lecture “au premier degré” du conceptualisme est à juste titre critiquée de façon véhémente par les conceptualistes

---

actuel qui paraît plus orienté vers des perspectives fictionnelles, rejouant des scènes calquées sur les multiples réalités du monde contemporain.”

[727] VLV, 1984, p.22 de la version numérisée.

[728] Je ne reviendrai pas ici sur la relation que Boshoff entretient avec la valeur symbolique des objets et images. Cette relation se confond avec un état d’esprit “premier degré” difficile à cerner.

[729] “Soos boeke ’n tematiese inhoud het en soos juwelekissies juwele bevat, so behou hierdie konkrete metafoor sy eie geur. Gaston Bachelard wil dit hê dat geur die verpersoonliking van geheue en herinnering is. In ’n boek word inligting by die tekstuur daarvan gesoek en in ‘Skatkissie’ roep die eienaardige, tog aangename geur daarvan dinge in gedagte (bibl. 3, 4)”. VLV, 1984, p.22.

[730] Ivan Vladislavić (2005, p.12) dédie un long texte à ce va et vient entre signification symbolique, souvent religieuse, qui lie le travail du bois au corps de l’artiste, au livre et aux significations émanant des pages d’un livre.

[731] KG Partie I pour une mise en contexte de cette “erreur” ou de la possibilité d’interpréter ceci comme un “apprentissage” qui opère en vérité un déplacement axial du Conceptualisme.

orthodoxes. Pour expliquer des démarches non-picturales à un public d'art dont la compréhension du mot "art" se limite à la peinture de paysages, des bouquets de fleurs ou des sculptures en bronze, le mot "conceptualisme" doit toujours, après 2000, servir à motiver et légitimer l'élargissement du terrain de ce qui est admis comme "art"[732]. Cette mauvaise utilisation du mot "conceptualisme" est un phénomène largement répandu parmi ceux qui n'ont pas appris à différencier les différents mouvements d'avant-garde, et semble particulièrement répandu parmi les artistes issus des pays dits non-occidentaux. Dans les démarches que la critique d'art appellent "contemporaines", le contingent fictif est omni-présent. Même s'il ne correspond en rien à ce que les artistes des années 60 auraient voulu comprendre par le mot "conceptuel", ces démarches "contemporaines" n'auraient pas été possibles sans ce travail[733] des années 60. Par l'utilisation qu'il fait des mots "fiction" et "concept", le texte qu'écrit Boshoff en 1984 est donc témoin du glissement entre ces deux notions.

En 2012, la description des différents genres, concepts et définitions de la fiction fait l'objet d'un travail de recherche non négligeable commencé avec beaucoup d'élan par de nombreux historiens et critiques d'art. La seule et simple énumération de toutes les questions posées en introduction du colloque 2007, *Les arts visuels, le web et la fiction,* qui parait en format livre en 2009, occupent deux pages de l'introduction[734]. A travers ses recherches, Guelton élabore un vocabulaire pour analyser les façons dont la fiction paraît en art contemporain, et plus précisément dans les expositions d'art contemporain, en proposant d'ajouter aux "définitions", proposées par différentes écoles de pensée, une détermination des "genres ou modèles", dont ces définitions tiennent compte ou pour lesquelles ils peuvent être opératoires, et des "concepts transversaux et connexes" utilisés. Guelton tient compte des "définitions" suivantes: "Référentielle/Non-référentielle/Auto-référentielle"[735], "Mixte"[736], "Feintise partagée"[737], "Mondes possibles"[738]. Les "Genres

[732] Boshoff utilise ce mot ainsi devant des amis amateurs d'art dans une conversation de 2004.
[733] Dans ce sens il serait tentant de qualifier le travail des artistes des années 60 de "fonctionnalisant"...
[734] Bernard Guelton, 2007, *Archifictions, quels rapports entre les Arts visuels et la Ficition?* Collection Art Contemporain, Publications de la Sorbonne, établit une liste tout aussi impressionnante.
[735] Guelton (2007, p.19) cite Kate Hambürger, Dorrit Cohn.
[736] Gérard Genette. (Guelton, 2007, p.19)

ou modèles" que Guelton évoque pour traiter la fiction sont le cinéma, le théâtre, l'architecture et la littérature. Par rapport à ces genres, on peut placer les paradigmes artistiques du In situ, Tableau abstrait, Readymade, Performance et Collaboration. Les modèles peuvent être utilisés de façon conjointe. Guelton identifie six "Concepts transversaux ou connexes": le récit, la représentation, la création, une catégorie "mixte", l'immersion, l'utopie. Cette recherche conduit Guelton sur un terrain très vaste qui interroge toutes les pratiques artistiques de la représentation. L'envergure de cette recherche démontre qu'il a paru urgent de créer un vocabulaire pour pouvoir positionner la fiction avec précision par rapport aux démarches de l'art contemporain. Cette tentative semble pourtant d'une complexité inimaginable, la seule conclusion possible étant celle-ci : "C'est donc l'aspect recherche qu'il faut retenir dans ce travail plutôt que celui de synthèse. .... En effet, le domaine artistique n'est pas le lieu de la clôture mais celui de l'aventure…" [739]. Une comparaison entre la diversité des questions posées en 2009 et un dossier établi à l'initiative d'*art press* en 2002, montre que les discours autour de la fiction d'artistes ont beaucoup évolué.

Parmi les textes écrits en France[740] avant 2002 et s'intéressant aux fictions d'artistes, la grande majorité commence leur travail d'analyse en s'arrêtant sur les démarches de Sophie Calle ou Jean Le Gac[741]. Les pratiques artistiques de Calle et Le Gac sont vues comme distinctes des autres grâce à la production écrite qu'ils mènent en parallèle de leurs activités d'artiste. Cette démarche permet aux commentateurs de lire leur travail à travers l'analyse théorique réalisée pour réfléchir les expérimentations des écrivains de l'autofiction. Le hors-série d'*art press* dédié à cette question en 2002 peut

---

[737] John Searle, Jean-Marie Schaeffer, Walton Kendall; Schaeffer, dans son texte "Remarques sur la fiction" indique d'entrée de jeu ces mêmes références pour indiquer son alignement en ajoutant Gregory Currie mais base une partie importante de son raisonnement sur Thomas Pavel. (Guelton, 2007, p.19)
[738] Pour laquelle Guelton cite David Lewis, Thomas Pavel, Luis Borgès et Leibnitz. (Guelton, 2007, p.19)
[739] Je reprends les éléments de ces remarques des textes de Bernard Guelton, 2007 p.169 – de sa conclusion à l'ouvrage publié en 2007 *Archifictions*. Guelton réitère des remarques comparables lors de son introduction à la publication collective de 2009 *Les arts visuels, le web et la fiction*, qui reprend les propos du colloque de la Sorbonne en 2007.
[740] Sur la question de l'utilisation du mot "fiction" il faut rester conscient des vastes différences qui existent entre le monde intellectuel français et anglo-américain à partir des années 70. Je choisis de ne pas dédier une explication plus détaillée à ce phénomène car pour certains auteurs avec les textes publiés depuis 2007 la division entre les deux approches s'estompe ou en tous cas se divise selon d'autres critères.
[741] *art press* hors série, avril 2002, p.6 Richard Leydier "Préface : Des histoires ordinaires et extraordinaires".

en être un exemple. Le travail de Sophie Calle est analysé comme un aller-retour entre narration et action. On s'intéresse à la photographie comme à un moyen de "produire une fiction", pour rendre compte du fait que pendant longtemps celle-là fut avant tout utilisée comme une preuve de la vérité (c'était encore ainsi que les artistes des années 70 "prouvaient" leurs actions[742]). Les deux questions posées au travail de Calle sont donc sa relation à la "réalité" et à l'image. La critique met l'accent sur l'intrigue sociale générée par les démarches de Calle et de Le Gac. La recherche évoque des notions comme l'intrigue, la masquerade, la supercherie, les faux-semblants, la mise-en-publique de la vie intime. Toujours, il y a un fort penchant narratif ou textuel, comme si la fiction pouvait surgir uniquement sous forme de mise-en-texte. Vladislavić exprime ceci avec l'expression "spinner of yarn". Pour élargir le dossier *art press,* on peut citer l'exemple d'une thèse de doctorat soutenue par Véronique Terrier-Herreman *Détournement du Littéraire dans les arts plastiques 1964-1994*[743], et les recherches plus clairement dédiées à l'autofiction par des chercheurs littéraires.

La critique littéraire a consacré des études très approfondies au jeu avec la fiction dans les expérimentations des écrivains à partir des années 50 autour du concept d'"autofiction". Les contributions de Roland Barthes ou Robbe-Grillet travaillent l'exemple de l'écrivain de fiction, qui propose de penser le lien entre ses activités quotidiennes et son activité d'écrivain. La critique littéraire y voit l'occasion de s'arrêter longuement sur le problème de la triple identité de l'auteur qui est en même temps auteur, narrateur et personnage principal. Etrangement, en art, en ce qui concerne la performance, qui ajoute un quatrième rôle, celui d'acteur, cette condition n'a pas suscité beaucoup de commentaires. Sachant que les artistes qui expérimentaient l'art en tant qu'action venaient de la scène de la recherche musicale et de la danse, cette approche semblait logique[744]. On parle directement du corps comme lieu d'inscription[745], de

[742] Les "performances" en absence du public de Gina Pane ou d'Arnold Schwarzkoggler pouvaient compter sur une certaine naïveté du monde de l'art face à l'outil photographique.
[743] Thèse de Doctorat, Université de Lille III, 1998 - la lecture de cette thèse a beaucoup influencé mon analyse de Boshoff dans la phase préparatoire et a avant tout permis de caractériser une démarche fictive indépendante de la production d'un texte.
[744] Les lieux de création sont le Black Mountain College où enseignait John Cage, Merce Cunningham mais également Joseph Albers après avoir dû quitter l'Allemagne et le Bauhaus (voir Jean-Paul Brun, 2005. vol I p.25) et le Judson Dance Theater (Voir Valérie Dupont, 2001, p.3), qui rassemble Robert Rauschenberg,

"l'implication du corps"[746] ou de la spectacularisation[747] du monde etc… La critique accorde aux écrivains de fiction un cheminement plus long et accorde plus d'attention à leur volonté d'"écrire une fiction qui n'en est pas une"[748]. Ici, la question principale est celle du rapport avec la mise en récit. Mounir Laouyen qui travaille sur la littérature située à la frontière entre l'écrit et l'action repositionne le problème ainsi: "Pour Barthes – mais aussi pour Foucault, Derrida et Lacan – le Moi n'est rien d'autre que le produit du langage, l'être n'existe que par l'énonciation. Or si la réalité subjective n'existe que comme invention d'un sujet parlant, la notion de référentialité finit par s'évanouir. Il en est de même pour Robbe-Grillet qui apparaît comme quelqu'un ayant besoin de l'écran de la fiction pour se révéler à lui-même". L'enchaînement de cette suite d'idées semble être une vertigineuse mise en abîme dans laquelle la situation fictive devient une suite infinie de boucles. Laouyen s'interroge ensuite sur le fait que l'introspection semble devenir impossible dans ce cas de figures, mais doit admettre qu'en littérature la fiction

---

Robert Morris. "Les recherches du Judson Dance Theater portaient sur l'idée que la danse est une large catégorie inclusive de toutes les autres. Tout peut être apprécié comme danse, y compris les mouvements les plus courants: porter un meuble, monter un escalier, donner une conférence...", Voir également Barbara Formis, 2010, pp.210-227.

[745] Prenons comme exemple un texte auquel nous nous sommes déjà intéressés: Paul Ardenne, 1997, "L'art contemporain comme 'différentiel' de mémoires", dans les actes du colloque de l'AICA: *La mémoire à l'heure des sciences cognitives et de l'informatisation généralisée*. Les remarques de Paul Ardenne dans ce texte s'intéressent à la "mémoire comme principe actif de création" - Ardenne soutient que "L'art contemporain, au contraire, s'avère mieux défini en fonction du temps spécifique du corps (le corps de l'artiste, notamment), temps et conscience singulière du temps transitant par ce dernier, insérés dans un projet psychologique, un temps qu'ordonne et constitue la mémoire: non pas le temps-monde, cette fois, mais un temps-corps, temporalité retranchée de la sphère du neutre, relative et non plus universelle, dépendant de l'histoire personnelle plus que des temporalités propres à la culture collective. Par essence, l'art contemporain - ou, plutôt, l'art vécu à l'âge contemporain - se produit comme art par excellence du 'temps-corps'. Quoique inscrit dans l'histoire générale, il énonce l'effet que le surgissement de cette histoire produit dans le corps créateur de l'artiste...". Une formule qui sert pour Ardenne à expliciter la relation de l'art à la mémoire de l'art, l'art comme "une pratique qui existe en fonction de ce qui a eu lieu, comme reprise...", "... une mise en histoire même de l'histoire de l'art à l'échelle individuelle de l'artiste" une orientation à laquelle Ardenne consacre la presque totalité de son texte avant d'indiquer rapidement que l'artiste serait également "fournisseur de ce qui sera après lui la mémoire du futur", p.32.

[746] Valérie Dupont, 2001, p.3.

[747] L'utilisation de ce mot est ici inspirée par ma lecture de Bernard Guelton. 2009, p.11, mais je trouve une référence tout aussi générale que formule Jean-Marie Schaeffer "... soit nous soutenons qu'elle (la fiction) est omniprésente et qu'elle va dévorer le réel (la société du spectacle etc.)" 2001 p.171 - qui démontre à quel point la notion initiale de Guy Débord est intégrée au vocabulaire courant des textes accompagnant l'art.

[748] Mounir Laouyen, 2001, "L'Autofiction: Une réception Problématique", *Modernités 17, Frontières de fiction*, Editions Nota Bene- Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, pp.339-355 cit Sartre p.342.

est inévitable et en vient à la conclusion que "l'autofiction est donc avant tout, la forme moderne de l'autobiographie à l'ère du soupçon"[749].

Les scrupules de la critique littéraire sur l'autofiction s'articulent autour de la question du "dévoilement d'autrui". Ecrire son autobiographie alors que les proches sont encore en vie semble poser un problème moral. Proclamer que ce même récit est une "fiction" revient à "une stratégie de franchir la douane en toute sécurité, à l'abri de toute accusation."[750] Si le pacte autobiographique "semble trébucher sur le problème du dévoilement d'autrui", ce scrupule se voit balayé par une stratégie offensive de la part de Catherine Millet comme de Sophie Calle, qui font du "dévoilement d'autrui" leur spécialité. Mais l'analyse des démarches de ces derniers exemples reste enfermée dans le cadre de l'analyse du récit, c'est-à-dire du texte que Calle ou Millet choisissent de rendre public. Mounir Laouyen dans son texte de 2001 fait remarquer que Robbe-Grillet aurait quant à lui "choisi d'aller plus loin dans la subversion des attentes lectorales conventionnelles, en introduisant dans le tissu de son triptyque autobiographique des souvenirs imaginaires et des personnages fictifs" et en "rend[ant] inopérante l'antithèse paradigmatique vérité/fiction". La question de savoir s'il s'agit d'un texte "fictif ou référentiel" a encore beaucoup d'importance, car en montrant son irrespect pour ces catégories, l'écrivain semble "s'opposer au monolithisme contractuel du genre"[751]. Le vocabulaire choisi par Mounir Laouyen s'interroge sur le statut de la "Feintise… soupçons de référentialité… précaution oratoire…". L'enjeu d'une création artistique subversive de la différence entre fiction et non-fiction est basé sur la tension entre invention imaginative et vérité référentielle. Jean-Marie Schaeffer identifie les techniques inhérentes à ces exercices littéraires de la façon suivante: "le premier type de subversion consiste à empêcher le récepteur de situer une représentation de manière cohérente dans l'un ou dans l'autre champ; le deuxième type réside dans la contamination réciproque

[749] Mounir Laouyen l'écrit en 2001 dans le cadre d'une publication de recherche littéraire. Le monde de la critique d'art ne tardera pas à reprendre ce discours pour le revendiquer en tant que démarche artistique. Voir le texte d'introduction pour le catalogue *Autobiographies* de 2004, cité plus loin.
[750] Mounir Laouyen, 2001, p. 343.
[751] Mounir Laouyen, 2001.

d'éléments fictionnels et d'éléments non fictionnels"[752]... et il relativise le caractère subversif de cette démarche en soutenant qu'en "réalité, l'usage conjoint et l'entrelacement d'éléments fictionnels et 'réels' est aussi vieux que l'art de la fiction: à des titres divers toutes les fictions combinent invention et reproduction. Or, traditionnellement ceci n'a pas été vécu comme une mise en question des frontières entre fiction et non-fiction, et pour une raison banale: contrairement à ce que suggère le modèle sémantique de la fiction, ce qui caractérise la fiction ce n'est pas que tous ses matériaux représentationnels soient inventés, mais que la question de leur source et de leur cible de renvoi est mise entre parenthèses". Les techniques utilisées pour obtenir l'effet de mélange sont "un effacement des signaux qui, généralement, nous permettent de décider si nous sommes dans le champ de la fiction ou non", ou le "mime de la biographie factuelle".

Les doutes face à une "réalité subjective [qui] n'existerait que comme invention d'un sujet parlant", et qui rendrait "l'introspection impossible" semblent étrangement sans effet face au travail d'un écrivain précédant de plusieurs générations celle de l'autofiction. Il s'agit de Fernando Pessoa que Boshoff lit depuis longtemps. Pessoa a vécu ses années de jeunesse en Afrique du Sud[753], à Durban, et a quitté l'Afrique du Sud en 1905, après la fin de la guerre Anglo-Boer, pour s'installer à Lisbonne, la ville dont sa famille était originaire. La référence principale de Boshoff est le journal aphoristique écrit sous le nom de Bernardo Soares, intitulé *Le Livre de l'intranquillité*, et publié en 1982, plus de quarante ans après la mort de l'écrivain. Boshoff connaît en premier lieu la

[752] Voir Jean-Marie Schaeffer, 2001, p.168. Schaeffer cite l'exemple de l'autofiction comme un cas d'exception de sa théorie générale sur la fiction, car il tient à soutenir que "en général" nous savons très bien distinguer entre vérité et fiction, donc le cas de la création artistique est la plupart du temps mis entre parenthèses et les démarches brouillant délibérément les pistes entre les deux registres le sont également. Schaeffer ne nous apprend pas beaucoup sur le statut philosophique d'une autofiction; En 2001 Schaeffer précise d'entrée qu'il est de l'avis qu'en pratique tout un chacun d'entre nous accepte cette frontière (celle entre la fiction et les autres types de représentation) et il peut affirmer avec certitude que "… les représentations fictives ont été développées en vue d'un certain 'usage' spécifique, différent de celui auquel sont destinées et adaptées les représentations dites de 'fonction référentielle' : brouiller les deux, ailleurs que dans le cadre ludique de l'expérimentation artistique, reviendrait à désorganiser notre rapport représentationnel du monde dans lequel nous vivons et aurait des conséquences désagréables. Pour le dire autrement : toute représentation est une construction mentale, mais cela ne signifie pas qu'elles aient toutes le même mode de fonctionnement…" (p. 163)

[753] Dans la bibliothèque de Boshoff se trouve le livre de Jennings, H. D. *Fernando Pessoa in Durban.* Durban: Durban Corporation, 1986.

traduction néerlandaise et prend ensuite connaissance de la traduction anglaise. Il associe dans ses dictionnaires[754] le nom Pessoa à deux concepts:

> **juvenilia** The works produced by an artist or author in their youth. The famous Portuguese poet Pessoa (1888 - 1935) wrote his **juvenilia** in South Africa during the Anglo-Boer War. In Latin *juvenilis* is "of or belonging to youth".

juvenilia Les œuvres produites lors de la jeunesse d'un artiste ou écrivain. Le poète portugais Pessoa (1888-1935) écrivait ses œuvres de jeunesse en Afrique du Sud pendant la guerre Anglo-Boer. En Latin, *juvinilis* signifie "appartenir à la jeunesse".

> **polyonymosity** The availability of several names or titles for one person or thing. The use of several names is **polyonymy** - the Portuguese poet Fernando Pessoa lived in a strange **polyonymous** world, writing under several names.

héteronymie ([755]) La disponibilité de plusieurs noms ou titres pour une personne ou une chose. L'utilisation de plusieurs noms est désignée par **héteronymie** - l'écrivain portugais Fernando Pessoa a vécu dans un étrange monde **héteronymique**, écrivant sous plusieurs noms.

Ce dernier aspect du travail de Pessoa est pertinent pour penser les auteurs qui expérimentent la fiction en y engageant leur propre personnalité et l'invention du "double" qui s'essaie dans le rôle de l'écrivain. Pessoa écrit sous plusieurs dizaines de différents "hétéronymes", chacun ayant son propre style d'écriture. Pour les principaux hétéronymes il invente une biographie et analyse ce qui les distingue comme auteur. Le personnage qu'il appelle Pessoa est loin de lui ressembler. Boshoff retient de Pessoa le mysticisme inhérent à ses écrits et la remise en question d'un raisonnement sans équivoque, auquel il a voulu donner expression avec l'œuvre NOTHING IS ALWAYS RIGHT[756].

Parmi les auteurs contemporains du début du XXIème siècle, il est courant d'entamer le récit d'évènements quotidiens en les présentant du point de vue d'un narrateur rédigeant à la première personne[757]. Pour prendre l'exemple de l'auteur qui a travaillé à la

---

[754] La même entrée se trouve dans *Beyond the Eppiglottis* et *The Dictionary of Perplexing English* et repris dans les "Kykverwysings" que Boshoff écrit pour KYKAFRIKAANS en 2003.

[755] Ce mot est généralement utillisé dans les études littéraires du travail de Pessoa mais ne semble pas être fréquemment utilisé ailleurs. *Le Grand Robert* (2001, Tome 3, p.1795 ne donne pas cette signification en limitant l'utilisation du mot hétéronyme à "l'équivalent d'un mot dans une autre langue".

[756] Voir texte pour NOTHING IS ALWAYS RIGHT; En 2010 Boshoff, parmi les œuvres en granite dédiées aux plus grands poètes du XXème siècle, conçoit une sculpture avec le titre THE BOOK OF DISQUIET. Ici Boshoff utilise deux citations du livre - Voir KG Catalogue NOTHING IS ALWAYS RIGHT et BOOK OF DISQUIET.

[757] En comparaison avec Vladislavić on peut citer Sean O'Toole, qui appartient à la génération d'écrivains influencée par le style de Vladislavić. Certains textes d'O'Toole semblent presque une imitation du travail de son aîné. A la différence de Vladislavić, O'Toole se positionne en première ligne comme critique d'art.

"mise en fiction" de Willem Boshoff, Ivan Vladislavić, ce dernier apparaît activement dans le texte et raconte ses entretiens et ses rencontres avec les œuvres de Willem Boshoff à la première personne du singulier.

Ivan Vladislavić[758] est l'un des écrivains contemporains d'Afrique du Sud qui est le plus lu et le plus fréquemment publié à l'étranger[759]. Pendant les années quatre-vingt, il est éditeur de *Staffrider*[760]. Plusieurs recueils de nouvelles[761] et deux nouvelles très longues, d'abord *The Folly*[762] en 1993 puis *The Restelss Supermarket*[763] en 2001, naissent du sentiment d'irréalité, qui accompagne les transitions de la fin de l'Apartheid. Parallèlement à ces publications, Vladislavić écrit de courts textes expérimentaux, comme l'écriture collaborative du texte écrit pour un spectacle musical *BendelSchlemihl*[764]. Depuis 2003, il écrit de plus en plus de textes "explorant l'idée d'art"[765]. Vladislavić a publié en collaboration avec un architecte, Hilton Judin[766]. Il fait suivre ces publications de nouvelles explorant la relation des personnages à leur environnement, et racontant l'artiste dans son "faire" artistique[767]. En parallèle, Vladislavić participe à des expositions d'artistes plasticiens, par exemple l'exposition de 2005 à UCT *The Model Men* avec Joachim Schönfeldt et Andries Oliphant. Ses textes sont par la suite repris dans le recueil de nouvelles *The Exploded View*. D'autres textes semi-fictifs sont écrits en contribution à des publications collaboratives avec des

---

Il contribue en 2010 un texte au catalogue *Ampersand* complexifiant les relations culturelles qui se cristallisent autour du cimetière de Church Street à Pretoria, le cimetière des héros de la patrie, en racontant sa visite du lieu et sa rencontre avec une jeune femme, conductrice de bus municipal, lors d'une enquête sur un accident de bus dans ce cimetière. (Sean O'Toole, 2010. "Topologies and archeology", *Ampersand a dialogue of Contemporary Art from South Africa & the Daimler collection*, Berlin, pp.43-47)

[758] Ne à Pretoria en 1957.

[759] Lauréat de plusieurs prix prestigieux de littérature autant qu'au niveau national qu'international.

[760] Un magazine de littérature expérimentale publié à partir de 1978, que Vladislavić rejoint en 1984.

[761] 1989, *Missing Persons*, David Philip, Cape Town; 1996, *Propaganda by Monuments*, David Philip, Cape Town. Collection d'onze nouvelles.

[762] 1993, *The Folly*. David Philip, Cape Town.

[763] 2001, *The Restless Supermarket.* David Philip, Cape Town.

[764] Représentation La Villette 2001 annulée suite aux attentats du 11 Septembre 2001.

[765] Cette expression est reprise d'un texte de 2008 par Sally-Ann Murray (Sally-Ann Murray, 2008. "On Ivan Vladislavić on Willem Boshoff on conceptual art", http://currentwriting.ukzn.ac.za/ consulté 14-1-2012 voir plus loin); Il annonce le projet de devenir écrivain sur l'art à partir de 2003 – (O'Toole 2003)

[766] Hilton Judin et Ivan Vladislavić, 1998. *Blank: Architecture, Apartheid and After* (auquel est fait référence en tant que catalogue).

[767] 2004, *The Exploded View*, Random House, Johannesburg. Collection de nouvelles liées la ville de Johannesburg.

artistes[768] : Vladislavić écrit la nouvelle "Modderfontein Road" pour *Homelands - Landmarks*[769], pour un catalogue édité par Okwui Enwezor, et trois autres textes en réponse à une invitation à collaboration avec Abrie Fourie[770]. Ces courts textes à caractère autobiographiques sont clairement écrits dans le but de faire collaborer l'artiste et l'écrivain, les photographies du premier inspirant les courts textes fictionnels du deuxième. Vladislavić fait le récit de la visite de certaines archives, de la contemplation d'une certaine photographie par exemple. Des textes récents se caractérisent par un ton où la fiction dialogue avec les images photographiées (entre autres celles de David Goldblatt, Roger Palmer), dont certaines sont ensuite incluses dans la série de fragments[771] assemblée sous le titre *Portrait with Keys, The city of Johannesburg unlocked*. A partir des premiers textes dont les protagonistes sont des artistes, le narrateur est présent sous la forme du "je". Il est également accompagné de personnages qui paraissent dans plusieurs publications[772] et de personnages dont les noms sont connus pour avoir véritablement existé. Vladislavić y inclut le récit de sa visite d'une exposition du travail de Sophie Calle à la Johannesburg Art Gallery, ou raconte sa rencontre avec un artiste au travail ; on y trouve entre autres Esther Mahlangu, Sue Williamson, Martin Kippenberger, William Kentridge. En 2004-2005, Vladislavić fait une série d'entretiens avec Willem Boshoff et travaille à sa biographie[773]. Pour aborder les questions les plus délicates de sa compréhension du travail de Boshoff, par exemple l'impossibilité d'un "Dictionnaire qui laisse perplexe"[774], Vladislavić insère une narration, écrite à la première personne, des dix minutes de sa présence dans le bureau de Boshoff. Par cette astuce, il évite de se mettre dans la position du "critique d'art".

---

[768] Sally-Ann Murray (2008) énumère d'autres textes pour accompagner l'art : "and the tapestries of multi-media artist William Kentridge, and an introduction to T'Kama-Adamastor, a large-format collection of essays which he edited on the massive allegorical narrative painting by Cyril Coetzee".
[769] Ivan Vladislavić, 2008, "Modderfontein Road" dans *Homelands - Landmarks, Contemporary Art from South Africa*, pp.154-161, Haunch of Vension, London. Il s'agit d'un catalogue édité par Okwui Enwezor
[770] Les photographies d'Abrie Fourie, 2011 *Oblique*. Revolverpublishing, Berlin.
[771] 138 courts textes numérotés.
[772] Minkie par exemple apparaît dans "Modderfontein Road", dans *Portrait with keys*.
[773] 2005, *Willem Boshoff*. David Krut, Johannesburg. Collection Taxi Books.
[774] Qu'il adresse dans son "Postscript", p.106.

Dans un entretien traduit puis publié sur le site de *l'Humanité*[775], Vladislavić décrit le caractère expérimental de son travail en le liant à une situation particulière à l'Afrique du Sud:

> C'est effectivement une chose qui m'intéresse beaucoup dans l'écriture des nouvelles : ne pas faire du reportage ou du documentaire. La fiction vous donne la possibilité de transformer votre expérience, vos perceptions. Beaucoup d'écrits sud-africains ont été d'un certain point de vue contraints par la réalité sociale. On comprend pourquoi. Sous l'apartheid, il y avait un besoin chez les écrivains d'être des témoins, d'enregistrer ce qui se passait. La fiction devait porter ce qui, je pense, était une sorte de fardeau, c'est-à-dire informer les gens sur ce qui était caché. Avec les changements en Afrique du Sud, la fiction n'avait plus à s'occuper de cette matière, en tout cas pas du même point de vue. Les écrivains ont pu alors poursuivre ce qu'ils entendaient poursuivre dans leur for intérieur. Peut-être que, d'une certaine manière, c'est une chance pour moi d'avoir commencé mon travail d'écrivain à la fin de l'apartheid." [...]
>
> Pour commencer mon travail, cette fiction fondée sur la transformation de la réalité, je suis parti d'événements historiques très connus, ce qui permet de partager un certain nombre de choses avec les gens pour lesquels j'écris. Dans ce cadre, les possibilités sont plus grandes pour que les lecteurs se mettent à repenser leur position sur telle ou telle question. Et l'assassinat de Verwoerd est, à cet égard, un moment central de l'histoire de l'Afrique du Sud. Le défi pour moi était de me saisir de ce matériau et de le transformer dans une fiction. D'autre part, j'ai grandi à Pretoria, une ville très conservatrice et ancienne capitale de l'Afrique du Sud sous l'apartheid où le nationalisme afrikaner est très fort. C'est quelque chose que vous ne pouvez pas éviter. J'ai pas mal de souvenirs de commémorations de cet événement à Pretoria, comme des images du pouvoir totalitaire de ces nationalistes afrikaners. C'est pourquoi j'ai traité cette question.

Dans un article[776] publié en 2008, Sally-Ann Murray[777] transforme l'analyse des très nombreuses coïncidences entre les façons dont Vladislavić et Boshoff traitent les mots, les textes et l'art en une analyse à part entière de l'œuvre de l'écrivain et de l'artiste. Sally-Ann Murray écrit ce texte pour montrer que les écrits de Vladislavić pourraient tout autant être considérés des œuvres d'art conceptuelles. Pour décrire l'étendue de ce qui pourrait compter comme œuvre d'art conceptuelle, Murray puise des

---

[775] Ivan Vladislavić, "Acheter un livre est un luxe que peu de gens peuvent se permettre" entretien avec Pierre Barbancey, *l'Humanité*, http://www.humanite.fr/node/335584, (consulté le 14-11-2011).

[776] Sally-Ann Murray, 2008. "On Ivan Vladislavić on Willem Boshoff on conceptual art", publié par Current Writing: Text and Reception in Southern Africa http://currentwriting.ukzn.ac.za/ consulté 14-1-2012

[777] Du même auteur voir, publié en 2009 "Ivan Vladislavić and what-what: among writers, readers and 'other odds, sods and marginals'" publié *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa.*

extraits dans tout l'éventail des écrits de Vladislavić, qui portent l'étiquette fiction ou œuvre référentielles. A travers ces multiples situations, elle essaye de faire ressurgir le sentiment qui a pu s'éveiller à l'instant où le réel s'est soudainement renversé, s'est ouvert pour nous faire plonger dans le vide, retenus uniquement par le fil de la fiction "the invitation [...] to become similarly deft"[778] une invitation d'y essayer sa main et d'apprendre à amasser les morceaux comme l'écrivain-artiste[779].

> Vladislavić's *Boshoff* is a book of shifting presences, a constant movement between subjects, between figure and ground, an almost disappearing act and a subtle filling of absences. *Willem Boshoff* shows Vladislavić trying to untangle Boshoff as a circuitous conundrum, an incongruity sometimes almost congruous with himself, even while this semblance of the self in an/other is marked by both resemblances and dissemblings."… "Writing on Willem Boshoff, Vladislavić simultaneously creates another space; not a blank, but a betwixt and between in which his own prose becomes the ghosted, evanescently anterior subject of his essay.

Le *Boshoff* de Vladislavić est un livre de présences variables, un mouvement constant entre sujets, entre la figure et le fond, presque comme un tour magique de disparition ou un remplissage d'absences. *Willem Boshoff* montre un Vladislavić dans une tentative de démêler Boshoff comme une tortueuse énigme, une incongruité, qui s'accorde davantage à l'écrivain, en même temps que cette semblance du moi dans l'autre est caractérisé de ressemblances et de dissimulations" ... "Dans l'acte d'écrire sur Willem Boshoff, Vladislavić a simultanément créé un espace; pas un blanc, mais un "entre", dans lequel sa prose devient un sujet antérieur, fantômatique et évanescent de son texte.

Aux yeux d'un historien d'art familier de la vie de l'artiste, la biographie de Vladislavić sur Boshoff n'apporte que très peu d'informations inédites. Tous les détails sont déjà contenus dans des entretiens de Boshoff, dans ses listes de dates et "data". La contribution de Vladislavić est d'avoir transformé ces pièces détachées en un récit. En construisant le récit, il suit la démarche qui est devenue la sienne : il crée un documentaire aux frontières de la fiction, pour lequel Murray invente l'expression "the realms of fiction and life-writing". Le texte de Sally-Ann Murray analyse de façon très complète[780], avec beaucoup d'attention et d'intuition, les doublures que les personnages

---

[778] Voici l'extrait (Murrray, 2008) "But the invitation is also to become similarly deft, learning to pick up and connect the pieces that Vladislavić plants in writing his portrait of a city and his city self".

[779] Je retiens ici deux citations isolées (Murray 2008) : "Much of the energy of *Portrait with Keys*, as in Vladislavić writing more generally, is invested in demonstrating the rampant creativity that informs the everyday"… "This kind of quotidian incongruity is a familiar, even customary, feature of Vladislavić's conceptual universe. In it, the everyday is sometimes envisaged as an art, in which art, conventionally understood, occupies an uncertain place, variously narrowed to the fragile space of the personal, or more bombastically aggrandised to public presence. Then again, sometimes art is artlessly happened on as so much discarded matter, or art is misplaced in the ordinary".

[780] Le travail d'un écrivain avec la notoriété d'Ivan Vladislavić a nécessairement suscité de nombreux commentaires par les chercheurs spécialisés en études littéraires. Murray (2008) cite les recherches de

Boshoff et Vladislavić[781] deviennent l'un pour l'autre dans cette fiction qui veut être prise pour une biographie (une monographie même). Vladislavić semble découvrir en Boshoff l'autre, celui qui suit exactement les mêmes démarches que le collectionneur et le poète pour les transformer en vie, ou pour récolter des fragments de vie et les transformer en fiction, en autobiographie ou en œuvre d'art.

Notre argumentation actuelle était partie de l'observation que, pour appréhender le phénomène des artistes dont le travail consiste à mettre en place des fictions qui comprennent leur production artistique, leur agir au quotidien et les textes ou images produits lors de ces démarches, la critique d'art en France a d'abord recours aux théories littéraires. Dans ces recherches il s'agit sûrement d'un travail "interdisciplinaire" qui, en 2002, semblait être la façon naturelle d'ouvrir le débat sur ces pratiques. Les théories littéraires ne permettent pourtant pas facilement d'interroger les pratiques artistiques des années 70, parce qu'on est à la recherche d'un parallèle entre le texte et la notion de "fiction", ou de l'appartenance au "fictionnel" ou au "référentiel". Les critiques littéraires auraient pu permettre d'approfondir la question de la triple identité de l'auteur qui est en même temps auteur, narrateur et personnage principal, ou auteur, narrateur et acteur si on voulait appliquer cette question à l'art de l'action. Elke Bippus[782], dans son texte de 2003 sur les démarches artistiques des années 70, met en valeur le Nouveau Roman et l'œuvre de Robbe-Grillet pour le potentiel créatif de ce qu'elle désigne par la formule "sein eigenes Leben erfinden" d'inventer sa propre vie. Jean-Marie Schaeffer lui aussi plaide en faveur de la reconnaissance de la complexité de ces questions[783]. Il prend le parti d'aborder la question de la fiction du point de vue des "relations entre fiction et histoire". Il précise "que 'mise en intrigue' ne signifie pas 'fictionnalisation' car tout récit n'est pas récit de fiction, même si les techniques narratives dans les deux domaines se recouvrent partiellement" et insiste, en soulignant la complexité de cette question, sur la

---

Stefan Helgesson, Jack Kearney, Carrol Clarkson qui explorent la relation particulière que le langage de Vladislavić entretient avec la matière tangible et les "véritables" évènements.

[781] Murray (2008) propose de remplacer "l'auteur" par: "... or perhaps the *persona* 'Ivan Vladislavić'- in his representation of Willem Boshoff in *Willem Boshoff*, in order to begin thinking about this writer as an artist of ideas". (c'est moi qui souligne).

[782] Bippus, 2003, p.142.

[783] Schaeffer, 2001, "Ficiton et croyance" *Art, Création, Fiction*, p.163.

nécessité de faire valoir l'"importance cognitive de la fiction face à ceux qui la réduisent à un pur semblant".

Parmi les "fictions d'artistes" prises en compte par les recherches antérieures à 2002[784] on trouve des exemples de petits univers créés par l'artiste qui fabrique des objets étonnants et les expose. L'histoire est truffée de ces "fausses" mises en scène de "faits" sensationnels, des "mille merveilles" qui évoquent les "Wunderkammern" ou les fêtes foraines. Ces objets "fictionnels" ont été fabriqués par des artisans et des artistes de toutes les époques et font partie des trésors des collectionneurs de toutes sortes. Dans la critique d'art, ces phénomènes sont rassemblés sous forme d'énumérations. Après quelques rapides remarques émerveillées sur la prolifération et la diversité des productions imaginaires, la critique décrit le modus operandi suivi par l'artiste pour installer la supercherie et ajoute quelques remarques sur le décalage entre réalité et fiction pour enfin conclure "Bref, la fiction forge les esprits critiques"[785]. L'avantage des "tromperies" serait-il de permettre de se rapprocher de la "réalité", ou d'une lecture désabusée de ce qu'on tient pour "vrai"?

Si c'était là l'état de la critique aux alentours de 2002, depuis, le paysage a radicalement changé (du moins quand on observe ce que la critique a commencé à choisir de mettre en texte). Le phénomène des fictions a inondé la production artistique à tous les niveaux. Alors qu'en 2002 la critique d'art pouvait encore se refugier derrière la remarque qu'il allait de soi que toute production artistique relevait d'une façon ou d'autre (à titres divers) de la fiction[786], et choisissait de laisser l'élucidation des questions de fiction ou de réalité aux spécialistes, à savoir les hommes de lettres ou les philosophes[787],

---

[784] Je reviens ici principalement sur le hors série *art press* sur la fiction, avril 2002.
[785] *art press* 2002, p.6 Richard Leydier "Préface : Des histoires ordinaires et extraordinaires".
[786] Bernard Guelton utilise la même formule dans deux publications sur la fiction et les arts visuels, 2009, p.11 et 2007, introduction. "Deux lieux communs informent massivement l'art contemporain dans son rapport à la fiction. Le premier consiste à qualifier l'œuvre d'art comme suspendue entre réalité et fiction. Le second justifie cette indétermination comme une conséquence de la spectacularisation du monde. L'indistinction entre le vécu et sa représentation".
[787] Il semble intéressant de faire remarquer que le texte de Jean-Marie Schaeffer de 2001 critique cette "réponse", qui se résumerait pour lui en une simple "entreprise d'émancipation de la fiction. Si toute représentation est fictionnelle, alors la fiction assumée est le lieu où les représentations accèdent à la prise de conscience de leur propre statut effectif. Quelle meilleure façon de sortir la fiction de sa marginalité que

à partir de 2007, elle ne peut plus éviter de prendre position. Les artistes ont tout simplement émigré et qui veut les côtoyer est contraint de les suivre. D'ailleurs le titre du colloque de 2007[788] annonce d'emblée la couleur : *Les arts visuels, **le web** et la fiction.* Les chercheurs travaillant autour de la production de représentations se sont vu confier une nouvelle tâche : celle de rendre compte et théoriser la réalité virtuelle.

L'article "Make-Believe : Parafiction and Plausibility" publié en 2009 dans la revue *October* par Carrie Lambert-Beatty, juxtapose les démarches de Michael Blum, "The Yes Men" et celles d'une étudiante en fin d'études à Yale, Aliza Shvarts. Lambert-Beatty justifie son choix du mot "Parafiction" par la définition suivante (la citation est choisie pour mettre en évidence la multiplicité des appellations[789] qui peuvent circuler pour les pratiques artistiques) :

> The shorthand I propose for discussing Blum's project is the paraficitonal. Fiction or fictiveness has emerged as an important category in recent art. But like a paramedic as opposed to a medical doctor, a parafiction is related to but not quite a member or the category of fiction as established in literary and dramatic art. It remains outside. It does not perform its procedures in the hygienic clinics of literature, but has one foot in the field of the real. Unlike historical fiction's fact-based but imagined worlds, in parafiction real and/or imaginary personages and stories intersect with the world as it is being lived. Post-simulacral, parafictional strategies are oriented less toward the disappearance of the real than toward the pragmatics of trust. Simply put, with various degrees of success, for various durations, and various purposes, these fictions are experienced as fact.

La sténographie que je propose pour examiner le projet de Blum est la parafictionnelle. La fiction et la fictionalité ont émergé comme une catégorie importante dans l'art récent. Mais comme le secouriste opposé au médecin une parafiction est liée mais ne fait pas partie de la catégorie comme elle est établie en art littéraire et dramatique. Elle demeure dehors. Elle ne pratique pas ses procédures dans les cliniques hygiéniques de la littérature, mais a un pied dans le champ du réel. Différente des mondes basés dans les faits mais imaginés par la fiction historique dans la parafiction des personnages ou histoires réels ou/et imaginaires croisent avec le monde comme il est vécu. Des stratégies post-simulacrifiques et parafictionnelles sont orientées moins vers la disparition du réel que vers les pragmatiques de la confiance. Bref, avec des degrés variés de réussite, pour des durées et des fins variées, ces fictions sont éprouvées comme fait.

---

de la placer au centre de la théorie philosophique de la représentation" – une réponse qui ne mène pas loin, Schaeffer fait remarquer que cette thèse ne tient pas compte de l'importance qu'a le rapport que nous entretenons avec les représentations et deuxièmement le piège de l'autoréférentialité de cette thèse (p.166).

[788] Notules publiées en 2009.

[789] Pour le colloque de 2007, *Les arts visuels, **le web** et la fiction,* de nombreux textes sont dédiés au même type de démarche, voir les textes par Marie-Laure Ryan, Peter Hill, Alexandra Saemmer, Monique Maza, Yannick Maignien, Andy Bichlbaum.

Dans une note en bas de page, elle spécifie que son utilisation du mot "Parafiction" diffère de celle qui en est fait dans les "literary studies"[790]. Malgré cette précision ou justement par elle, l'analyse des pratiques d'artistes partent ici aussi de l'étude littéraire. L'article fait très efficacement état des polémiques qui se construisent dans la croyance populaire autour des questions posées par les projets parafictifs des artistes. Le dilemme moral dans lequel sont plongés les divers commentateurs des fictions est tout à fait exemplaire des scrupules qui accompagnent le "mensonge" de la fiction et de la bienséance qui attend de l'art qu'il serve à l'édification de l'humanité[791] – les différentes démarches des artistes et les réactions médiatiques sont décrites avec beaucoup de détails dans l'article. L'intérêt de ces projets réside justement dans la complexité de la polémique[792]. Dans les commentaires sur les projets se fait sentir l'inquiétude de voir l'art se confondre avec la réalité. Le spectateur est angoissé par l'idée que si l'on ne peut plus distinguer le vrai du faux en art, tout succombera à une relativité qui pourrait même se permettre de se mêler des questions aussi fondamentales que la conception d'un enfant et le droit de disposer de cette vie comme on le souhaite. Le projet d'Aliza Shvarts faisait croire à un avortement dont on ne pouvait pas prouver la fictivité ou réalité.

Les projets des Yes Men décrits par Carrie Lambert-Beatty ressemblent par beaucoup d'aspects à ceux décrits par Sabeth Buchman "Under the sign of labour"[793]. Ce texte analyse de façon très lucide les changements socio-politiques qui ont accompagné les mutations du marché du travail[794] et la production de textes influents. Passant de la notion d'un véritable "faire" à celle d'un "faire semblant", Buchman crée un parallèle

---

[790] "true stories told in the style of fiction". Les notes de Lambert-Beatty (2009) résument la façon dont le traitement de la question de la fiction et des textes hybrides entre critique, littérature et documentaire s'est fait progressivement dans le domaine théorique sous l'influence américaine. La production des textes se trouve sous une forte influence poststructuraliste qui touche toutes les disciplines confondues dès les années 70.

[791] Voir dans ce contexte les remarques de Thierry de Duve pour "Art in the face of radical evil" (*October* 125, Summer 2008, pp. 3–23) et de Nathalie Blanc et Julie Ramps, *Ecoplasities*, (2010, p. 43). Elles décrivent les enseignements de Saint-Simon, adaptées à l'art au début du XIXème, et détournées dans le discours de l'art écologique. Paul Ardenne dans *Extrême : esthétiques de la limite dépassée,* (Flammarion, 2006, p.12), texte sur lequel je reviendrai plus tard, pose la question des "bornes" de l'art et du moment quand l'artiste serait au point de "dépasser les bornes" aux yeux de la société.

[792] Je choisis de ne pas les résumer, je réfère le lecteur à la revue *October,* No.129, summer 2009.

[793] Publié dans Sabeth Buchman (ed.), 2006. *Art after Conceptual Art*. Generali Foundation, Vienne. pp.179-196.

[794] Buchman, 2006, p.183.

entre les expressions “making” et “faking”, ce qui produit un champ d’intelligibilité pour des notions tels que “corporate identitiy”. Cette distinction permet de différencier le “private labor”, le travail des artistes, et le “public labor” ou “visible labor”, qui équivaut à un capital public. Dans ce jeu, des “vrais” personnages et des personnages fictifs peuvent s’entrecroiser, la production “matérielle et des signes ‘immatériels’ peuvent se remplacer mutuellement”[795].

Carrie Lambert-Beatty ajoute une réflexion sur le fait que le spectateur (ou l’internaute, car la grande majorité de ces fictions se créent grâce aux possibilités de l’internet), est ici pris par les artistes comme un rat de laboratoire. L’artiste met en place une fiction, produit suffisamment d’images, d’objets, de liens externes pour rendre sa fiction plausible et duper le spectateur. L’artiste l’observe ensuite dans ses efforts pour se réconcilier avec cette humiliation. La discussion pose la question de savoir ce que l’artiste peut obtenir par sa démarche: un changement d’attitude de la part du public par rapport à ce qu’il conçoit être vrai ? Pour l’essentiel, la question posée par ce texte fait écho à celle posée par Bernard Guelton[796]: “… modifier l’univers de croyance… Et puisque ce qui est conçu à un moment comme vérité peut devenir ultérieurement simple croyance ou affabulation comme dans un mythe, ne faut-il pas alors considérer avant toute chose l’usage et le niveau de croyance comme ce qui vient fonder un objet comme fictionnel ?” – “de nous mettre dans le devant le passage d’un monde à un autre ? Et gommer un peu chaque fois la priorité de notre monde ordinaire en l’ouvrant vers la pluralité de mondes possibles ?”

Un duo de jeunes artistes qui commence à se faire un nom en Afrique du Sud a su profiter de façon très originale de cette “longueur d’avance” qu’a l’artiste sur son spectateur. Douglas Gimberg et Christian Nerf font circuler des informations sur les préparations qu’ils ont faites pour des projets à venir[797], ils investissent beaucoup de

[795] Voir la conclusion pour KG Partie I pour l’étendue des gestes publics et privées explorées par Willem Boshoff.
[796] 2007, p.12
[797] Ils rendent visite à des personnalités officielles liées à un projet. Le jeu des personnalités “importantes” peut s’étendre à des actions plus complexes. En 2010 par exemple Gimberg et Nerf rendent visite à Willem Boshoff (qui dans le monde de l’art sud-africain est considéré une personnalité incontournable), lui

temps à une préparation souvent médiatisée. Le jour où l'action est prévue le public peut assister au début de l'action (par exemple, voir comment les artistes prennent le large dans un bateau qu'ils ont construit pendant plusieurs semaines dans un lieu public en énonçant leur intention de naviguer jusqu'à Robben Island). Savoir si oui ou non l'action a véritablement lieu est d'une importance tout à fait secondaire. L'histoire que les deux artistes raconteront plus tard et la médiatisation qui l'a précédé seront les éléments qui resteront[798]. Ces deux artistes de la jeune génération n'hésitent pas à admettre l'influence du travail de Boshoff sur leurs pratiques. Leur contribution au discours sur le statut de l'art consiste à lancer activement la question de la médiatisation et d'assumer ouvertement la difficulté de "prouver" le vrai et faux d'un "tall tale" hâblerie, vantardise sortant de la bouche d'un artiste conceptualiste. Les œuvres de Gimberg et Nerf recherchent activement, et non sans succès, le scandale et la sensation médiatique, par exemple en faisant une traduction de la bible satanique de Szandor La Vey vers l'Afrikaans[799].

Les artistes de la jeune génération inspirés par le travail de Boshoff poussent à l'extrême et assument activement une conclusion dont Boshoff était proche. Pendant les années quatre-vingt, Boshoff a formulé ses réflexions dans le sens inverse. En publiant KYKAFRIKAANS, il avait remarqué[800] que toute œuvre surgissait d'une façon ou autre de l'autobiographie[801], pensant aux accumulations d'objets sous forme de sculpture. Dans les textes desquels Boshoff accompagne ses œuvres, le lecteur n'est pas toujours certain de savoir si l'évènement autobiographique a véritablement précédé l'invention de l'œuvre d'art ou si un évènement a été rétrospectivement interprété de manière artistique. La vie

---

présentant des objets en bois, des miniatures de sculptures faites par Gimberg à partir de chutes de bois obtenues de Boshoff (donc les mêmes bois que Boshoff a hérité de son père et qu'il utilise de façon quasi reliquaire), en lui demandant d'utiliser les sculptures pour des fins artistiques. Boshoff inclut les objets fabriqués par Grimberg et Nerf dans l'œuvre DRUID'S TABLE en 2011. Boshoff me parle de la visite de Gimberg et Nerf en octobre 2010, un article publié suite à l'exposition SWAT (2011), où Boshoff montre DRUID'S TABLE fait référence au récit avec lequel Boshoff accompagne la présentation de l'œuvre lors de ses rencontres avec la public. L'histoire de Nerf et Gimberg dans cette version devient beaucoup plus complexe encore, voir http://www.artthrob.co.za/Reviews/2011/08/Matthew-Partridge-reviews-SWAT-by-Willem-Boshoff-at-Goodman-Gallery.aspx (consulté le 16-1-2012).

[798] Nous pouvons dire que le premier "voyage" qu'entreprend Lothar Baumgarten est du même caractère.

[799] Dans un entretien publié dans la revue *Pangram,* Nerf parle de ses tentatives de construire une image publique entièrement dénudée de crédibilité. Voir l'entretien "Fuck, let's fight" accessible sur http://issuu.com/pangram/docs/babylon (consulté le 16-1-2012).

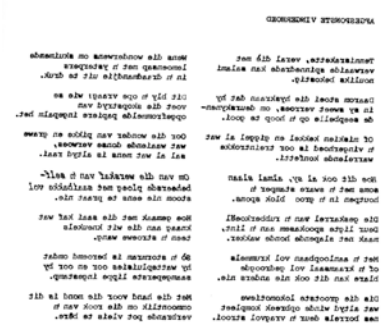
[800] "`n Kunswerk kom vanself uit `n situasie waarin jy jou bevind" - Dans Bettie Lambrecht, 1980. "Geduld met Weggooigoed", *Beeld,* Maandag,14 Januarie1980.

[801] KG Introduction.

de nomade que Boshoff mène en 1973 montre clairement ce dilemme. Il est certain par contre que Boshoff a toujours donné une place prédominante à sa personne dans ses

Autoportraits avec déguisement 1993 2004 2007

démarches artistiques. Les œuvres restent intimement liées à sa personne et son histoire et ne deviennent jamais véritablement des objets indépendants. Il n'est pas étonnant dès lors que les images de Boshoff prennent une place importante dans la documentation qu'il établit autour de son travail. Il est très fréquent que Boshoff y insère des prises de vue qui le montrent "dans le rôle de" par exemple Moïse[802], un Imam[803], vêtu de ses sculptures d'une façon ressemblant aux Hippie[804], un "boere-omie", et ainsi de suite. La transition vers le druide est précédée d'une longue tradition "d'autoportraits avec déguisement" faite sous forme de travail photographique ou de poème. Pour un projet en collaboration avec le compositeur Michael Pelzel[805], Boshoff reprend en 2011 ses travaux sur le poème "Afgesponste Vingerhoed" un poème de KYKAFRIKAANS rédigé entre 1977 et 1980. "Afgesponste Vingerhoed" est écrit et se lit en miroir, comme un autoportrait, dit Boshoff.



KYKAFRIKAANS "Afgesponste Vingerhoed"

[802] Au moment des prises de vues pour le catalogue NONPLUSSED Boshoff pense au prophète.
[803] Boshoff se fait prendre en photo dans les habits de l'imam du Cap à côté de l'œuvre SKOOP lors de Trans Cape 2007.
[804] Cette photographie est choisie pour la page de titre du catalogue *Word Forms.*
[805] Voir communication électronique du 7-10-2011.

Deux publications faisant partie des séries de vulgarisation sur l'art voient le jour en 2004. Pour la publication *Mythologies personnelles,* Isabelle Maison Rouge cite des exemples de plus de 70 artistes actifs depuis les années 60 qui expérimentent le lien entre leur "faire" quotidien et ce qui est considéré comme étant de l'"art". Elle cherche à mettre en valeur la continuité entre les différents mouvements de l'art de l'action et de la création de mythe. Le mot "fiction" ne figure pas dans son lexique. Barbara Steiner et Jun Yang rassemblent en 2004 une liste de 49 artistes travaillant sur leur autobiographie[806], sans faire la moindre distinction entre la part "véridique" et la part "inventée" et produite à la demande du public. Barbara Steiner ajoute:

> Nous avons délibérément choisi des démarches artistiques qui questionnent l'authenticité de l'autobiographie. Certaines œuvres qui prétendent à l'authenticité se révèlent, finalement, complètement infectées par les medias…." [...] "Vouloir écrire (ou prétendre avoir écrit) l'histoire de sa vie est voué à l'échec. Il faut combler les trous de mémoire conscients ou non, et il s'ensuit un incessant conflit entre le sujet qui a vécu et agi dans le passé et celui qui raconte et se rappelle le présent… ce qui le situe quelque part entre la réalité et le travail de mémoire, avec ses embellissements ou ses reconstructions.

En conclusion du catalogue, les auteurs publient une discussion entre sept intervenants qui nous révèlent le caractère fictif de certains des artistes y figurant sans donner au lecteur de plus amples indications: "… et maintenant tout le monde va se demander quels sont les artistes imaginaires…" Les pratiques documentées par les "vrais" artistes correspondent à la "réalité" telle qu'ils choisissent de la présenter.

---

[806] Dans un entretien intitulé "Le mythe de l'auto-biographie" donné par les auteurs de la publication Thames and Hudson *Autobiographie* Jun Yang dit avoir exclu Beuys de son choix d'artistes car Beuys "croyait encore fermement à la possibilité du récit de vie authentique, à une identité définissable. Il raconte son histoire d'une manière très linéaire. Il croit en la possibilité d'une autobiographie cohérente." - Il y aurait beaucoup d'autres arguments possibles pourquoi Beuys n'a rien à faire dans une publication de 2004 sur des artistes contemporains travaillant l'autobiographie – mais la suite des remarques données semble témoigner de toute la confusion qui existe pour motiver la différence entre les "mythologies personnelles" et les "autofictions contemporaines" – pour seconder Jun Yang dans son refus de Joseph Beuys, Bart de Baere ajoute "En fait, ces dernières années, des recherches ont prouvé que cette histoire de Tartares est un mythe, ce qui ne fait que confirmer ta remarque car cette aventure renforce la cohérence de cette mythologie personnelle. Il y a volonté pour que l'histoire soit quand même crue", Barbara Steiner ajoute "Nous avons délibérément choisi des démarches artistiques qui questionnent l'authenticité de l'autobiographie. Certaines œuvres qui prétendent à l'authenticité se révèlent, finalement, complètement infectés par les medias…." – Je ne sais pas en quoi l'histoire de Beuys est différente… Mais une chose est vraie, Beuys n'aurait certainement pas choisi le mot "fiction" pour décrire sa démarche.

Volontairement ou involontairement, les artistes donnent tous les menus détails de leur vie intime pour contribuer la construction du personnage artiste. Les artistes de la génération du tournant du millénaire semblent se sentir obligés d'avoir une vie exceptionnelle. S'ils considèrent que leur vie est trop ordinaire, ils s'en inventent une. Gerardo Mosquera aurait observé un besoin d'"auto-exoticism"[807] ou une tendance de "self-othering". Une intervenante dans la discussion sur l'autobiographie, désignée par l'initiale Y, remarque :

> Plus j'y réfléchis plus je suis convaincue que l'intérêt des spectateurs et des lecteurs est lié à la personnification – à la célébration de l'"individu". Et les artistes sont, pour beaucoup de gens, les derniers vrais individus au monde et ils sont donc les représentants des existences tragiques. Seule une personne authentique éprouve réellement de la douleur ; les autres ne savent tout simplement pas ce que c'est que souffrir. J'ai envie d'appeler cela l'effet Van Gogh ! Même si les artistes racontent des histoires vraiment émouvantes, même si elles sont vraies, je ne peux m'empêcher de penser que tout cela nourrit les désirs voyeuristes secrets des gens. Il s'agit aussi de curiosité. Découvrir… en parler… Désolée, mais je vois cela comme une sorte de commérage de haut niveau.

Pour l'essentiel, Y résume ici la conclusion des recherches sur la prise de position des artistes comme Saint Sébastien ou sur le discours mélancolique de l'être génial. – B fait suivre cette réflexion en remarquant que les artistes pour la plupart "connaissent les mécanismes et les exploitent", "il peut s'agir de quelque chose de construit", c'est-à-dire qu'ils ont déjà préparé la fiction dans laquelle sera immergée leur personnage pour l'œil public. Il faut ici ajouter que les deux commissaires se sont tous deux représentés par leurs deux initiales pendant la discussion et se servent de ce dédoublement pour donner alternativement les deux pôles opposés d'un stéréotype. Jun peut donc être en contradiction avec Yang et Barbara avec Steiner.

L'étude de la mise en place de l'alter ego doit effectuer ici un détour par la sociologie, et se servira comme point de départ d'une observation faite dans le catalogue *Between two Deaths* de 2007[808]. Le projet de cette exposition était celui de sonder l'état

---

[807] Gerardo Mosquera: "Alien-Own/Own-Alien: Globalization and Cultural Difference", *boundary 2,* 29:3, 2002, Duke University Press.

[808] Mon texte de référence est ici l'Introduction par Peter Weibel. J'ai basé mon analyse du phénomène de la mélancolie dans KG Partie I à ce catalogue.

émotionnel qui va de pair avec la réalisation d'une "fin de la modernité", et sa mort symbolique qui précède la "véritable" mort, et qui suspend la culture dans un état "entre deux morts". Le projet s'inscrit, au sens le plus large, dans le champ de recherches entamées autour de la notion de mélancolie. Les éditeurs veulent signifier qu'une des notions qui s'apprête à disparaître est la notion d'homme occidental, et observent une "démocratisation de l'idée que n'importe qui peut être exceptionnel", et que tous les individus sont libres et dotés d'une identité[809]. Ellen Blumenstein[810] développe la théorie d'un "passage par une mort symbolique" de l'artiste, victime d'une sorte de "mort" rendue publique - ("die in the eyes of the world" mourir dans les yeux du monde). La mélancolie du XXIème siècle serait le symptôme de l'angoisse face à des événements rendus apocalyptiques par l'omniprésence des média, de la fatigue, du besoin de recueil et d'introspection... L'attitude artistique "mélancolique" peut ainsi être relativisée et interprétée comme un effet de la démocratisation ou une fictionalisation des démarches des artistes du début du XXIème siècle.

Une artiste active dans les années 60, ORLAN, pouvait provoquer des réactions sensationnelles en impliquant son corps dans ses pratiques artistiques. Cette implication prend la forme la plus radicale dans les opérations esthétiques qu'elle entreprend pour "ajuster" son visage à des stéréotypes de beauté exotiques. A la fin des années quatre-vingt-dix, ORLAN en vient à la conclusion qu'elle peut aboutir à des résultats tout aussi efficaces, en se métamorphosant à l'aide des logiciels informatiques de travail des images[811]. "L'effet Van Gogh" nommé ainsi par Yang, entre en jeu dans le cas ORLAN. Fréquemment la première question posée à propos des chirurgies esthétiques qu'elle a subies concerne la douleur et la souffrance lors d'une opération et autres suites d'une

---

[809] Cinquante années plus tôt McLuhan décrit la préparation de ce mouvement en traçant "the extension· of the book page into the form of a talking picture of ordinary life". Les pages de conclusion du *Gutenberg Galaxy* (1962) de McLuhan interrogent la situation de l'écrivain de nouvelles par rapport à l'exigence du public pour des fictions crédibles, exigeant "a new form of social realism" et mettant l'accent sur l'expérience du lecteur, obligeant l'écrivain et le critique d'interpréter le public dans un mouvement de retour vers le monde des écrivains, une façon de se faire médiateur entre audience et écrivain. McLuhan décrit l'influence de l'exigence commerciale sur les pratiques d'écriture. "The public became patron" - voir *Gutenberg Galaxy* (1962, p.273-275)

[810] Catalogue *Between two Deaths*, 2007, p.23.

[811] Le titre que ORLAN choisit pour une performance omniprésente (au niveau absolument global) de 1993 est *Ceci est mon corps ... ceci est mon logiciel.*

intervention chirurgicale[812]. Les fortes réactions du public devant les performances de Marina Abramović résultent de la même cause. Quelque part dans l'imaginaire du public, de même que dans celui des artistes, les notions de souffrance et d'excellence restent entremêlées. Pourtant la souffrance n'est pas obligatoirement "vraie", elle peut être mise en scène. La distinction archaïque entre vérité-fiction semble être une notion de fiction littéraire révolue. Bernard Guelton: "... le statut inévitablement représentationnel des médias semble s'effacer définitivement dans l'établissement d'une vérité qui est établie aussitôt qu'elle est élaborée. Une mise en scène omniprésente, permanente et impérativement collective a définitivement, semble-t-il, fait voler en éclats tout contrat implicite de 'feintise partagée': plus de décisions possibles sur le début et la fin du jeu." [...] "... Plus encore: illusion prise pour la réalité et vue comme l'essence dont nos formes de vie dépendent, telle est exactement la nature de l'aliénation. Notion peu ou prou oubliée aujourd'hui, dont nous aurions perdu l'usage jusqu'à la compréhension"[813].

La tendance commence par les célébrités du cinéma et de la vie mondaine : la vie des royautés, des dirigeants politiques, se transmet à monsieur "tout-le-monde" et notamment à une très grande partie des foyers informatisés, qui peuvent désormais participer à des émissions de "reality TV" ou des jeux sur internet[814]. Le membre "moyen" des sociétés occidentales soigne l'image publique qu'il se donne sur internet en travaillant sur son ordinateur personnel. L'internaute participe à la démocratisation de l'idée de soi comme un être exceptionnel. Cette excellence a été recherchée depuis fort longtemps et a trouvé une description dans les discours sur la "mélancolie" dont il était

[812] Remarque en réponse à une question du public lors d'une conférence à l'Ecole des Beaux-Arts de Dijon en 2001.
[813] Guelton (2007, p.14) cite Anne Caquelin, 2002. "Existence-fiction", *Revue de l'Esthétique*, No 42 (Caquelin a exploré cette suite de pensées de façon beaucoup plus poussée dans l'essai de 2006, *Fréquenter les Incorporels,* PUF)
[814] Quelques notes: Les internautes semblent concevoir leur voyage à l'autre bout du monde comme "vrai" uniquement une fois qu'ils ont publié le récit sur leur blog, un ami n'est devenu véritablement ami qu'une fois qu'on a pu l'ajouter à sa liste sur facebook, les grands-parents conçoivent la naissance de leurs petits-enfants comme "vraie" une fois qu'ils ont publié sa photo dans une lettre en chaîne adressé à tous les proches. Soigner son image sur "la toile" fait partie d'une bonne hygiène de vie comme la visite chez le coiffeur ou savoir se servir d'un téléphone portable. Les internautes sont régulièrement prévenus que des recruteurs potentiels n'hésitent pas de vérifier l'image cybernétique que se donne un candidat pour un poste, même si le poste en question n'est pas dans le domaine artistique ou médiatique. En soignant cette image publique l'internaute participe à cette démocratisation de l'idée de soi comme un être exceptionnel.

question dans la première partie de ce travail[815] pour décrire l'attitude artistique. Cette fréquentation du monde virtuel a visiblement des conséquences sur l'image publique, sur l'image de soi et la même logique s'applique au traitement des "grandes questions de la vie"[816]… D'autre part, le web semble aujourd'hui tenir un rôle "underground". Vu que la version officielle est en fait un discours politique instrumentalisé, la version "off" raconte tous les "véritables" détails sordides. L'internet pour certaines informations peut en effet être utilisé comme un précieux outil de diffusion d'informations subversives que les média officiels taisent. Cette version "off" est pourtant instrumentalisée pour les grands événements médiatisés[817]. Si ces détails ont tant d'importance ici, c'est parce que Boshoff les suit et est entièrement imprégné des polémiques diffusées sur internet[818]. Le sentiment qu'"on ne nous dit pas tout" le pousse à chercher et à suivre au quotidien tout ce qui se publie sur la guerre en Irak et sur les conflits dans les territoires Israéliens et Palestiniens. Le fait de se servir de versions "non officielles" des faits correspond au caractère "caché" de son attitude politique. Dans beaucoup de cas, le mythe de la version "off" est devenu un dispositif dont le milieu d'art se sert avec beaucoup d'efficacité[819]. En même temps l'exploitation de la version "off" est devenue une "réalité" terrifiante qui touche également l'Europe après le massacre de l'île d'Utøya où les blogs des jeunes rescapés deviennent source de terrifiantes confidences. Les victimes échangent des messages par téléphone portable avec des proches, des journalistes filment et transmettent en direct, une chaîne télévisée a réussi à louer un hélicoptère et s'est déplacé plus rapidement que la

[815] KG Partie I.

[816] On peut trouver sur internet des enquêtes et donner son avis sur la théorie de l'évolution interprétée par Richard Dawkins par exemple... Avant la guerre en Iraq l'internaute a pu participer à des sondages tout à fait sérieux pour savoir si oui ou non Saddam Hussein était le cousin de Ben Laden – et par conséquent le gouvernement peut s'attribuer l'autorisation de poursuivre d'abord Saddam Hussein et par la suite Ben Laden sans perdre sa popularité devant les électeurs. Cet aspect de la société moderne, plus précisément de l'histoire des U.S.A, est exploré sous forme d'inventaire par Jeffrey Deitch, dans la préface du catalogue *Form follows Fiction* (2001) mes exemples sont des "mises à jour" pour 2011.

[817] Tels le raid pour "capturer" Ben Laden ou le "off" du mariage princier sont en effet des projets soigneusement préparés, et sont lancés sciemment au bon moment avec beaucoup d'efficacité. Ils jouent justement avec ce rôle de "version cachée", des "vérités" confidentielles.

[818] Lors des mois de préparation de l'exposition *Nonplussed* j'ai pu être témoin des recherches de Boshoff.

[819] Par exemple, dans des projets comme la médiatisation fictive pour accompagner et préparer la sortie du film de "Blair Witch". Voir dossier *Art press* – Horror 2002; ou les projets des Yes Men, Voir l'article de Carrie Lambert-Beatty, 2009, mais également le colloque de 2007, *Les arts visuels,* ***le web*** *et la fiction.*

police pour filmer les évènements[820]. L'île Utøya dans la tête des internautes, avant même l'arrivée de la police et l'arrestation d'Anders Breivik, est déjà devenue un nom mythique et fictif. Comble du cynisme, Anders Breivik avait très bien préparé son "intervention" sur l'île. Des rumeurs d'un "manifeste" comptant un millier de pages se propage, certains sites[821] diffusent des liens pour y avoir accès en ligne. Breivik avait prévu et diffusé les portraits par lesquels le monde cybernétique allait recevoir et faire circuler son image. Un jeune homme blond, souriant, sûr de lui. 91[822] sur Utøya 69 à Sharpeville....? Qu'est-ce que McLuhan[823] aurait dit en lisant un des blogueurs d'Utøya? En regardant les vidéos mises en ligne après le massacre de Maricana? Un questionnement sur le droit artistique ou non-artistique du "dévoilement d'autrui" aurait pu enrichir ces pratiques de façon significative. Mais on semble avoir entièrement oublié les scrupules des générations qui écrivaient sur support papier[824]. "Les fictions du jour sont donc [...] plus ambiguës qu'ambivalentes: elles ne sont ni des mensonges, ni des créations. Redoutables par là même, elles ne se distinguent radicalement ni de la vérité ni de la réalité, mais entendent s'y substituer"[825], comme l'avait fait d'ailleurs l'encyclopédie de l'univers de Tlön, dans une fiction de Jorge Louis Borgès[826].

> McLuhan created fictions and fragments of fictions, scarcely believable and yet somehow significant, about the life of the media - particularly about speech, writing, print, radio, and television as keys to our collective

---

[820] De courts extraits signés "NRK Television" sont toujours disponibles le 10-10-2011; voir http://www.dailymotion.com/video/xk3kvf_fusillade-en-norvege-l-assaut-de-la-police-sur-l-ile-d-utoya_news

[821] http://candidats2012.blogspot.com/2011/07/le-manifeste-de-anders-breivik.html, toujours disponible le 10-10-2011

[822] Le jour où j'écrivais ces mots, le nombre des décès était encore "provisoire" et était prévue "à la hausse", en fait, finalement ce nombre a été révisé "à la baisse" (voir http://www.lexpress.fr/actualites/2/monde/le-bilan-de-la-tuerie-d-utoya-devrait-etre-revise-a-la-baisse_1014707.html toujours disponible le 10-10-2011) je ne sais pas comment ceci a été possible, des miracles, après tout? - finalement le chiffre officiel se stabilise à 63 décès à Utøya et 8 décès lors de la bombe.

[823] Glenn Willmott (1996, pp.180-185) a su montrer une relation à la fiction très particulière chez McLuhan, j'y porterai plus d'attention plus loin.

[824] Voir en ce contexte les précisions de Jean-Marie Schaeffer (2009, p.25) sur les "fictions nouvelles, souvent interactives [...] qu'on oppose aux fictions 'traditionnelles' qui, par contraste, ont gagné de respectabilité." On a tendance d'oublier que les mêmes scrupules avaient été formulés auparavant contre les pratiques "mimétiques" ou "fictives" du roman ou de la peinture réaliste. "Ce qui pour Platon avait été le comble de l'illusionnisme et de la tromperie est célébré de nos jours comme le vecteur de la vérité iconique et opposé en tant que tel aux fictions s'incarnant dans les médias technologiques."

[825] Guelton (2007, p.13) cite Marc Augé, 2000. *Fictions fin de siècle*, Fayard, p.12.

[826] La nouvelle "Tlön Uqbar Orbis Tertius", de l'anthologie *Fictions* (1951) mentionnée plus haut.

> unconscious, and to an understanding of how things are and how they must come to be.

McLuhan a créé des fictions et des fragments de fictions à peine vraisemblables et quand même significatifs, à propos de la vie des medias- en particulier à propos de la parole, de l'écriture, de l'imprimerie, de la radio et de la télévision comme des clés ouvrant sur notre inconscient collectif, et sur la compréhension de la façon dont sont les choses et comment elles doivent arriver.

Dans ce passage, Glenn Willmott[827] montre que la technique de McLuhan consistait à raconter une fois de plus les fictions anciennes et à les rendre pertinentes pour le contexte qu'il était engagé à éclaircir comme si elles s'y enchaînaient sans faille et pouvaient contribuer à le rendre intelligible. L'arc que tend McLuhan entre la vision de l'univers d'Euclide et celle de Newton dans les dernières pages de la *Gutenberg Galaxy* peut en être exemple[828]. McLuhan soutient qu'il s'agit ici d'une "fiction of homogeneity and uniform continuity [that] had derived from phonetic writing, especially from print" une fiction d'homogénéité et continuité uniformes qui est due à l'écriture phonétique et de façon accentuée de l'écriture imprimé. Par sa technique McLuhan mettait systématiquement l'accent sur les "mécanismes de création de signification" au lieu de la signification même. The "medium rather than the message". Willmott interprète cette technique comme une façon de valoriser les formes dont l'art et les pouvoirs de l'imagination fictive contribuent à saisir la réalité humaine et l'histoire "valorized the forms of art and the powers of fictive imagination towards a grasp of human reality and history". Pour McLuhan, l'illusion d'un espace linéaire et vide, uniquement possible en ce que l'être humain a isolé le sens visuel des autres sens, est à l'origine de l'invention de l'alphabet,

---

[827] Willmott 1996, p.180, et il précise p.182 "...McLuhan considered the aesthetic text to be an artficial projection standing somehow apart, distinct from historical reality. *On this distinction the meaningfulness of art depends*" (mes italiques)... "The subjective experience of a real situation becomes 'arrested' in the matter of language and form, 'projected' in all its elements (self and other, figure and ground, event and environment) as a unified image or landscape ar event..." ...."need for fiction-making", "what appears unrepresentable is taken to be unknowable or non-existent." A cette lecture fictionnaliste McLuhan repond avec avec un environnemet qui es t structuré par la *techne* des media. "This environment is not chaotic or formless; it is merely 'invisible' or hidden in its forms, an unconscious ground. It is the role of art to convert this seeming obscurity into the relevation of form" (Willmott, p.183) ..."If the external world informs us, produces us, than art provides the mirror, the medium in which we may retrace the production of thes *form* - and so we may know it". Willmott met cette pensée en contexte avec la tentative de Martin Heidegger de formuler une forme fondamentale de l'être, *Dasein*, à partir d'un monde technologique, que McLuhan avait lui-même interrogé pour sa pertinence pour *The Gutenberg Galaxy* (pp.248-250). Chez Heidegger cette notion est interrogée comme un monde de relations qui lie les objets entre elles et qui lie les objets à nous. Nous ne pouvons pas comprendre les éléments individuels si nous ne comprenons pas notre fondamentale immersion "être-dans-le-monde". Dans le "Global Village" cette immersion s'est élargie de façon dramatique, puisque "tout", même ce qui se trouve éloignée de façon antipodale, affecte tout tout le temps "everything affects everything all the time".

[828] Voir *Gutenberg Galaxy* (1962) p.253 et suivantes.

de la typographie, des sciences exactes se divisant en disciplines distinctes[829]. Selon McLuhan dans son récit, cette illusion est devenue obsolète au moment où, en 1905, la science reconnaît l'espace courbe[830]. Alors que l'utopie de l'âge électronique doit impérativement être revue[831], la conclusion de McLuhan reste d'une pertinence absolue: "This illusion may have been a good thing or a bad thing. But there can only be disaster arising from unawareness of the casualties and effects inherent in our own technologies" Cette illusion peut avoir été une bonne chose ou une mauvaise. Mais un manque de conscience des pertes (victimes) et des effets inhérents à nos technologies ne peut avoir pour conséquence qu'un désastre. Est-ce que les blogs des rescapés d'Utøya peuvent nous apprendre quelque chose sur notre façon de voir la vie, la mort, l'information médiatisée?

La poursuite du fictif tel qu'il est vécu par la société du début du XXIème siècle[832] et les textes qui tentent de se saisir de ce phénomène pour constuire une théorie des média doivent ici servir comme fond pour une réflexion sur les prétendues preuves du réel dans l'art. Les pratiques conceptualistes des années 60 ne sont pas fréquemment interrogées relativement à la part de fiction qu'elles contiennent, mais la grande majorité des textes critiques de ce qu'il est coutume d'appeler "art contemporain" est unanime et reconnait l'héritage de l'art conceptuel dans les pratiques récentes, surtout dans celles basées sur les pratiques actionnistes et fictives. Ce questionnement semble obliger le chercheur à poser les questions de façon inverse par rapport à son habitude. Il n'est plus certain s'il

[829] McLuhan fait suivre une réflexion sur les conceptions de l'espace "vide" en tant que "conteneur neutre" et la frayeur de l'être humain devant cet espace vide qu'il cherche à combler par tous ses moyens. Ce "remplissage" par des informations issues des sciences exactes et compartementalisées aurait été la première ambition de la société de la Gutenberg Galaxy. *(Gutenberg Galaxy,* 1962, p.253)

[830] McLuhan soutient qu'au moment où en 1905 la science reconnaît l'espace courbe qui annule la possibilité d'une conception de l'espace comme linéaire, la Gutenberg Galaxy, avec toute la machinerie de l'imprimerie, la distinction et dominance du sens visuel et du point de vue fixe, était révolue. Le livre de McLuhan aurait servi de décrire comment une science ségrégée en disciplines distinctes était devenue possible par l'isolement du sens visuel, un isolement qui implique l'invention de l'alphabet et la typographie, et comment elle était maintenant hors de propos et obsolète.

[831] McLuhan prévoit cette révision voir *Gutenberg Galaxy* p.273, "A few decades hence it will be easy to describe the revolution in human perception and motivation that resulted from beholding the new mosaic mesh of the TV image. Today it is futile to discuss it at all".

[832] Le chercheur se trouve ici dans l'embarras de vouloir parler en une langue adaptée aux discours de la théorie d'art d'une pratique populaire, il s'agit d'émissions de "reality TV", du star-système qui rapproche stars de football, des présidents, des acteurs de cinéma. Il s'agit d'un monde où une confidence intime dévoilée sur "Facebook" peut décider des résultats d'une campagne présidentielle.

convient de chercher la part de fiction dans le réel ou la part de réalité dans l'art. Mais en le poussant à l'extrême, on peut faire changer ce questionnement d'orientation.

Parmi les projets para-fictifs documentés par Carrie Lambert-Beatty, les questions les plus fondamentales ont été posées suite au projet du diplôme des beaux-arts d'Aliza Shvarts, qui consistait à faire d'avortements répétés – réellement pratiqués ou feints – une activité artistique. Cette pratique touchant aux questions de la vie et de la mort était moins facile à rattacher à la fiction que les autres questions, moins facile à relativiser et trop essentielle pour être traitée sur le même ton que les autres supercheries. Boshoff, dans l'exécution de sa pratique artistique druidique, attache beaucoup d'importance au fait d'avoir vécu l'expérience de la mort suite à l'empoisonnement au plomb. Avant de faire de ce vécu intime, aussi profond et douloureux soit-il, une forme de salut qui viendrait confirmer sa pratique artistique, sa mise en contexte s'impose, car un grand nombre de pratiques artistiques a exploré cette même frontière de l'art. L'expérience de la mort serait-elle le tampon qui pourrait valider une démarche, ou dispenser une "licence à la vérité" ? Est-ce que la souffrance peut donner la légitimité ? Le martyre de St Sébastien est confirmé par sa mort. Les pratiques artistiques évoquées par Thierry de Duve, "Art in the face of radical evil", luttent avec la question de savoir s'il en va de même pour le récit d'un génocide. Que pourrait-on dire de Wim Wenders qui a tourné *L'Ami américain* dont le scénario est une mise en fiction d'une amitié réelle et de *Nick's Movie* dont le personnage principal, Nick, était véritablement mourant? ...de Sophie Calle qui transforme l'agonie de sa mère en projet artistique… comme si la mort seule ne mentait pas[833] ... Aliza Shvarts ne se fait pas uniquement observateur, elle intervient activement, ou du moins elle fait semblant d'intervenir et fait le récit de son intervention. Shvarts s'inscrit dans une longue tradition d'étudiants en fin d'études. C'est une chose connue et commentée comme tant d'anecdotes des écoles d'art : assez fréquemment un étudiant veut "aller à l'extrême" et "pratiquer le geste absolu" pour en faire l'œuvre finale à soumettre à la commission pour l'obtention du diplôme. Ces idées sont pour la plupart

[833] Le jour où j'écris l'Afrique du Sud est témoin d'un spectacle de vautours. Plusieurs fois déjà des chaînes de télévision "internationales" ont été appréhendés par la police dans l'acte d'installer des caméras cachées autour de la résidence de Nelson Mandela, dont il n'est plus secret qu'il vit les derniers jours de sa vie. Les chaînes de télévision agissent dans l'espoir d'être les capteurs des "derniers" images de ce grand homme, peut-être même de ses derniers moments.

considérées par les enseignants comme un caprice d'adolescent toujours en apprentissage qui interprète littéralement l'enseignement, sans avoir suffisamment appris les règles du jeu. Le véritable suicide d'Arnold Schwarzkogler en a inspiré beaucoup. Une version racontait que ce suicide avait eu lieu comme une performance artistique … le jeu avec la mort de Serge III Oldenburg dans une performance aujourd'hui connue sous le titre "Solo pour la mort" est l'exemple absolu cité en introduction à son livre *Extrême* par Paul Ardenne[834]. Les artistes Dada faisaient à plusieurs reprises le geste de tirer avec un revolver dans la foule ; les raisons de ne pas passer à l'acte[835] sont longuement discutées. Inutile de relativiser, ils ont raison tous ces artistes de l'extrême. Si on veut demander à l'art d'être une pratique véridique, qui exclurait toute fiction, le seul geste sincère qu'on ne pourra pas mettre en question serait le suicide. Ce geste ultime erait la seule façon de garantir qu'il n'y a "pas de mime, [car] l'incarnation [y] est totale"[836]. Et voici l'absurdité du raisonnement sur le vrai et faux dans l'art : les seuls artistes à ne pas pouvoir être exclus du débat seraient ceux qui seraient morts des suites de leur acte artistique ou ceux qui y ont miraculeusement survécu. Mais l'absurdité de l'argument peut être démontrée en l'inversant : l'unique fait d'avoir frôlé la mort ne transforme pas une pratique artistique médiocre en un coup de génie. Les artistes se sentiraient-ils dans l'obligation de se présenter comme un personnage christique ou druidique? - Nous sommes en train d'oublier la raison pour laquelle les fictions ont été créées[837]. Savoir où commence et où

---

[834] Paul Ardenne commence le texte du livre explorant l'art extrême (*Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Flammarion, 2006) par la description que fait Serge III Oldenburg de sa performance de 1964 au "Festival de Libre Expression" qui devient connue sous le titre "Solo pour la mort". Lors de cette performance, Oldenburg joue à la roulette russe sur scène. Paul Ardenne fait suivre une reflexion sur "les bornes" de ce que le public accepte pour l'art. "L'artiste, à l'évidence, dépasse les bornes, ou prend le risque de les dépasser. Quelles bornes? Celle d'abord de l'usage: la pratique artistique n'a jamais commandé aux artistes qu'ils en usent pour attenter à leurs jours."

[835] Voir la collection de textes par Stephen Foster, Brigitte Pichon et Karl Riha, qui inclut en annexe les articles publiés dans la Presse de Zürich au moment du "duell" entre Tristan Tzarra et Hans Arp, publié 1996. *Crisis and the arts: the history of Dada,* pp.248-253. Paul Ardenne cite l'exemple d'André Breton, au festival Dada de 1920. "Breton s'était confectionné pour l'une de ses apparitions sur scène un dispositif mécanique, maintenant collé sur sa tempe un revolver. Mais lui, alors, ne tire pas." Ardenne, 2006. p.13.

[836] Paul Ardenne, 2006, p.13.

[837] Je m'efforce de ne pas oublier l'à priori que mettait en place Jean-Marie Schaeffer, (auquel je faisais déjà référence dans une note en début de cette partie sur la fiction, Jean-Marie Schaeffer, 2001, p.168) qu'en pratique tout un chacun d'entre nous accepte la frontière entre la fiction et les autres types de représentation... et encore que "… les représentations fictives ont étés développées en vue d'un certain 'usage' spécifique, différent de celui auquel sont destinées et adaptées les représentations dites de 'fonction référentielle' : brouiller les deux, ailleurs que dans le cadre ludique de l'expérimentation artistique, reviendrait à désorganiser notre rapport représentationnel du monde dans lequel nous vivons et aurait des

s'arrête la fiction semble une question de plus en plus délicate, comme le montre, en Afrique du Sud, le cas de Samson Mudzunga.

Les activités de Samson Mudzunga sont très souvent discutées, parce que le commentateur d'art ne sait pas comment les classer, comme c'est le cas pour les rituels de Joseph Beuys ou d'Aliza Shvarts. Pour Samson Mudzunga s'ajoute la question de l'appartenance à un groupe culturel. Cette condition fait que Mudzunga est, pour le dire dans les paroles de Katy Coates[838], "engaged in both exploding and exploring myth and ritual" engagé à explorer et faire exploser mythes et rituels. L'artiste pratique de façon répétée, devant un public d'amateurs d'art contemporain, la performance d'une mort rituelle et d'un réveil. Les responsables des institutions d'art sont sollicités à activement prendre part aux ressuscitations[839]. Au sein du milieu de l'art contemporain, ces démarches sont extrêmement séduisantes en raison de leur richesse sémantique. Il s'avère pourtant que les actions de Mudzunga, dans la région dont il est originaire, ne peuvent être performées qu'à l'expresse demande d'un chef tribal. Mudzunga transgresse en effet plusieurs des lois ancestrales qui sont aujourd'hui entremêlées au pouvoir politique de la région. Il peut s'agir d'utiliser à sa guise les tambours qu'il ne devrait sculpter uniquement à la demande du chef. S'il sculpte ces mêmes tambours sans recevoir une commande du chef ceci signifie un affront à son autorité. Mudzunga peut se baigner dans l'eau d'un lac. Pour cette baignade, l'autorisation du chef traditionnel est également requise car il faut s'assurer que les déités du lac acceptent l'intrus. Mudzunga s'est trouvé en prison à plusieurs reprises[840], car dans la région du Venda, le chef tribal fait parti du pouvoir

---

conséquences désagréables. Pour le dire autrement : toute représentation est une construction mentale, mais cela ne signifie pas qu'elles aient toutes le même mode de fonctionnement…" Les artistes contemporains nous amènent consciemment à la frontière où fiction et d'autres modes représentatives se confondent, et la question devient très complexe dès que cette représentation inclut la mort ou la transgression d'un rituel.

[838] Kathy Coates, 2001. "Samson Mudzunga: a biography of conflict" dans *Samson Mudzunga*, Taxi Books, David Krut publishing, Johannesburg, p.4.

[839] Voir texte par Colin Richards, 2004. "Samson Mudzunga" dans *10/100*. p.254-257. Au vernissage de l'exposition à la Johannesburg Art Gallery en 2003 avec le titre *Suka Dzivha Fundudzi*, le rôle d'enfermer et libérer l'artiste dans son tambour-cercueil était confié au professeur Anitra Nettleton.

[840] On accuse Mudzunga de vouloir utiliser les périodes d'enterrement vivant comme alibi pour commettre de véritables meurtres (Voir Kathy Coates, p.5 et p.17). La peur des membres de sa famille peut également être vu dans la continuité de la croyance que "jouer" la mort (play-acting) peut être un présage pour la véritable mort. Certains membres de la famille de Mudzunga avaient pris l'habitude de performer des rituels protecteurs, pour protéger Mudzunga, avant de rejoindre le public venu pour assister à la performance.

exécutif de la police. Mudzunga peut planifier pendant cette période d'emprisonnement la fête de sa ressuscitation au moment de sa sortie[841]. Mudzunga soutiend que l'irritation que ressentent ceux de sa tribu serait de la jalousie : ils auraient voulu être aussi célèbres[842] que lui, Mudzunga, qui n'était au début qu'un simple sculpteur sur bois. Quand le circuit d'art international[843] lui a ouvert ses portes, il a transformé les pratiques rituelles de sa tribu en une activité artistique. L'argument des anciens de la terre tribale est que son statut de sculpteur lui interdisait les actions sacrées. Ceux qui avaient le statut pour pouvoir les mettre en œuvre n'auraient jamais songé à se mettre en scène dans le cadre d'un événement d'art contemporain. Est-ce que le fait de les pratiquer dans le cadre d'une manifestation artistique contemporaine serait capable de transformer un rituel ancestral en fiction et que les interdits ne soient plus valables? Mudzunga est très conscient de la publicité que le caractère transgressif de son travail peut lui apporter dans les milieux d'art contemporain, qui sont activement à la recherche d'une façon d'inclure l'art traditionnel à leurs discours. La performance des rituels de Mudzunga devient beaucoup plus complexe au sens où il les présente comme des rituels réservés aux chefs. En les performant, il se pose en rival du chef[844]. Pourtant, en planifiant son rituel, Mudzunga cherche avant toute une autre préparation : Il recherche une galerie d'art pour valider sa démarche, et semble voir le spectateur lors d'une performance comme son moyen de documentation. Le récit du public sera ce qui restera de la performance[845]. Est-ce que l'institution d'art contemporain est capable de remplacer le chef tribal commanditaire d'un tambour-cercueil par une performance de résurection? Pour certaines des performances, le déroulement avait été prévu plusieurs années avant la mise en action. Mudzunga avait publié un communiqué de presse qui se lit comme le script d'un film. Mudzunga a effectivement été enterré, et plusieurs des commentateurs d'art contemporain attestent l'avoir retrouvé, à peine quelques minutes plus tard, à un autre

[841] Voir Kathy Coates, 2001. p.4.
[842] Voir p.10 du catalogue *Taxi Books*, et également un texte par Pitso Chinzma, 2004. "When Two Elephants Fight Only the Grass Suffers" dans le catalotgue *New Identities, Zeitgenössische Kunst aus Südafrika*, pp.150-151 ou celui de Sue Williamson, 2009. *South African Art Now*. p.156.
[843] Voir le texte de Stephen Hobbs, dans la publication de Taxi-books de 2001. pp. 67-77. Ce texte contraste avec celui de Kathy Coates dans la même publication et est destiné à transmettre le regard du "outsider", celui du milieu d'art contemporain.
[844] Voir Kathy Coates, 2001, p.20-22. Qui présente la suite exacte des évènements de la performance du Lake Funduzi.
[845] Voir Stephen Hobbs, p.74.

endroit. L'histoire en tous cas est très fréquemment racontée et traduite pour être publiée dans des catalogues d'art internationaux.

Dans l'expérience de mort de Willem Boshoff, il convient d'ajouter qu'il "ne force pas le destin", pour provoquer l'exploration de cette frontière. Une suite d'évènements et la maladie, qui font intégralement partie de sa vie, l'amènent sur cette frontière. Miraculeusement, il peut faire demi-tour, rétrospectivement il prend conscience du fait que l'expérience de mort confirme le druide dans sa profession. Boshoff voit ceci comme un signe valable dans le monde de ceux qui pratiquent le druidisme. Dans le cas de Boshoff, cet évènement doit alors avoir une telle valeur, ni plus ni moins.

Les remarques précédentes, basées sur un vécu subjectif, prétendent pouvoir éviter un discours philosophique en le détournant vers une observation sociologique[846]. Ces remarques courent peut-être le risque d'avoir trop rapidement écarté l'existence d'une certaine tendance théorique qui a divisé les esprits[847] quant à l'utilisation du mot

---

[846] Les études des historiens d'art se voient souvent contraintes d'admettre la position prédominante que prend la "mise en récit" ou la "mise en images", bref la "représentation" de la vie intime, souvent par l'outil informatique, comme une évidence inéluctable et de se contenter de faire la description d'un phénomène social qu'il n'est plus possible de nier. Le texte de Philippe Dagen (2003, "Mémoires, mémoires") se basait en premier lieu sur l'observation de la place qu'occupe le tourisme organisé dans les sociétés occidentales: "On rappellera seulement que le tourisme est désormais l'une des figures essentielles des sociétés occidentales et l'un des symboles les plus forts de l'autorité - politique, économique, symbolique - avec laquelle ces sociétés gouvernent ce qu'il est convenu de nommer le 'reste du monde', les deux tiers des terres émergées et les neuf dixièmes de la population humaine" (p.8) De la place du tourisme organisé dans les sociétés occidentales Dagen arrive à des commentaires sur "l'industrie, la technologie du narcissisme"(p.16). "Il n'est aucun moment de la vie la plus quotidienne qui échappe à l'enregistrement pour quelque raison de moralité ou de pudeur... Que, désormais, la vie intime s'inscrit sur des bandes ou des disques durs et que la mémoire des événements personnels est transférée sur ces supports... Une seule comparaison se présente: avec les dispositifs de vidéosurveillance des parkings, des aires d'autoroute ou des supermarchés." (pp.16-17) Dagen a ici recours à des observations d'ordre sociologique, que les spécialistes des études visuelles cherchent à accompagner d'une réflexion théorique, qu'on cherche à intégrer dans les approches traditionnelles des sciences humaines. Mais lors de ce travail revient très fréquemment ce soupçon que "tout" aurait pu être une fiction, on y reviendra. La mise en équivalence avec les caméras de surveillance ramène à l'argument de Peter Bexte (1999, *Blinde Seher, die Wahrnehmung von Wahrnehmung,* p.95) sur l'aveuglement de ce type de prise d'image. (Voir KG Partie II)

[847] Cette théorie a exercé beaucoup d'influence sur ceux qui produisent les discours sur le post-colonialisme, et, sachant que l'écriture théorique en Afrique du Sud a en grande partie souscrit à cette tendance, il ne sera pas possible de faire comprendre l'utilisation qui est faite du mot mémoire et du mot fiction sans une référence à la théorie. Pour une mise en contexte du rejet véhément que fait la critique française des théories américaines et des sources sur lesquelles ces théories sont fondées je renvoie le lecteur à l'ouvrage de François Cusset, *French Theory* paru en 2003, qui illumine le double décalage franco-américain.

"fiction"[848]: les discours sur la "Panfictionalité" ou le "tout-fictionnel", qui en Afrique du Sud avaient trouvé des suiveurs pendant les années quatre-vingt-dix parmi une première génération de lecteurs de textes secondaires sur Roland Barthes[849]. Un rejet catégorique de la théorie du tout-fictionnel a été formulé par Jean-Marie Schaeffer[850]:

---

[848] Sans la moindre prétention de pouvoir apporter une contribution pertinente sur la question je me contente ici de retranscrire une citation assez longue d'un extrait du texte de Marie-Laure Ryan sur la question de la "Panfictionalité". La citation choisie fait partie de la présentation que fait Marie-Laure Ryan des différents modèles selon lesquels il est possible de décrire la frontière entre discours fictionnel et discours référentiel (p.23) dont les remarques sur la théorie de "pan-fiction" est la première possibilité:

> "1. Il n'y a pas besoin de frontière, parce que tout discours narratif et représentationnel, donc tout discours historique, est une forme de fiction. On reconnaîtra là une caricature de la position postmoderniste, telle qu'elle est représentée par Roland Bartes ou par l'historien américain Hayden White : "le discours historique est essentiellement élaboration idéologique, ou pour être plus précis, imaginaire" ; "L'historien est celui qui rassemble moins des faits que des signifiants et les relate, c'est à dire les organise aux fins d'établir un sens positif et de combler le vide de la pure série" (Barthes, 1967 :73). Cette position - que j'appelle la Doctrine du Panfictionnalisme ("The Doctrine of Panfictionality") – reconnaît l'existence théorique de l'autre de la fiction, qu'elle conçoit comme l'image absolument fidèle, complète et objective du réel. Cette définition ne peut être satisfaisante, parce que le langage impose toujours sa forme et ses catégories conceptuelles sur le monde à représenter, et parce que tous les actes de représentation sont motivés par des intérêts personnels qui affectent la production de l'image. Il s'ensuit que le territoire du discours non fictionnel est vide de toute substance. Remarquons ici que les avocats de la Doctrine du Panfictionnalisme ne s'intéressent nullement au mode de réception propre à des genres tels que le roman, les plaisanteries, le théâtre, les contes de fées ou les paroles de chansons. Leur position est entièrement bâtie sur une interprétation philosophique de la linguistique saussurienne qui nie la possibilité pour le langage de faire acte de référence à un monde extérieur à lui-même. Dans la mesure où le terme de fictionnalité nomme le processus par lequel le langage est censé créer ses référents, il s'ensuit inévitablement que le terme embrasse toute forme de représentation verbale, quel que soit l'usage prévu pou le message. La fiction est ce qui sort naturellement de notre bouche, comme la prose pour Monsieur Jourdain (mais Monsieur Jourdain avait du moins le choix de parler en vers !) Dans sa défense de la fictionnalité fondamentale du discours historique, Barthes entrouvre toutefois la porte à une autre approche du problème : "Le fait n'a jamais qu'une existence linguistique (comme un terme d'un discours), et cependant tout se passe comme si cette existence n'était que la "copie" simple d'une existence, située dans un champ extra-structural, le "réel'" (1967 :73). Le "comme si" qui décrit la conception populaire du discours historique soulève la question de ce qui doit former la base d'une théorie de la fiction : les spéculations des théoriciens et philosophes sur les relations entre le langage et le monde, ou la pratique tout à fait observable du public lecteur, pour lequel le discours historique concerne des faits sont enracinés dans la réalité ? Comme mon propos n'est pas la spéculation philosophique sur l'accessibilité du réel à la pensée et au langage, je mettrai la Doctrine du Panfictionalisme entre parenthèses, pour me concentrer sur les deux autres possibilités."

L'ensemble du texte de Marie-Laure Ryan a l'ambition de faire le tour de la question de la fiction, les deux autres possibilités sont les suivantes: "2. Les discours fictionnels et référentiels sont distincts, mais sont reliés par un continuum de formes hybrides et il n'y a pas de frontière définitive entre les deux". "3. La fiction et le discours référentiel sont les deux pôles d'une opposition binaire, la frontière entre eux est clairement marquée" (J'ai emprunté le résumé des options 2. et 3. du texte de Bernard Guelton 2007, p.161).

[849] Dans un programme universitaire des années 90 la lecture de Barthes était incontournable.

[850] Schaeffer, 2001, p.166. Dans son texte de 2001 Schaeffer insiste justement sur la troisième possibilité évoquée par Marie-Laure Ryan dont je donne l'extait dans la note 848.

> ... la thèse du tout fictionnel s'enferme elle-même dans le piège de l'autoréférentialité. Soit la proposition qui énonce la thèse fait elle-même partie de son champ d'application, et dans ce cas la thèse elle-même est fictionnelle et ne saurait avoir davantage de validité que la thèse inverse, c'est-à-dire la thèse ségrégationniste. Soit on lui applique une sorte de théorie russellienne des types, c'est-à-dire qu'on soutient que ce qu'elle affirme vaut pour tout sauf pour elle-même: elle nous apprendrait donc ce qu'est en vérité le statut des autres représentations. Mais si tel est le cas, alors il y a au moins une représentation (une proposition) pour laquelle la distinction entre fiction et vérité est opératoire. Autrement dit, même si la justesse de la thèse impliquerait un déplacement important de la frontière entre fiction et représentation référentielle, puisqu'on se retrouverait avec une classe de représentations fictionnelles très peuplée et une classe de représentations factuelles composée d'un seul élément, son énonciation n'en continuerait pas moins de présupposer la validité de la thèse qu'elle nie.

La lecture des déclarations faites par des artistes travaillant la paraficition démontre que les artistes prennent soin de préciser que leurs démarches ne s'inspirent *pas* de la théorie de panfiction[851]. Ces artistes ne cherchent pas à illustrer les pensées d'une école philosophique, ils ne plaident pas allégeance à une religion. Ils insistent sur le caractère expérimental de leur travail, sur le potentiel créatif inhérent au travail explorant la frontière entre fiction et "réalité". Boshoff de son côté refusera de se prononcer sans équivoque sur la question du vrai ou du faux de ses prises de position. Mettant en question la théorie au lieu de prendre position par rapport à elle, il serait tentant d'analyser cette approche à la lumière des textes postmodernistes.[852] Mais le druide ne souscrira aucunement au postmodernisme :

> I don't belong to any particular political party, a religion, an ethnic affiliation, a club, a religion, a philosophy and so on. As a druid, I am against selling out to a single idea or persuasion. I prefer to belong to nothing yet I reserve the right to embrace relevant aspects of everything. I readily change my mind if I find something wanting even if it feels I may betray someone or something. Nothing stands still for so long that one can sell one's life out to it[853].

Je n'appartiens à aucun parti politique, ni religion, affiliation ethnique, club, philosophie et ainsi de suite. En tant que druide, je suis contre l'idée de se vendre à une particulière idée ou persuasion. Je préfère appartenir à rien et je me réserve pourtant le droit

[851] Carrie Lambert-Beatty, 2009. "Make-Believe : Parafiction and Plausibility" *October,* No.129, summer 2009, pp.51-84.

[852] Il est certain que Boshoff a une connaissance de ces théories, qui sont omniprésentes dans les cercles intellectuels sud-africains. Je répète ce que je soutenais dans l'introduction: Boshoff semble, pour la plupart, prendre les théories à la lettre, comme il l'avait fait avec les discours postcoloniaux, il semble les transformer directement en œuvre d'art.

[853] échange électronique du 12-7-2011.

d'accueillir des aspects pertinents de tout. Je change facilement d'avis si je m'aperçois d'une faiblesse même si ce changement semble trahir quelqu'un ou quelque chose. Rien ne tient en place assez longtemps pour qu'on puisse y dédier sa vie.

Nous reviendrons sur l'univers en perpétuel mouvement du druide, mais cherchons d'abord à venir à bout de sa relation au "faire semblant" et au monde de la communication médiatisée. Caricaturalement, il est possible de dire que pour un habitant de Paris en 2011, la question "Croyez vous en la vérité virtuelle de l'internet ?" paraîtra tout aussi absurde que pour un habitant de cette même ville cinq cents ans plus tôt à qui on aurait posé la question "Croyez vous en Dieu ?" La réponse dans les deux cas aurait pu être: "Mais bien sûr, toute ma vie est organisée selon son existence, je rythme selon lui ma semaine, ma gestion d'argent, j'y trouve réponse à toutes mes questions, le bien le mal"… Dans ce "tout se passe comme si", s'agit-il d'une théorie de la "Panfiction" ou pas[854]? Comme un enfant (et comme Filliou se le serait sûrement permis), il est possible de se demander si cette croyance au "Panfictionalisme" s'arrête aux limites de notre planète ou s'il s'étend à tout notre système planétaire, à notre galaxie, et à l'univers[855]. Malgré le fait qu'il semble impossible, en 2011, de se défaire de la dimension "Panfictionnelle" du monde, ceci doit être un phénomène assez local en comparaison avec l'ensemble de l'univers. Pour se confronter à la question de l'existence d'un dieu, ou du "vrai" ou "faux" de ses démarches de druide, Boshoff raconte à plusieurs reprises[856] une parabole d'une peuplade habitant une île. Cette peuplade est la seule sur terre croyant en Dieu. Boshoff soutient que le jour où une météorite tombera sur cette île, Dieu aura cessé d'exister. La conclusion de Boshoff est "Of course there is no God but of course there is a God"[857] Bien sûr Dieu n'existe pas mais il y a un Dieu.

[854] Jean-Marie Schaeffer s'en tenait à l'exemple des Nativités et Crucifixions qui "n'étaient nullement des fictions, alors même que beaucoup parmi les éléments imagés étaient inventés" (2001, p.170).
[855] Une visite de l'exposition permanente, continuellement mise à jour, à la Cité des sciences de Paris peut rapidement convaincre le néophyte en cette matière que ces questions sont posées, avec beaucoup de sérieux et moyennant des budgets astronomiques, par des chercheurs de toutes nationalités. Un de ces projets a très récemment permis aux chercheurs d'émettre la nouvelle spectaculaire qu'ils pensent avoir pour la première fois réussi à capter un signal émis par un boson Higgs, qui était "activement recherché" depuis des années 60. Ce boson, un parmi une dizaine d'autres, serait l'élément qui permet à la masse de se manifester (pour le dire en termes plus nettement scientifiques "expliquer la brisure de l'interaction unifiée électrofaible").
[856] Il y fait référence dans deux entretiens, une fois en avril 2010 à Krugersdorp et une fois en octobre 2010 à Berlin.
[857] Entretien Berlin 2010.

Pour l'historien de l'art, pour le critique d'art et pour l'artiste, cette affirmation a une conséquence bien précise. Tout comme les clercs du moyen âge mettaient en question l'omnipuissance de l'église, il convient aujourd'hui aux intellectuels de la culture de comprendre mieux que tout le monde l'outil informatique, de parler l'anglais mieux que la reine, de l'analyser dans tous ses détails pour saisir les limites de cet outil afin de pouvoir le subvertir et enfin s'en défaire pour le faire redevenir un outil parmi tant d'autres. Depuis le temps, si redouté par Marshall McLuhan, où un satellite a été mis en orbite autour du globe terrestre, nous n'avons pas cessé d'améliorer le système, en couvrant le globe d'une toile, d'un worldwideweb d'échanges d'informations. Depuis que "tout est en lien avec tout tout le temps", depuis l'accès immédiat à tout ce qui vient d'être publié, une science[858] quelconque est d'une certaine façon devenue impossible. Le volume d'informations disponibles dépasse la capacité humaine à trier les données et à se forger un "avis". Les questions sur l'aspect visuel des média, sur le statut de l'image sont traditionnellement la spécialité des historiens d'art. Pourtant, la "mise en images" de la vie intime de "tout le monde" en fait désormais partie. Le théoricien d'art se voit confier une nouvelle tâche : celle de trier dans ce déluge d'images et de représentations. Mais une telle entreprise revient à réécrire une fois de plus l'histoire de l'art pour mettre en valeur systématiquement la part de fiction et la part de réalité des différents aspects d'une œuvre, d'une image. Un vaste programme, quand il s'agit par exemple d'établir la part de fiction d'un readymade[859], ou des pratiques du "retour du réel" dans l'art. Surtout que l'historien d'art devra développer des qualités de neurologue, car le danger est très grand que, dans l'exercice de la dissection, le patient perde la vie, cette vie s'étant tout simplement échappée entre scalpels et sondes, et le scientifique trouvera certainement

[858] Une fois de plus, Filliou le dit beaucoup mieux que moi, sauf qu'il fait intervenir la date d'impossibilité pus tôt. La citation vient du texte "Research on the eternal Network", FILE, vol.2, no3, septembre 1973, p.7. La citation a été identifié par Véronique Perriol, 2006, p.273: "1. - On dit que Poincaré (mort 1912) est le dernier chercheur en mathématique qui connaissait toutes les mathématiques de son temps. L'information minimum sur les mathématiques modernes de dernier ordre exigerait un livre de 2 000 pages au moins, plus que n'importe quel mathématicien vivant ne pourrait comprendre. 2. - Remplacez 'mathématicien' par 'artiste', 'mathématiques' par 'art' (mais remplacez 'Poincaré' par quoi?). 3. - S'il est vrai que les informations et la connaissance de toute la recherche en art moderne sont telles qu'un artiste ne pourrait les comprendre, alors le concept d''avant-garde' est obsolète. Avec une connaissance inachevée, qui peut indiquer qui est en avant et qui ne l'est pas? 4. - Je suggère de considérer chaque artiste comme élément d'un Réseau Eternel soit un concept beaucoup plus utile".

[859] Bernard Guelton, 2007, p.9, met en valeur le fait que les théories autour des pratiques du "readymade" ou du "site-specific" sont pour la plupart formulées en créant un "antagonisme" avec celle de la fiction.

que ses instruments sont impuissants à séparer fiction et non-fiction en art. La dissection trop précise équivaudrait à une mort de l'art. Mais les déclarations de la mort de l'art ainsi que l'utilisation trop superficielle de la notion de "fiction" comme pansement "couvre-tout", aurait le même résultat : la mort du patient suite à son étouffement. Nous nous trouvons ici contraint de conclure que la théorie de la fiction est pour la plupart du temps un cercle vicieux, qui conduit le chercheur à déclarer de manière erronée que tout le parcours devient fictionnel dès qu'il a reconnu le statut de fiction de l'un de ses éléments. Toutes ces approches théoriques font complètement perdre de vue que la question de la "fictionalité" ou de la "référentialité" de la représentation n'était pas du tout la nôtre à l'origine, nous, qui avions fait le choix de tenter de suivre les cheminements du raisonnement adopté par les artistes. Le discours sur la dichotomie "fiction-vérité"[860] s'est imposée à la suite des multiples contributions des philosophes[861]

---

[860] J'emprunte cette formule exacte au texte de Jean-Marie Schaeffer, qui pose la question de l'efficacité des réponses que nous proposent les deux questionnements fondés sur la dichotomie fiction-vérité sont-elles vraiment à même de nous aider à tracer cette frontière, ou à l'effacer, si tant qu'elle soit problématique, ou qu'elle soit effaçable -? Sa réponse à cette question prend refuge dans l'analyse du travail théorique de Hume qui pour les Jardins de Mots ne donne pas de réponse satisfaisante - on essaiera autrement. Bernard Guelton commence son catalogue avec le titre *Archifictions, quels rapports entre les Arts visuels et la Fiction?,* 2007, par la remarque suivante: "Dans le domaine de l'écriture sur l'art contemporain, il n'est pas d'expression plus galvaudée que celle de 'fiction'. Régulièrement, on l'oppose à la 'réalité' - ce qu'elle dépasse de temps à autre - plus généralement à ce 'réel' si prégnant aujourd'hui dans l'art, et qui n'est la plupart du temps qu'une forme réactualisée du réalisme le plus plat. Lors de cette confrontation, les analyses restent souvent bloquées comme sur un palier, entre deux portes, l'une estampillée fiction et l'autre réalité, sans pouvoir choisir" p.9... Plus loin, p.14 Guelton ajoute la remarque que la société "spectacularisée" voir "scénarisée", ... le propre de la fiction aurait disparu et demanderait probablement alors de reconsidérer avec toute son acuité la notion d'aliénation.

[861] Et pour ceci les textes de Jean-Marie Schaeffer sont beaucoup mieux placés qu'une quelconque recherche que je puisse contribuer. En ayant rapidement établi que le mot fiction reprend en tous aspects la position qu'occupait le mot mimésis dans les textes de Platon et d'Aristote, Schaeffer nous rappelle qu'effectivement les bases des discours autour de la fiction doivent être cherchées dans l'utilisation qu'en faisaient ces deux philosophes. Dans son texte de 2001 Schaeffer propose une lecture des textes de Hume qui pense la fiction non par rapport à la vérité mais par rapport à la croyance (p.165). Dans le texte de 2009 (p.22) Schaeffer se base davantage sur une définition de la "fiction" issue de la combinaison des deux définitions opposées de Platon et d'Aristote. "Ces deux conceptions de la fiction qui ont "programmé" notre attitude face à la fiction jusqu'à ce jour, apparaissent incompatibles. Elles le sont en effet du point de vue de la valeur qu'elles lui attribuent. Et néanmoins toutes les deux rendent compte d'un aspect essentiel du processus fictionnel. Une bonne description de la fiction doit donc les prendre en compte conjointement" - Platon, dont on aurait pu comprendre qu'une mimesis qui "tente de se rendre semblable aux Idées plutôt qu'aux apparences" aurait tout à fait "sa place dans la république" et que seule l'imitation qui ne prend pas comme modèle les Idées mais la réalité apparente" est corrompue, les lectures générales de Platon ont pourtant fait interpréter Platon comme hostile à "l'artiste (qui est) un sorcier qui se sert de la magie (*thaumatopoia*) pour corrompre l'âme humaine". Pour Aristote Schaeffer souligne le fait que "la mimésis est un mode de connaissance" - "Cette faculté se met en place dès les premiers apprentissages, donc dans un contexte qui n'est en rien celui de l'art mais celui des processus d'apprentissage dans leur généricité. La mimésis artistique est en quelque sorte une instanciation particulière de cette faculté

et des critiques littéraires sur cette question. Habituellement, on définit la fiction par ce qu'elle n'est pas ou par ce qu'elle ne semble pas être[862]. A l'origine, nous aurions voulu explorer une autre question, celle du potentiel créatif de la fiction, qui ne devrait pourtant pas avoir des excuses à faire pour son "manque" de réalité[863], puisque la fiction vit justement de ce statut de création primordiale, de l'"inchoatif" de la création en train de naître du chaos productif, de la création qui vient d'avoir eu lieu. Sur ce "territoire constitutif d'une fiction"[864], à cet endroit où règne un continuel état de "premier jour de la création", un monde tout entier reste encore à découvrir.

La complexité et simultanément la banalité[865] de l'utilisation des mots "fiction", "imaginaire" ou de l'expression "autobiographie comme fiction" dans les divers discours sur l'art contemporain et à tous les niveaux de la société du début du troisième millénaire,

---

d'apprentissage" - un aspect qui aurait beaucoup pu nous intéresser dans notre lecture de Bergson, mais Schaeffer ne développe pas cet aspect. Il met en valeur la confiance de la part d'Aristote en une "immunisation réciproque du monde de la fiction et du monde de la réalité historique". Il faut donc pour notre recherche actuelle conclure que les questions posées à la faculté de "mettre en œuvre des semblants" étaient beaucoup plus nuancées et démontraient un potentiel créatif plus marqué, mais que la postérité retient avant tout les mises en garde du danger de confondre mimésis et réalité, de "mettre en cause le processus d'immersion", qui a eu comme résultat que la grande majorité des discours successifs se sont bornés sur la question de la dichotomie "vrai-faux".

[862] Jean-Marie Schaeffer dans son texte de 2001 pose la question de cette façon:
"Je partirai d'un étonnement: pourquoi, lorsque nous nous intéressons à la fiction, mettons-nous en général en avant le problème de sa relation avec la "vérité', que nous concevions, en accord avec la lecture platonicienne, la fiction comme l'envers déchu de la vérité, ou que nous voyions, par inversion de la lecture platonicienne, dans cette dernière, l'impossible "autre" d'une fictionnalité généralisé?" (p.166)
...."En fait nous ne confondons que très rarement les représentations fictionnelles avec des représentations factuelles. La raison en est tout simplement que les premières sont en règle générale indexées comme telles".[.....]"il apparaît que la distinction que nous faisons n'est pas seulement entre la fiction et la vérité, mais tout autant celle entre la fiction et les représentations erronées ainsi que celle entre la fiction et les représentations mensongères" (p.167) [...] "le fait qu'une représentation ait une dénotation nulle ne suffit pas à en faire une fiction... Il se pourrait que la plupart de nos représentations ne soient pas des vérités mais, à des degrés divers, des représentation erronées; cela ne transformerait pas pour autant ces représentations en fictions: au contraire, c'est uniquement parce qu'elles ne relèvent pas du champ de la fiction qu'elles peuvent être erronées ou fausses (p.168) Enfin, dans les rares cas ou nous ne savons pas si nous avons affaire à une fiction ou pas, par exemple parce que les indices situationnels et contextuels (notamment paratextuels) ont été effacés et que par ailleurs nous en disposons pas non plus d'indices (par exemple la présence de techniques narratives spécifiquement développées pou les récits de fiction), la dichotomie fiction- vérité ne nous est pas non plus d'aucune aide. En effet, savoir ce qui distingue statutairement une fiction d'une non-fiction, ne nous permet pas de découvrir quel est le statut de la représentation litigieuse, puisque la question est précisément d'arriver à déterminer son statut".

[863] Bernard Guelton (p.11) résume la définition de David Lewis par la phrase suivante "la fiction est une histoire racontée en tant que vraie par un narrateur situé dans un autre monde que le nôtre" - je ne suis pas dans la mesure d'analyser les théories de David Lewis, je me contente d'indiquer qu'elle existe.

[864] J'emprunte la formule à Bernard Guelton, 2007, p.9.

[865] Bernard Guelton choisit le terme "galvaudé" p.9.

obligent d'admettre que les domaines artistiques, littéraires et informatiques se confondent et s'illustrent communément. Toute tentative de récit de soi est nourrie d'une très grande part d'imagination ou de "wishful thinking"[866]. De ce fait, une simple "mise en récit" ou la "mise en images" à des fins personnelles[867] se confondent avec la philosophie qui s'occupe depuis des millénaires de la question des possibilités que nous avons de percevoir "la réalité". Il semble qu'à ce moment de notre histoire où l'artiste est aux commandes d'outils de plus en plus efficaces pour créer des fictions, il se sente obligé d'en explorer la frontière, de la pousser toujours encore plus loin. En faisant ceci, "il ne fait que son travail". Ayant établi le naturel avec lequel les artistes expérimentent l'image qu'ils s'attribuent, l'auto-attribution du nom BIG DRUID par Boshoff semble une pratique artistique parmi d'autres, ni plus ni moins exceptionnelle que toutes ces autres pratiques exceptionnelles et imaginaires. En choisissant un personnage aussi "invraisemblable" que le druide, Boshoff parvient à mettre le doigt de façon grinçante sur le fait que ce que la société considère "normal"est soumis à une idéologie issue d'une philosophie bien précise. Boshoff fait remarquer qu'il aurait été possible qu'il en soit autrement. Si les Romains n'avaient pas activement pourchassé les druides[868], il serait aujourd'hui "normal" de voir des druides vivre parmi nous, tandis qu'un bon nombre d'autres pratiques auraient étés considérées excentriques. Le personnage du druide est peut-être un hétéronyme comme ceux que s'attribuait Fernando Pessoa. Dans d'autres circonstances, dans une société moins inondée par une fiction généralisée, il aurait pu être une mythologie personnelle comme le chamane de Joseph Beuys. Si le statut du personnage du druide semble incertain, sa vérité semble puiser sa raison d'être dans une autre fiction que Boshoff entretient depuis plus longtemps : celle des jardins de mots. Ces jardins sont une protestation contre la disparition des plantes et un refuge pour toutes ces espèces en danger de disparition, ils sont un lieu où celle-ci existeront toujours tant que Boshoff, ou le druide, se souviendra de leur nom. Les jardins de mots ne semblent avoir

---

[866] Une expression que Boshoff utilise fréquemment pour désigner une pensée qui aurait aimé prendre un certain concept comme "preuve" mais qui est basée sur une grande partie d'invention.

[867] Je rappelle la citation de Barbara Steiner "Vouloir écrire (ou prétendre avoir écrit) l'histoire de sa vie est voué à l'échec. Il faut combler les trous de mémoire conscients ou non, et il s'ensuit un incessant conflit entre le sujet qui a vécu et agi dans le passé et celui qui raconte et se rappelle le présent… ce qui le situe quelque part entre la réalité et le travail de mémoire, avec ses embellissements ou ses reconstructions"… Barbara Steiner, 2004. *Autobiographie,* p.11.

[868] Nous reviendrons sur les détails soutenant le personnage du druide dans la Conclusion.

aucune raison d'être tant qu'on se tient à un discours dichotomique entre "fiction-vérité". Les jardins de mots existent dans un univers de créativité, un univers conceptuel, sans supercherie ou "faire-semblant" : cet univers est un lieu de relation alchimique ou "adamique" disait Boshoff au début de son travail, entre parole et chose (Walter Benjamin aurait dit "unmittelbar"). Il s'agit d'un univers "in your head". Puisque l'identification théorique de cette attitude propre à Boshoff n'a pas été chose aisée, Boshoff refusant activement l'association à d'autres pratiques, un usage du mot "fiction", qui semble particulièrement intéressant en raison de son potentiel créatif, sera évoqué ici. Il s'agit d'un cas survenu "avant" le déluge fictionnel de l'internet, quand on pensait encore les mots "réalité virtuelle" sans penser exclusivement à des données dont les "conditions d'actualisation sont disponibles"[869] dans des machine électroniques.

En 1977[870], Filliou adapte la formule de la vitesse de l'art qu'il avait établie en 1970[871]. "J'ai pensé qu'il faudrait envisager l'art comme une fonction de la vie plus la fiction, celle-ci tendant vers zéro". Cette deuxième version de la formule[872] est la plupart du temps interprétée comme une explication de la performance[873] comme pratique

---

[869] La facilité de confondre le monde informatisé avec un territoire d'entière liberté pour une expression fictive est demontrée par de très nombreux penseurs, non seulement Marshall McLuhan. Je me réfère ici à la définition "Virtuel, arts" qu'écrit Jean-Louis-Boissier pour l'*Encyclopædia Universalis*: "Le virtuel est plus qu'un simple potentiel, plus qu'une simple éventualité. Son étymologie même l'indique, il est un système de forces dont les conditions d'actualisation sont disponibles" cité par Bernard Guelton, 2007, p.11.

[870] voir Catalogue *Editions & Multiples*, 2003, p.81.

[871] Dont il était question dans mon texte sur l'origine du langage pour expliquer la notion de "temps de création". Cette première version est publiée dans *Teaching and Learning* et reprise dans *La fête permanente,* Véronique Perriol (Thèse 2006, p.269) la lie à cette occurrence au principe de "work in progress".

[872] Voir la transcription de la formule dans le catalogue *Robert Filliou, Poet*, établi par Michael Erlhoff pour la galerie de la Stadt Ramscheid, février 1998, p.91.

[873] Voir par exemple l'importance que cette notion prend pour Vostell. "Geste artistique et geste quotidien sont mêlés pour participer à une même économie au sein de l'espace social.Vostell propose un mode d'être dans le monde qui est rendu possible par l'art" ..."La transformation des consciences se fait par le questionnement du rapport mutuel entre pratiques esthétique et politique. Car l'art ne doit pas être l'occasion de créer un espace fictionnel délié de la vie: 'Ne pas fuir hors de la réalité mais dans la réalité [...] ne pas améliorer le monde mais créer de nouveaux apports avec lui'" (Véronique Perriol, 2006 - p.203, Perioll cite Wolf Vostell, "Ulmer Theater: 1964. Ce que je veux" du catalogue de l'ARC2 en 1974: *Vostell, environments-happenings 1958-1974*. p.235) Chez Kaprow par contre les actions proposées puisent leur caractère espiègle et drôle dans la banalité des actions proposées: "Available Activities New York self service: .. on the streets, kids give paper flowers to people with pleasant faces… cars should belong to participants, 'eat sandwiches in phone booths', 'count red cars' (these is a completely private activity), 'Riding a bus searching for a face', 'couples kiss in world'- 'likely stories, useful fictions'" (Allan Kaprow

artistique, et d'insister sur la non distinction entre vie et art. En ce sens, la formule donne l'impression qu'elle pourrait être une parodie des multiples théories basées sur l'"échelle de fictionalité"[874] et les "degrés d'immersion". Chez Filliou, il s'agit de l'inverse, c'est-à-dire d'une formule avec laquelle on peut calculer le degré de fiction. L'attention doit ici porter sur le fait que la fiction tend vers zéro, mais qu'elle ne parvient pas à l'atteindre. Cette interprétation se trouve confirmée par cette affirmation[875] de Filliou: "L'art est une fonction de la vie plus fiction, c'est à dire le passage, le point minimum entre l'art et la vie, la vie et l'art, m'intéresse beaucoup". Cette remarque accorde à la fiction une grande importance. S'il n'y avait pas de fiction, l'art ne se distinguerait en rien d'autre chose, et il serait ni possible de savoir ce qu'est de l'art ni d'en parler, il faudrait remettre en cause son existence même - "Si la fiction n'existe pas, l'art c'est la vie". Nous savions que Filliou était conscient de cette impossibilité que la fiction[876] égale "zéro" dès qu'il a choisi le chapeau[877] pour donner forme à la "Galerie légitime"[878] ou au "Territoire de la république géniale"[879]. La formule sur la recherche du "zéro" fictionnel va de pair avec l'expression "L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art". Cette version de Filliou est dérivée de la formule du vocabulaire Dada: "la vie est plus intéressante que l'art". Les formules de "l'économie poétique" de Filliou sont mises en circuit, et finissent par revenir sur le concept de fiction. Filliou met l'accent sur le caractère provisoire de son observation : "C'est une recherche qui progresse, mais je ne peux rien dire de plus et

---

- *Art as Life* catalogue édité en 2008) Kaprow comme Vostel ont recours au mot fiction pour positionner leurs démarches.

[874] Une entreprise qui a été entamée en tout sérieux par Bernard Guelton, qui a même élaboré un tableau selon lequel on peut placer les différentes pratiques artistiques par rapport à cette échelle, *Archifictions,* 2009, pp.161-166.

[875] Citation reprise par Véronique Perriol, 2006, p.270, elle cite comme source: "Propos de l'artiste cité par Chantal Gaudreau, *Cahier de l'école sociologique interrogative*, no 1, Paris, mars 1980, p.7.

[876] Bernard Guelton, 2007, p.9 aborde le problème d'un questionnement inverse, il le formule ainsi: "Que l'exposition instaure une séparation entre le monde de l'art et le monde ordinaire et que celle-ci suffit à engager une 'fiction' (même si de nombreuses pratiques artistiques tentent précisément d'échapper à cette séparation ou tout au moins de la neutraliser)?"

[877] On pourrait dire "dès qu'il avait inventé les notions de 'La cédrille qui sourit' ou 'Le PoïPoïdrome'".

[878] Le catalogue *Das Immerwährende Ereignis* (1984) montre les multiples versions de la Galerie Légitime, sous forme de diagramme, en 1962, le chapeau "haut de forme", l'exposition est ensuite congelé au surgélateur et dégelée en 1972 (p.79-81).

[879] Voir catalogue *Génie sans talent*, publié par le Musée d'Art Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq en 2003, pp.101-112.

personne ne m'a encore aidé"[880]. Mais il trouve que la portée des possibilités de sa mise en application est immense :

> C'est pourquoi nous introduisons toujours un élément de fiction et celle-ci peut être positive ou négative. Est-ce que je considère comme positif tout ce qui a un signe plus connu "A" par exemple? Comme artistes nous apportons des éléments, qui nous sont incompatibles parfois avec les exigences subjectives de la réalité: le désir du cœur. D'autre part la fiction peut être parfois négative, lorsque nous voulons résumer la vie d'une personne ou d'une nation en une heure et demie... [881]

Filliou dit ensuite avoir entamé des recherches pour estimer si sa formule pouvait être appliquée à toute "la réalité" ou à tout "l'univers". Les dialogues avec ses amis mathématiciens explorent la portée scientifique de la formule et arrivent à la conclusion que la notion de "vitesse de l'art" n'a aucune importance mathématique, ce qui conduit Filliou à affirmer "... le fait qu'un concept n'a pas d'importance est de la plus grande importance".

Une fois que la fiction est intégrée à l'activité, les pratiques d'autres artistes, qui ne sont pas en première ligne considérés des artistes de "performance", viennent à l'esprit. Wolfgang Laib passe ses journées à l'extérieur où il collectionne le pollen d'une fleur spécifique qu'il a choisie pour son projet. Le remplissage d'un petit bocal de pollen de pissenlit peut nécessiter un travail de plusieurs semaines. Quand Laib prépare une exposition, le pollen est répandu par terre à l'air libre. Le pollen se répand immédiatement dans l'air de tout l'espace environnant. Une installation d'un carré de pollen englobe donc tout l'espace d'exposition. Le moment de "création artistique" n'est pas facile à déterminer. Laib soutient que le temps passé dans les champs à récolter le pollen faisait déjà partie de l'œuvre. Thierry de Cordier, qui a pris la décision de se retirer de la scène de l'art commercial, a vécu une longue période dans son jardin, dans lequel il a installé des constructions adaptées aux activités qu'il prévoyait pour la journée : des "écritoires (1988) et la "Jardinière (Meuble-à-penser)" (1989), une sorte d'abri de philosophe, ensuite une "Cathédrale (study for a poet's shelter)" (1991-1993), un

[880] *Das immerwährende Ereignis zeigt*, 1984, p.94.
[881] *Das immerwährende Ereignis zeigt*, 1984, p.95.

"Cabinet de verdure" (1991) qui est un "studiolo dans les arbres"[882]. Quand Francis Alÿs invite 500 volontaires, il les équipe d'une pelle et leur demande de déplacer de 10 cm une dune longue de 500m, il accompagne ce travail herculéen de la fable selon laquelle " la foi transporte les montagnes". En guise de préambule à son livre sur le projet, il écrit: "A handful of thinkers and aficionados examine one of the most puzzling of modern phenomena - the displacement of a dune a few inches from its original location" Une poignée de penseurs et d'aficionados examine un des phénomènes modernes les plus déroutants –le déplacement d'une dune à quelques pouces de sa location initiale.

Champ, jardin, dune, ces trois artistes cherchent des espaces qui ont tous un lien avec la métaphore botanique ou géologique. Ils prétendent donc donner à leur œuvre une importance qui dépasserait le strict milieu de la galerie d'art pour s'ouvrir à des questions plus larges, comme celles posées par les artistes du Land Art des années 60, avec la différence que les trois artistes du début du XXIème siècle ont mis en place une raison fictive pour leur activité et vivent quotidiennement ce projet. Laib, De Cordier et Alÿs ne se posent pas en première ligne la question de l'identification de la part de fiction de leurs actions, tout simplement parce qu'ils les pratiquent au nom de l'art.

Néanmoins, dès le moment où intervient l'exécution d'une activité préméditée, la frontière entre art et vie se trouve complexifiée par un élément d'invention consciente. Par conséquent, l'artiste devrait savoir qu'il n'échappe pas à la notion de fiction, puisqu'il a sciemment inventé quelque chose avant de le mettre en œuvre. Le but de cette mise en œuvre était motivé par des raisonnements qui n'ont pas d'autre but que de participer à ce qui est appelé "art". Pour comprendre la fiction, l'importance que prend le "voornemen"[883] l'intention, la résolution ou la préméditation me semble non négligeable. Parcourir les très volumineuses partitions qu'écrit Hermann Nitsch en préparant les "Sechstagespiele" ou regarder les notes préparatoires de Wolf Vostel, peut nous contraindre à considérer la préparation ou la "préméditation" comme un espace d'activité à part entière. Prévoir l'action est quelque chose que tous les mouvements d'art ont en commun: Fluxus, le Nouveau Réalisme, le Lettrisme, le Nouveau Situationnisme, la Performance, les artistes de la "parafiction". Boshoff dit "Alles is vooraf as gedagte-beelde in gedagte geneem.

[882] Voir catalogue de 2002, *Thierry de Cordier, Fugues (1982-2002).*
[883] Voir le texte p.73 VLV, 1984, qui a déjà été cité pour expliquer l'atelier cérébral.

Alle skeppingsvorme is bestem of gepredestineer".[884] Tout a été conçu préalablment comme images-pensées. Toutes les formes créatrices sont déterminées ou prédestinées. Plus tard, en 2009, le druide élargit le concept en affirmant que pour qu'il puisse y avoir une action druidique, "I must have no agenda" je ne dois pas avoir d'agenda, mais de travailler "the prepared mind" l'esprit préparé. Boshoff, comme les artistes de la paraficiton, mais également comme Sarkis, apporte avec lui un environnement adapté aux activités prévues. Bureau, atelier, Kraftwerk, dans cet atelier qui est un lieu volcanique de création, il est de la plus haute importance qu'il utilise les "outils de [s]on père", du "cabinet de collection de Corrie Guyt". En ce sens, le lien symbolique avec les choses est omniprésent : le moindre détail doit être prévu et faire l'objet d'une grande attention.

Willem Boshoff ne prend pas position sur la question de son activité druidique en tant qu'activité fictive. Du point de vue du druide, il n'y a aucune obligation à se positionner : tout un chacun a une part de druide en soi, c'est un des articles de foi du druidisme, et le druide croit que chez certains ce savoir est plus concret que chez d'autres. Boshoff dira tout simplement "I might be a shitty little druid, but maybe I am a druid". Je peux bien être un petit druide de merde, mais peut-être je suis un druide. Dans le même état d'esprit, il peut soutenir que les plantes sont disparues encore vivantes, car visiblement elles font partie de ses conversations et de ses activités quotidiennes… De même qu'il y a un dieu tant que nous sommes encore là pour y croire. Plus récemment[885], Boshoff a découvert un autre trésor dans ses dictionnaires. Il s'agit du mot "figment" sur lequel une vieille expression anglaise a attiré son attention: on parle de "figment of the imagination"[886] création de l'imagination. Boshoff explique que "fabriquer" ou "façonner" et "inventer une fiction" nous parviennent de la même racine latine[887] et conclut: "Figment comes from

---

[884] "Die '370 Dae Projek' is 'n outobiografiese opname van 'n introspektiewe, meditatiewe leefstyl. Dit is verder 'n hulpmiddel in die realisering van premeditatiewe voornemens". (p.60 dans la version électronique/p.73 dans la version imprimée)

[885] Dans l'entretien de Berlin il utilise le mot "figment". Il confirme la notion et donne de plus amples explications lors d'une conversation téléphonique du 5 octobre 2011.

[886] Le dictionnaire bilingue *Robert et Collins* traduit ceci par "invention ou création de l'imagination".

[887] Boshoff explique que "fabriquer" ou "façonner" et "inventer une fiction" nous parviennent de la même racine latine, dans la conversation téléphonique du 5 octobre 2011 il parle d'une manufacture, une fabrique, les choses que nous faisons sont les mêmes que celles que nous inventons. Le terme "figmentum" représentation, image|| création est dérivé du verbe "fingere" que Boshoff traduit par "contrive something" inventer, trouver un moyen de faire quelque chose, (GAFFIOT traduit ***e cera fingere*** par modeler dans la cire || sculpter)

the head" L'invention vient de la tête. L'*Oxford English Dictionary*[888] confirme cet aller-retour entre les versions modernes et obsolètes des dérivées des verbes *fingere* et *facere*:

> **figment** [ad L.*figment-um*, f. *fig*- short stem of *fingere* to feign, fashion]
> 1. Something moulded or fashioned, e.g. an image, a figure a model. *Obs.*
> 2. A product of fictitious invention a. An invented statement, story, doctrine, etc. b. Something which exists only as an arbitrarily framed notion of the mind. Phr. *a figment of (the or one's) imagination*
>
> **figmen, inis**, n. (qui en Latin tardif devient) **figmentum, i,** n. représentation, image: || création: ***figmenta verborum*** (période postclassique) mots créés, forgées|| fiction[889]

Boshoff a donné à cette notion une place importante dans son explication de l'origine du langage. Tous les mythes sont des choses qui ont eu leur origine "dans notre tête", sous forme de création, d'invention ; les mots également, et on peut ensuite passer à l'inscription de ces mots sur des rochers de plusieurs dizaines de tonnes à l'aide de la technique du sablage à haute pression.

Même si Boshoff n'est aucunement un "spinner of yarns", car il n'écrira jamais un texte fictif ou une véritable autobiographie, une partie importante de son travail se matérialise sous forme de réminiscences. Dans un entretien, la plus grande partie de ses contributions consiste à répéter le récit de certains événements[890]. On peut dès lors dire

---

dans la conversation du 5 octobre Boshoff indique comme deuxième dérivé "ficare" (je ne retrouve pas ce mot en latin) les explications des le suffixe **-fic**, **-fication et -faction** et **-fy** p.652 et p.870 (vol V) et p.297 (vol VI) du Oxford English Dictionary peuvent permettre au néophyte en latin d'identifier que le suffixe -ficare (Lat) est équivalent du suffix -fier (Fr) -fy (Angl) un suffixe formateur de verbes avec la signification "to make, to produce", "to convert into something" , "to bring into a certain state" (Le OED ajoute une explication des glissements médiévaux entre les suffixes "-ficare" et "-facere") Boshoff en tout cas traduit ce "ficare" par "mere feeling of making something" le seul sentiment de faire quelque chose et il insiste que la religion appartient au rayon du département "fiction" dans une bibliothèque. Le Dictionnaire Latin-Français GAFFIOT aurait pu nous mener à une solution semblable p.300 **fictio ¯**onis, f., action de façonner, façon, formation, création; pour la période postclassique GAFFIOT donne les exemples ***vocum fictionibus*** en forgeant des mots|| action de feindre, fiction: ***voluntatis***, action de feindre une intention ***fictiones personarum***, prosopopées || supposition, fiction, hypothèse

[888] *The Oxford English Dictionary*, Second Edition, Volume V, Oxford University Press 1989, p.849.

[889] En guise de traduction je propose la définition du Dictionnaire Latin-Français GAFFIOT p.301 (Ed Hachette, 2001).

[890] Il est possible de constater que ces récits peuvent changer. Pour plusieurs détails de la biographie et de la mythologie de Boshoff j'ai trouvé des versions parallèles d'un même élément. Le texte du tracte de l'exposition de 1981 et le mémoire de 1984 qui décrivent essentiellement les mêmes œuvres montrent cet imaginaire changeant. Les multiples versions du mythe de l'origine du langage en constituent un deuxième exemple.

que Boshoff vit la fiction au premier degré, car, pour lui, il est très important de mettre en évidence que les activités se sont réellement produites. On peut même caractériser une grande partie de ses démarches comme une collection et une invention de preuves tangibles de ses actions, le Projet de 370 Jours par exemple. Un mot ou un nom de plante enracinés dans sa mémoire comptent également comme preuve que Boshoff a véritablement fréquenté cette plante ou ce lexème. Pourtant, toutes ces indications sont consignées dans les textes accompagnant les œuvres et n'en deviennent pas partie intégrante, comme c'est le cas dans le travail de Christian Boltanski ou de Sophie Calle. La seule exception dans le travail de Boshoff se trouve dans les objets à dimension reliquaire, comme la canne du grand-père ou les mets du Conte d'Iosta. Boshoff les raconte sous forme d'anecdote qui a mis en mouvement une idée d'œuvre ou qui donne un sens accru à l'œuvre. Avec le druide ou les Jardins de Mots, Boshoff a inventé des démarches d'une haute charge fictive. Il fait le recensement méthodique des lieux qu'il a habités, des écoles qu'il a fréquentées. Il est important que ces données soient archivées "correctement", car elles peuvent devenir des points d'accrochage, "linchpin" (comme les plots du *Stalker* de Tarkovski, qui est le film que Sarkis a repris "à l'envers" dans ses aquarelles ; il a filmé la genèse du projet dans la vidéo *D'après Stalker*[891]) pour s'approprier une part d'histoire, comme dans l'exemple de la Rue King Edward à Kensington. Boshoff peut par la suite motiver son appartenance à une grande partie de l'histoire britannique, ce qui lui permet de revenir sur la lutte des boers et la souffrance des enfants afrikaners dans les camps de concentration. Une fois que Boshoff a établi son contexte de vie : "Mon père était menuisier, ma mère s'appelait Maria, j'ai été malade, proche de la mort", il peut inventer une idée, le Christ, le druide, et ensuite organiser toute sa vie comme si cette fiction était vraie. Il peut aller jusqu'à vendre toutes ses possessions, passer sa vie dans des jardins botaniques ou faire des promenades de druide. Une fiction surgie du réel et dicte le scénario d'après lequel Boshoff organise par la suite ses comportements. Et le respect de ce rôle ne tolère pas la moindre exception. La "vie privée" de Boshoff a désormais cessé d'exister.

[891] Vidéo de 1989, voir catalogue de 2010 *Sarkis Passages,* un texte par Elie During, "Remonter le temps: Stalker d'après Sarkis", pp.65-71.

De telles idées devraient être accompagnées d'une construction théorique extrêmement sophistiquée. Ou du moins, le théoricien qui les avance devrait sans hésitations savoir se positionner par rapport à la philosophie du "tout fiction". A l'exemple de Jorge Louis Borgès ou de Robert Filliou[892], de Sarkis, de Wolfgang Laib, de Thierry de Cordier, il est possible de soutenir tout simplement et sans le moindre nihilisme, que l'art est une la fonction de la vie plus la fiction : la fiction tend vers zéro, – et le terrain sur lequel travaille l'artiste se trouve ici et pas ailleurs, il s'agit d'un terrain essentiellement créatif. Quant au spectateur, quel choix lui reste-t-il? Est-il obligé de participer à la vie du druide?

Le lecteur des commentaires du travail de Boshoff, trouve régulièrement des remarques sur la difficulté de l'œuvre. La remarque conclusive du texte de Sue Williamson, qui peut être interprétée comme une remarque exaspérée, est exemplaire: "Boshoff said of his intentions: 'I don't want to help people, I want to mess with their heads'". Présentée, comme le fait Sue Williamson, en fin d'un texte, cette remarque extraite de son contexte, signifie clairement qu'elle reproche à cet artiste de ne pas tenir compte des capacités intellectuelles de son public. Pour rendre cette remarque de Williamson compréhensible pour un public européen, sa remise en contexte dans la situation socio-politique actuelle de l'Afrique du Sud semble nécessaire. L'Afrique du Sud, en 2011, est un pays qui a ses propres problèmes à résoudre : les quotas de chômage et de criminalité figurent parmi les plus élevés du monde, un très grande pourcentage de la population vit sous le seuil de pauvreté, et le manque de moyens financiers pour l'éducation et les soins médicaux a besoin est préoccupant. Il s'agit d'un pays où un grand nombre de foyers sont des "child-headed-hoseholds" des ménages menés par des enfants en raison du décès de tous les membres adultes d'une famille. Très souvent, c'est le sida qui en est la cause. Il est impossible d'estimer le nombre d'enfants vivant dans la rue. Dans une telle société, la préoccupation sociale et l'engagement communautaire sont

[892] Filliou soutient le plus souvent qu'il faut "remonter vers l'enfance" pour se souvenir. Une pensée analogue se trouve chez Georges Didi-Huberan: "Sous le regard des mots", en préface à Karine Winkelvoss, 2001. *Rilke, la pensée des yeux*: "L'art c'est l'enfance, voilà. L'art c'est ne pas savoir que le monde existe déjà, et en faire un. Non pas détruire ce qu'on trouve, mais simplement ne rien trouver d'achevé. Rien que des possibilités. Rien que des désirs." p.14.

nécessairement mis en avant par les travailleurs culturels. En ce qui concerne l'histoire de l'art, une théorie "humaniste" de l'art se développe.

Cette même situation a provoqué chez des commentateurs une lecture diamétralement opposée de celle de Williamson. Le travail de Boshoff a suscité des commentaires fréquents de la part d'observateurs qui l'interrogent sur sa philosophie éthique. Ces commentaires ont nourri mon interrogation sur le BLIND ALPHABET PROJECT. Ces lectures mettent en avant la redistribution des relations de pouvoir dans une situation d'échange de signification. Celui qui, dans un cas de figures classique, aurait été le plus faible, l'aveugle, est habilité à changer de rôle et à devenir le dominant, c'est-à-dire le guide. Cette situation d'échange est le point de départ de beaucoup d'œuvres difficilement compréhensibles, et demandant un grand effort herméneutique. Dans une grande majorité des œuvres de Boshoff, les mots "difficiles" cessent de l'être dès qu'on est en possession de la "clef" de signification. Cette clef peut être la connaissance d'une langue peu parlée. Souvent Boshoff glane cette langue du contexte qui est le sien : le tissu socio-culturel de l'Afrique du Sud contemporaine avec son histoire coloniale encore en mal de se résoudre. Le deuxième outil requis peut être la capacité à lire des écritures spécifiques, tels que le braille, la capacité à "voir" avec les mains, à se former une image grâce à ces compétences en mnémotaxie etc... L'éthique du geste de renversement des relations de pouvoir est sémantiquement et politiquement d'une grande richesse, mais elle ne dit pas tout.

Dans son livre monographique sur l'œuvre de Willem Boshoff, Ivan Vladislavić s'intéresse aux œuvres/dictionnaires qu'il appelle "conversation pieces" œuvres dialogiques. Les fictions qu'écrit Ivan Vladislavić lui-même sont exclusivement situées dans une Afrique du Sud contemporaine. Vladislavić a accompagné les transformations sociales aux alentours de 1994 avec la nouvelle *The Folly* (1993), le roman *The Restless Supermarket* (2001) et la collection de nouvelles *Propaganda by Monuments* (1996). Dans les textes à paragraphes décousus et rassemblés dans *The exploded view* (2004) et *Portrait with keys* (2006), Vladislavić se fait fin observateur du vécu intime de l'Afrique du Sud changeante. *Boshoff*, dans le texte monographique de 2004, paraît comme un

personnage fictif. Vladislavić positionne KRING VAN KENNIS et WRITING IN THE SAND dans un continuum. BANGBOEK et le 370 DAY PROJECT s'inscrivent en faux contre la question de l'échange d'information, les signes écrits ici sont parfaitement hermétiques. Boshoff défend l'intimité de son journal par des moyens élaborés. Justement, par cette illisibilité, ces œuvres trahissent un souci presque exagéré pour le lecteur et le "contexte de réception", car Boshoff fait tout son possible pour que l'écriture ne puisse pas être déchiffrée sans la possession de la clef. Dans le cas de BANGBOEK, cette attention s'explique par le fait que l'auteur a des raisons de craindre le lecteur. Avec WRITING IN THE SAND et KRING VAN KENNIS, après les premières élections démocratiques, Boshoff renverse le système. Il aurait créé, dans les paroles de Vladislavić qui l'emprunte du langage des spécialistes de la communication publique, un "forum d'intérêts communs". Il faut faire confiance au spectateur dans son désir de prendre part à un exercice d'"interprétation coopérative". Notons que de telles idées sont à l'ordre du jour dans chaque entreprise sud-africaine, qui doit faire face à une nouvelle façon de gérer le pouvoir de prise de décision résultant d'un véritable souci de démocratisation et de respect des traditions des individus d'une grande diversité. Vladislavić ajoute une remarque critique, ironique sur le "miracle de la transition paisible". Ce miracle auquel on fait si fréquemment référence et qui a vu de nombreuses attributions de prix Nobel de la Paix, a été possible grâce à un travail de communication considérable, le Truth and Reconciliation Commission n'en est qu'une sous-partie. Vladislavić induit par ses remarques que les négociations à la fin de l'apartheid auraient été d'une efficacité plus que surprenante : tout le monde se serait mis à communiquer, à en parler et en reparler, et aurait continué d'en parler, de négocier et d'expliquer jusqu'à ce que l'Apartheid ait tout simplement cessé d'exister par épuisement. Continuant d'en parler pendant le TRC, on en aurait parlé jusqu'à ce qu'une nouvelle réalité (ce qu'on appelle la "Nouvelle Afrique du Sud") ait vu le jour. Dans ce sens, les critiques parlent de la "révolution dialogique". A cette lumière, Vladislavić voit les œuvres de Boshoff comme un "colloque d'interprètes simultanés". On parle, tout est traduit instantanément de façon hautement démocratique, aucune faute politique ne pourrait se glisser dans cette assemblée. Boshoff se joindrait-il à la foule de ceux qui, à la fin de l'Apartheid, veulent faire une démonstration de leur soutien au nouveau gouvernement? C'est un moyen comme un autre de se retrouver

parmi les vainqueurs: la "nation de l'arc en ciel" veut vivre l'utopie du pays multiculturel et multilingue - ou, peut-être, puisque l'heure des utopies est révolue, s'agirait-il d'une fiction? Dès que le pays sort de l'embargo culturel et après les deux Biennales organisées à Johannesburg, le milieu de l'organisation artistique internationale prend le relais en rendant très visibles les artistes sud-africains. Le travail de Boshoff est intégré à un discours qui ressemble à celui d'un ambassadeur culturel. Vladislavić a raison de voir ce phénomène d'un œil cynique. Il faut pourtant insister sur le fait qu'il s'agit ici d'une critique du contexte dans lequel l'œuvre s'inscrit, de la lecture, et non du travail en soi, qui lui, justement, ne veut "aider" personne, mais forcer "les gens" à se réveiller et à penser. "I don't want to help people, I want to mess with their heads!"[893] Comment "brouiller" la tête des spectateurs, comment les obliger à changer leurs habitudes de pensée? C'est une question centrale dans tous les mouvements d'art de la fin du XXème siècle, mise en texte de façon visionnaire par Marshall McLuhan ou James Joyce. Même les artistes de la "parafiction", qui sont parfois exposés au danger de se limiter à "tendre des pièges" à la crédulité de leur public, participent à cette ambition.

Carrol Clarkson résume la situation de la façon suivante:

> ...., an understanding of this work demands a conversation with someone you might not ordinarily find yourself talking to. This collaborative approach to the artwork, this awareness of difference *that provokes dialogue* (see Vladislavić 2005:61), is the remarkable consequence of much of Boshoff's recent work. His installations thus become the sites of dialogic interactions that expose the porosity of supposedly infrangible barriers. In the context of South Africa's legal institution of democracy and recognition of 11 official languages, the ramifications of Boshoff's works are thus also political. Further (although this is not something that Vladislavić addresses in depth), echoes of the primordial and the political are inextricably *linked* in Boshoff's linguistic explorations – with the result that the ethical implications are ever more complex.

La compréhension de cette œuvre exige une conversation avec quelqu'un à qui on ne parlerait pas ordinairement. Cette approche collaborative de l'œuvre d'art, cette prise de conscience de la *différence qui provoque le dialogue* (voir Vladislavić 2005:61) est la conséquence remarquable dans l'œuvre récente de Boshoff. Ses installations deviennent des sites d'interaction dialogique qui exposent la porosité de barrières supposées être infrangibles. Dans le contexte de l'institution légale de la démocratie en Afrique du Sud et de la reconnaissance de 11 langues nationales les ramifications des œuvres de Boshoff deviennent politiques. En plus (quoique Vladislavić ne l'aborde pas en profondeur), des échos du politique et du primordial sont liés inextricablement dans les

[893] Filliou aurait dit "animateur de l'esprit" - (voir Véronique Perriol, 2006, p.272). Filliou distingue d'ailleurs entre "art socialisé" et "art social" ... "Art fondu à la vie veut dire poème de Mallarmé ou roman de Joyce: l'art le plus difficile. Art qui oblige le spectateur ou le lecteur à devenir artiste et poète" Catalogue *Das Immerwährende Ereignis zeigt*, 1984, p.27.

explorations linguistiques de Boshoff - avec comme résultat le fait que les implications éthiques deviennent d'autant plus complexes.

L'œuvre de Boshoff provoque le dialogue, exige une performance du spectateur. L'accent doit ici être porté sur le caractère provocateur, fictionnel et primordial de ce geste et non sur le discours poli et politiquement correct de la société de l'arc en ciel.

Le savoir caché de WRITING IN THE SAND, ou des GARDENS OF WORDS ou du *Dictionary of Perplexing English* est un savoir qui n'a pas encore disparu, et n'est pas réellement en danger immédiat de disparaître. Ceci est une fiction à laquelle Boshoff veut croire et à laquelle il nous demande de participer. S'agit-il en une fiction d'une feintise, d'une escroquerie contre la réalité? Ou, peut-être, d'une "mémoire-prophétique", comme nous avons pu le conclure en analysant l'œuvre de Sarkis? Le savoir dont il est question dans WRITING IN THE SAND est en tous cas contenu dans la signification de quelques mots que Boshoff a choisis. Ces quelques suites de sons ont un sens tant qu'ils sont inscrits dans la langue à laquelle ils appartiennent, l'anglais. Boshoff par contre espère que le spectateur anglais, maître de la langue mondiale, ne comprendra rien et sera obligé de demander des explications à quelqu'un qui détient le savoir clef, la connaissance d'une langue minoritaire mais bien vivante. Boshoff parle de l'expérience vécue ensemble, qui résulte de l'échange des rôles, pour quelques secondes, de privilégié et de nécessiteux des deux participants à la scène. Boshoff souhaite que ces spectateurs retournent à leur vie quotidienne avec le souvenir du monde où le fort est dépendant du faible et le voyant est guidé par l'aveugle. Boshoff souhaite également que son spectateur ait fait un véritable saut, qu'il ait fait l'expérience d'une traduction.

Conclusion: Traduction - œuvres dialogiques

Le véritable exercice qu'on attend du spectateur capable de lire l'isiZulu, le siSwati, le Sesotho, le Braille est de traduire. Un habitant de l'Afrique du Sud fait cette activité quotidiennement. Le pays, en sortant de l'apartheid, a choisi de donner aux 11 langues officielles un statut égal. Mais cette situation ne se présente pas uniquement dans un pays multilingue ou dans une situation bilingue. Les réflexions sur les "aspects du langage et

de la traduction," *Après Babel* de George Steiner[894], insistent sur le fait que même dans notre propre langue, nous sommes toujours soumis à la traduction, c'est-à-dire à négocier la signification des paroles que nous choisissons. Walter Benjamin avait fait remarquer la part de deuil, qui est inhérente à toute utilisation de langage: qui se soumet à l'exercice de choisir des paroles pour communiquer doit admettre que les êtres auxquels il se trouve confronté ne sont pas comme lui, qu'il est obligé de faire un effort pour se rendre compréhensible et que de nombreux secrets qu'il cherche à connaître lui sont inaccessibles.[895] En parlant de l'art africain, les chercheurs s'inquiètent de la traduction de la signification d'une œuvre d'art entre la culture d'origine et la culture occidentale[896], sans tomber ni dans le piège anthropologique ni dans le piège formaliste. C'est un peu comme se trouver sur une crête de montagne que les abîmes entourent de tous côtés. En histoire de l'art, on veut attribuer le manque de compréhension à un "manque d'outils" ou à un "manque de vocabulaire". Mais le public allemand aussi devrait se rendre compte qu'il est obligé de traduire le travail de Wolfgang Laib, de même qu'un spectateur belge devra faire preuve d'autant de soin pour bien "traduire" une œuvre de Thierry de Cordier. La nécessité de traduire est omniprésente : traduire, c'est reconnaître une situation d'entre-deux où il faut faire un effort de dialogue.

La gêne sentie lors d'une confrontation à l'étranger a été évoquée par Geradro Mosquera, quand il dénonçait l'attitude du monde de l'art qui s'approche avec méfiance des œuvres "parlant avec un accent". Le fait de se trouver devant une telle œuvre provoque immédiatement chez le critique d'art le reflexe de passer à la "vérification des papiers" d'une telle œuvre. Le monde médiatisé de la planète publicitaire cherche à

---

[894] George Steiner, 1998. *After Babel, Aspects of Language and Translation*. Oxford University Press.

[895] Cette idée n'est pas particulière à la pensée de Benjamin, voir un text d'Erwin Mortier, "Koffie met koek in die diepte van die ruimte. Over taalpijn.", publié dans le catalogue de l'exposition *Pijn, la Douleur, Pain*, du Museum Dr Guislain, Gent, en 2006, pp.131-152. Je la retrouve également posée en introduciton du texte que Joseph Sumpf écrit au sujet du travail de Joseph Kosuth pour le catalogue de 1989 *Exchange of Meaning - Translation in the work of Joseph Kosuth,* pp.72-77.

[896] Voir les nombreuses remarques de la table ronde *NKA, Journal of Contemporary African Art;* No 26, Printemps 2010, pp. 80 – 151, voir KG Introduction (mais une fois de plus cette idée n'est pas particulière à l'art africain - le texte de Joseph Sumpf pour Kosuth pose la même question pour l'œuvre d'art conceptuel - en commençant par faire valoir la différence entre les façons de dire "œuvre d'art" ou "texte").

éliminer à tout prix cette gêne[897]. Une lecture de l'ample littérature écrite pour guider les professionnels qui font de la traduction leur spécialité[898] oblige tout de suite à faire état de cette tendance commerciale qui exige que le traducteur professionnel efface complètement les traces de son intervention, c'est-à-dire que le public destinataire ne s'aperçoive pas qu'il est en train de lire un texte ou d'écouter une bande de son traduits. Toutes les "irrégularités" et les "différences" d'avec la culture d'origine doivent être effacées. Tout est fait pour que le lecteur, le spectateur du cinéma ou l'internaute puisse voir les mêmes images et suivre la même histoire sans être obligé de se confronter à la profonde différence entre lui et le monde de l'œuvre. Autrement dit, cette approche ne

---

[897] C'est sûrement cette condition qui influence la compréhension de l'activité de traduciton par une grande majorité des lecteurs de Nicolas Bourraiud. On semble ici mettre en équivalence l'utilisation qu'il fait de la notion de "traduction" avec un "glissement". Une sorte de perte de l'original. Dans un travail qui chevauche plusieurs cultures le concept de traduction a pourtant un potentiel beaucoup plus complexe que celui que Bourriaut voudrait lui attribuer. Voir Bourriaud, 2008. *Radicant*, p.43 par exemple où il est question de "la traduction permanente des singularités: une altermodernité" - et ensuite p.48 "Cette opération transforme chaque artiste, chaque auteur, en un traducteur de soi-même, implique que l'on accepte que nulle parole ne porte le sceau d'une quelconque 'authenticité': nous entrons dans l'ère du sous-titrage universel, du dubbing généralisé".... p.61 "La traduction est, par essence, un déplacement: elle fait bouger le sens d'un texte d'une forme linguistique à une autre, et donne à voir ces tremblements"

[898] J'ai publié un texte prenant ce phénomène comme point de départ dans le catalogue *In Transition Cyprus 2006*, "Translators and peddlers, gypsies and refugees" pp. 73-78; J'avais basé mes observations sur la traduction "transparente" sur un texte par Jean-Yves Durand, 1997. "La voix de Burt Lancaster. Quelques remarques sur l'oralité, les contacts linguistiques et la traduction dans le monde contemporain", publié dans Nicole Bermont (ed.) *De la voix au texte, L'ethnologie contemporaine entre l'oral et l'écrit*, CTHS, Paris, pp. 135-150. Et aussi Lawrence Venuti (1995) qui fait remarquer une tendance "ethnocentrique" dans l'opinion populaire qui est demandeur d'une approche qui dissimule l'origine d'un texte. Une traduction "transparente" est pour elle une tentative de domestiquer le texte étranger. Venuti encourage les traducteurs de risquer ça qu'elle appelle une approche "foreinizing", une traduction qui est fidèle à l'auteur et permet au lecteur de se familiariser avec le caractère étranger du texte. (Lawrence Venuti, 1995. *The translator's invisibility, a history of translation*. Routledge, London.) Paul Ricœur élargit la question en y incluant la peur de l'étranger qui résulte en une haine, car l'étranger est un danger pour la société. Cette peur a comme résultat une résistance à la traduction, ou, du moins, l'exigence d'une traduction qu'on souhaite le moins visible possible. (Paul Ricœur, 2004. *Sur la Traduction*. Bayard, Paris, p. 10) En 2005 j'avais proposé la traduction comme issue finale du travail de Boshoff (Voir Katja Gentric "Ecrire dans le Sable" - avant qu'il adopte le personnage du druide en 2009), et je cherchais à définir la traduction comme un geste original qui génère un sens qui lui est propre, par la pure volonté de traduction. A cette date je ne connaissais pas le texte de 1994, de Homi Bhabba dans *The Location of Culture*, et je ne connaissais pas l'importance que Nicolas Bourriaud allait attribuer à ce terme dans sa théorie sur l'"altermodernité" et en organisant l'exposition *Translation* en septembre 2005 au Palais de Tokyo. Chez Bhabba la traduction paraît comme une opération parmi d'autres que l'individu efectue dans l'entre-deux, le tiers-espace, les passages intersticiels entre des représentations fixes. Bhabba se refère aux minorités exclues, les migrants, les réfugiés. Les cultures de la contre-modernité postcoloniale se situent dans l'émergence de ces interstices au tranchant de la traduction et de la négociation" (pour le résumée je suis Marie-Claude Smouts, 2007. *La situation postcoloniale* p.46) Pour Bourriaud voir note précédente, Bourriaud semble imaginer la traduction comme une activité "transparente" justement, une acitvité qui initie un "glissement" du sens. La plus grande majorité des ses propositions est formulée avec une notion de "perte" des repères intevenant au moment d'ouvrir le dialogue envers de nouveaux interlocuteurs culturels.

fait aucune distinction entre l'information et la langue par laquelle l'information est communiquée, ou, pire encore, elle fait comme si l'information pouvait être la même, peu importe la langue dans laquelle on tenterait de la communiquer : elle oublie de voir le médium qui la véhicule. L'état de somnolence provoqué par cette "transparence" apparente s'approche de ce que McLuhan dénonçait comme un état de "speechlessnes" sans voix, aphonie. L'utilisation de l'anglais dans une dimension "globale" fait en quelque sorte partie des "problèmes de voisinage", prévues par McLuhan pour ce 'globe-vilage' où "The spaces and times are pulled out from between people" Les espaces et les séparations temporaires entre les individus ont été suprimées[899]. Satiriquement, McLuhan propose que l'ordinateur puisse ici installer une...

> ...Pentecostal condition of universal understanding and unity. The next logical step would seem to be, not to translate, but to by-pass languages in favor of general cosmic consciousness, which might be very much like the collective unconscious, dreamt of by Bergson. The condition of 'weightlessness', that biologists say promises a physical immortality, may be paralleled by the condition of speechlessness that could confer a perpetuity of collective harmony and peace.[900]

Une condition de pentecôte d'entente et d'harmonie universelles. Le prochain pas serait logiquement de ne pas traduire mais de se passer des langues en faveur d'une conscience cosmique générale, qui ressemblerait à tout point de vue à un inconscient collectif, rêvé par Bergson. L'état d'"apesanteur", dont les biologistes se promettent l'immortalité physique, pourrait être mis en parallèle avec la condition d'aphonie qui pourrait avoir comme résultat un état collectif de perpétuelle harmonie et paix.

Si l'utilisation et l'assimilation de la langue deviennent trop faciles, si nous avons l'impression que le globe entier "parle la même langue"[901], l'effet serait qu'on pourrait aussi bien se dispenser du langage tout court. Par la formule "the medium is the message", McLuhan n'entend pas une abolition de la différence entre les deux, mais justement une prise de conscience de l'importance[902] de l'influence du médium qui véhicule le contenu et qui produit un effet d'illusion[903]: "This illusion may have been a good thing or a bad thing. But there can only be disaster arising from unawareness of the casualties and effects inherent in our own technologies" Cette illusion peut avoir été une bonne chose ou

---

[899] Glenn Willmott, 1996, p.174, identifie ce fragment dans 'A dialogue' pp.279-80 dans *McLuhan Hot and Cool.*

[900] Glenn Willmott isole ce détail de *Understanding Media* (1964, p.84) et met en valeur la "terreur" avec laquelle McLuhan voit ce rapprochement involontaire et médiatisé entre les individus.

[901] Cette ambition n'est pas du tout nouvelle, jadis, à Babel les humains y songeaient déjà, ...

[902] Dans cette lecture l'apotègme "The medium is the message" signifie: faites attention au médium dans lequel les choses se présentent, puisque ce que vous allez penser comprendre des choses dépend entièrement du medium en question.

[903] Je reprends la citation déjà mentionné plus haut: *Gutenberg Galaxy (1962)* p.273.

une mauvaise. Mais il ne peut y avoir uniquement des conséquences désastreuses à cause d'un manque de conscience des pertes (victimes) et des effets dus à nos technologies.

Alain Ricard publie en 2011 *Le Sable de Babel, Traduction et Apartheid*, dédié à l'histoire de la traduction en Afrique et dans lequel il donne à la situation multilingue en Afrique du Sud une position clef. Ce pays a vécu l'Apartheid et une situation de dialogue et de traduction conscientes, accompagnée de multiples désastres. A l'opposée de ce phénomène de lutte avec la langue, Ricard voit avec inquiétude la montée des best-seller pour lequel il a créé un néologisme. Il s'y réfère par l'expression l'effet "Mondoromanzo"[904] qui désigne la retraduction instantanée des textes dans toutes les langues du monde commercialisé. Une telle pratique fait tout pour brouiller les pistes qui rattachent un texte à à son contexte de naissance. Ricard oppose à ce phénomène le profond besoin de traduction inhérent à toute activité littéraire ou d'échange de paroles entre individus[905] "qui est la reconnaissance d'un rapport de force, dépassée seulement par une performance individuelle". Ricard parle du "pays aux multiples traducteurs, l'Afrique du Sud, [qui] fut aussi celui qui développa le plus de formes de séparation fondées sur des critères éthiques: la question des textes est nouée à la question des terres, des langues à de l'exclusion des peuples."[906] "Ce que la traduction présupposait et affirmait pratiquement, notre commune humanité langagière, l'apartheid avait entrepris de le nier et de le détruire..."[907].

En effet, l'une des interprétations du mythe de Babel postule que cette catastrophe a été provoquée par un dieu jaloux[908]. Cette interprétation, qui interprète la diversité des langues comme une punition, part de la prémisse selon laquelle les langues ne sont pas traduisibles, et que tout ce que l'homme choisit de dire en paroles est lié à un contexte d'origine de telle façon qu'il n' est pas possible de le transplanter ailleurs. Tenter une telle transformation signifie violer l'intention primaire, ce qui ne devrait pas être permis. Dans le contexte africain, cette interprétation du mythe a eu des conséquences

[904] Ricard, 2011, pp.391-393.
[905] Ricard, 2011, p.371-376.
[906] Alain Ricard, 2011, p.17, un peu plus loin, p.21 l'observation est étendue sur tout le continent Africain.
[907] Alain Ricard, 2011, p.20.
[908] Paul Ricœur, *Sur la traduction*, 2004, pp.23-26.

particulièrement néfastes de ségrégation et d'oppression[909]. Le seul argument valable contre cette interprétation désespérante est celui de la pratique: la traduction a toujours existé, les humains ont une merveilleuse capacité d'interprétation des textes et des énoncés, d'apprentissage des nouvelles langues et de déduction de sens. Et ce n'est pas uniquement une question de traduction entre les langues[910], même entre deux villages, entre une famille et ses voisins, entre deux générations, entre frères et sœurs de la même famille des différences dans la compréhension doivent être respectées pendant qu'on "traduit" ou "interprète". La pratique "officielle" de la discipline de la traduction s'inscrit en faux contre le vécu "sur le terrain" de la situation de traduction, qu'il soit celui des marchands voyageurs, des espions, des tziganes, des demandeurs d'asile, des migrants, des refugiés, des passeurs : de tous ceux pour qui la traduction peut être une question de vie et de mort. C'est le monde de ceux qui parlent avec un accent.

Pour approfondir cette question, un grand travail de recherche a été mené par Alain Ricard qui permet de donner une profondeur historique, spécifique à la situation sud-africaine. Alain Ricard n'en reste pas uniquement à la question de "l'écriture en situation de diglossie"[911], mais cherche à situer l'histoire de la textualité dans une histoire tout court, en tenant compte des révolutions de l'oppression et de la ségrégation, et conclut que "la question de traduction (...) est au centre de la conversation qui s'établit tant bien que mal entre l'Europe et l'Afrique". "Au XVIIème siècle, pour nous, l'Afrique est en partie muette: il y a peu de textes africains en dialogue avec la pensée des Lumières"[912]. Il faut ici insister sur la précision "pour nous" impliquant, "pour nous, les occidentaux". Cette formule ne signifie pas que les textes sont inexistants, en fait on n'en sait rien, mais que les textes ne sont pas entendus, et qu'il n'y a pas de dialogue qui puisse s'installer entre les "africains" et la "pensée des Lumières". La communication

[909] Comparer Alain Ricard, 2011, p.16-17.
[910] Nous pouvons attacher cette pensée à Georg Steiner *After Babel* qui peut dans l'essentiel être résumé par l'argument central "Understanding means translating". Steiner précise que la nécessité de traduire à l'intérieur d'une seule langue doit tenir compte du facteur historique et de l'utilisation subjective du langage. (George Steiner, 1998. *After Babel, Aspects of Language and Translation*, pp. 1-50). Paul Ricœur, 2004, pp.21-52, p.43 il ajoute la précision sur le problème d'amener le lecteur à l'auteur et l'auteur au lecteur à travers des divisions de confessions, religions. Voir aussi Alain Ricard, 2011, p.17.
[911] Alain Ricard, 2011, p.7.
[912] Alain Ricard, 2011, p.8, revient sur cette question p.318 "C'est dans le dialogue avec l'Afrique muette ou quasi muette..."

commence à s'installer par tâtonnements et par l'intermédiaire de listes de mots[913], la première ambition étant d'entamer des traductions de la Bible dans les langues qui ne sont pas encore écrites[914], ce que Ricard estime être le "grand début de la textualisation"[915]. "On ne peut écrire une langue inconnue sans dialoguer avec ses locuteurs et ce dialogue a son propre effet". La traduction des langues du continent africain est souvent combinée avec la grammaticalisation de la langue africaine. "Le phénomène de la traduction est, dans le cas africain, caractérisé par cet échange, certes inégal, mais néanmoins créateur de sens"[916]. Cette condition incitera Ricard à parler de "traduction dialogique", et cette situation devient particulièrement tangible dans les longues luttes pour ressaisir des significations au moment de traduire le texte de la Bible vers des langues où les concepts chrétiens doivent être renégociés[917].

Selon cette version le mythe de Babel devient le mythe de la traduction: "Voilà donc la division accrue par une certaine forme d'incommunicabilité, mais cette humanité parlante, ces bouches qui échangent, sont prêtes à un nouvel exercice qui témoigne de leur humaine condition: celui de la traduction". Les réflexions sur la traduction de Paul Ricœur ont accompagné le travail d'Alain Ricard[918]. Ricœur parle d'un "miracle de la traduction", qui se trouve à la base de toute compréhension humaine et de toutes les

---

[913] Alain Ricard fait mention du cas problématique de l'explorateur français, avec l'ambition de faire la "traversée" du continent africain austral, François LeVaillant, se limitant à établir des listes de mots. Cette démarche est contrastée à l'approche dialogique pratiquée par son contemporain, James Bruce, un anglais à la recherche des sources du Nil.

[914] Alain Ricard a eu accès aux données de la "London Missionary Society" qui est opérante à partir de 1795, mais également aux archives de la Mission de Paris, active au Lesoto de 1830 à 1929, des données qui jusqu'ici ont été très peu connues ou commentées en Afrique du Sud. Il admet que ces missions, sont les lieux de contacts entre langues qui vivent dans un espace privilégié qui n'était pas possible partout en Afrique, parlant des missions comme d'un "protectorat" des langues p.257.

[915] Alain Ricard, 2011, p.12. Notons que Ricard fait attention de spécifier que ces concepts valent uniquement du point de vue européen (il ne fait jamais de généralisation sur la société "orale" ou l'absence d'écriture dans le continent Africain). Voir également les recherches de Rajend Mestrie autour des premiers missionnaires-linguistes. Mestrie, 2002, pp.14-15.

[916] Alain Ricard, 2011, p.14.

[917] Evidemment le travail des missionnaires envoyés d'Europe est loin d'être désintéressé, et dans certains respects l'apport de la religion chrétienne a eu des conséquences dévastatrices. Pour décrire l'histoire des traductions en Afrique il faut pourtant admettre que celle-ci se soit faite avant tout dans le contexte des missions. Cette situation a poussé missionnaires et individus du continent Africain d'entamer des dialogues très complexes autour de leur façon de voir le monde. Les traductions élaborées par les missionnaires ont dans certains cas amorcé une profonde remise en question des doctrines religieuses, voir par exemple Alain Ricard, 2011, p.348.

[918] J'avais basé mon texte de 2006 sur ma lecture de Ricœur.

questions de culture. Dans notre recherche actuelle, les contributions de Ricoeur qui nous intéressent ne proviennent pas uniquement de son essai *Sur la Traduction* publié sous forme de livre en 2004, mais également d'un article paru dans *LeMonde*[919] "Cultures, du deuil à la traduction"[920], où Ricœur propose la définition suivante : "La traduction c'est la médiation entre la pluralité des cultures et l'unité de l'humanité", c'est à dire que la traduction opère dans un terrain où les cultures vivent dans un état de complexité douloureuse, où les composantes culturelles ne se dissoudront jamais dans une masse généralisée. Cette idée était chère à Gerardo Mosquera[921]. Ricœur met en place une notion de culture toujours engagée dans un processus de narration. Selon lui, les cultures sont engagées dans un "rayonnement à partir de foyers culturels". Dans ce monde culturel où les horizons ne sont jamais stables, l'existence même de la traduction prouve que nous avons commencé à faire le deuil du caractère incompréhensible de la différence[922]. Ajoutons qu'elle prouve également que nous sommes actifs, éveillés et non "speechless" sans voix. Steiner[923] avait parlé d'un monde " : [...] who knows that the affair at Babel was both a disaster and - being the etymology of the word 'disaster' - a rain of stars upon man" ... qui sait que l'affaire à Babel était un désastre, et - étant donné qu'il s'agit de l'étymologie du mot 'désastre' - une pluie d'astres sur l'humanité. Et Boshoff fait une œuvre portant le titre CHILDREN OF THE STARS, où le texte du mythe de Babel est transcrit dans toutes les langues qu'il ait pu trouver.

CHILDREN OF THE STARS Split Ben (2009)

Le processus de la traduction n'a rien de beau, d'harmonieux ou de transparent. Il est extrêmement douloureux, vertigineux, désespérant, car la question demeure : pourquoi

---

[919] Paul Ricœur, 2004. "Cultures, du deuil à la traduction", *Le Monde*, 25.05.04.
[920] Qui est une version révisée d'une communication prononcée au "Entretiens du XXIe siècle", le 28 avril 2004, à l'UNESCO.
[921] Voir KG Introduction.
[922] Voir "Un 'passage': traduire l'intraduisible'", *Sur la Traduction* pp.53-69.
[923] George Steiner, 1992, "Preface to the second edition" republié dans la toisième édition de 1998. *After Babel, aspects of language & translation.* Oxford Univeristy Press.

ne comprenons-nous pas ? Pourquoi ne sommes-nous pas compris[924] ? Ceci a tout à voir avec le processus destructeur d'une révolution. Il s'agit d'"une langue difficile à traduire mais impossible à oublier", dont parle Alain Ricard en pévoquant le travail qui consiste à "dépasser la diglossie coloniale" dans laquelle traduire est une lutte,[925] un doute abyssal.

L'ambition de chercher à travailler du point de vue de celui qui "fait", oblige à poser la question: que font-ils les marchands voyageurs, les espions, les tziganes, les demandeurs d'asile, les migrants, les refugiés, ou les passeurs? Ici, le défi est le suivant: un individu se trouve devant une phrase qu'il lui faut transformer en des paroles compréhensibles pour la personne lui faisant face. Un peu plus tard, quelques paroles ont surgi. Sont-elles les mêmes? La traduction est une activité effrayante, vertigineuse, qui opère à travers une ravine sans fond. Quelques paroles d'un côté nous ont permis de nous sentir comme sur de la terre ferme, nous devons lâcher prise, sauter dans le vide, car "l'autre côté" n'existe pas encore. Nous saisissons quelques paroles auxquelles nous pouvons attacher une corde de sécurité provisoire, comme sur un pinacle, avant de retourner du côté dont nous étions partis, et traverser l'abîme en faisant des allers retours, jusqu'au moment de décider quelles paroles utiliser, même de façon provisoire, car aucune traduction ne saurait être finale : elle peut et doit toujours perdurer dans un processus de retraduction. En attendant, le paysage a changé. La sécurité a été renforcée, la zone de guerre a changé de place, les lois de laisser-passer ont été amendées. La traduction a tout des tragédies de la frontière : le traducteur est toujours suspect, il est le traître, l'espion, il a été "de l'autre côté".

La prise de conscience qu'il y a passage d'un texte vers de la pensée "non-verbale"[926], vers un autre texte est indépendante d'une langue spécifique. Le moment de la "pensée non-verbale" est insaisissable, intangible. Il s'agit d'un espace ouvert avec des allers-venus. Il n'est jamais fixe ou statique, mais un éternel "entre-deux". Walter

[924] Ricœur allait plus loin: ceci signifie pour lui "faire le deuil du caractère absolu de notre propre tradition, "Cultures à la traduction" 2004, n.p.
[925] Voir entre autres p.257.
[926] Cette expression est celle utilisée par Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, 2001. *Interpréter pour traduire.* Klincksieck, Didier Erudition.

Benjamin, dans son texte "Die Aufgabe des Übersetzers"[927], ne pense pas à cet espace comme à celui d'un moment de pensée non-verbale, mais celui d'une vérité qui existerait avant le texte et la traduction. Il croit en un espace de "reine Sprache", "wahre Sprache" un langage pur[928]. Il parle également d'une "Sehnsucht nach jener Sprache" une nostalgie pour cette langue et une "Sehnsucht nach Sprachergänzung" une nostalgie pour un supplément de langue, un "devenir-complet" entre langues. Dans son paragraphe de conclusion, Benjamin parle de la traduction comme d'un espace de matière malléable, d'espace palpable. Il utilise l'exemple des traductions que Hölderlin fit de Sophocle. Ici, l'harmonie entre les langues prouve le danger primordial de la traduction: "In ihnen stürzt der Sinn von Abgrund zu Abgrund, bis er droht in bodenlosen Sprachtiefen sich zu verlieren". En elles le sens tombe d'abîme en abîme jusqu'à ce qu'il est menacé de se perdre dans les profondeurs sans fond de la langue. Déjà, dans le texte qui a servi pour établir le caractère "unmittelbar" immédiat du langage[929], la traduction prend une position clef: "Die Übersetzung der Sprache der Dinge in die des Menschen ist nicht nur Übersetzung des Stummen in das Lauthafte, sie ist die Übersetzung des Namenlosen in den Namen"[930] La traduction de la langue des choses dans celle des hommes n'est pas seulement traduction du muet dans le sonore, elle est la traduction du sans-nom dans le nom "...so ist der Grund für die Vielheit der menschlichen Sprachen gegeben. Die Sprache der Dinge kann die Sprache der Erkenntnis und des Namens nur in der Übersetzung eingehen"[931]. Ainsi est donnée la raison de la multiplicité des langues humaines. La langue des choses ne peut passer dans celle de la connaissance et du nom que par traduction.

Pour mettre en évidence des coïncidences entre certains détails de la polyphonie de l'imaginaire de Boshoff et certains aspects du travail d'autres artistes, de multiples spécificités liées à la traduction se sont manifestées. Le travail de Lothar Baumgarten a permis de constater que les noms "originaux" sont parfois étouffés par les nouveaux noms qui s'y sont superposés ; le travail de Paul-Armand Gette a lieu aux lisières des

---

[927] Ce texte dont la première parution figure dans Charles Baudelaire, 1923. *Tableaux Parisiens,* est parmi d'autres repris dans la sélection de Hartmut Böhme en 2007: *Walter Benjamin, Aura und Reflexion*, pp.111-123; et dans Walther Benjamin, 1974. "Die Aufgabe des Überstzers", *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, pp. 20-21.
[928] Walter Benjamin, "Die Aufgabe des Übersetzers".
[929] Walter Benjamin, "Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen", Walter Benjamin, *Medienästhetische Schriften*, pp.67-82.
[930] Benjamin, idem, p.76.
[931] idem, p.77.

règles qui gouvernent les langues ; Timm Ulrichs montre comment un réajustement de choix de mot peut faire basculer les univers ; Moshekwa Langa raconte ses efforts et ses échecs de traduction ; Santu Mofokeng invite continuellement son interlocuteur à faire l'effort de "flip the coin" retourner la médaille[932]; Samson Mudzunga s'est engagé à transgresser activement les interdits de traduction entre le monde rural et celui des galeries d'art de la capitale ; Hanne Darboven traduit le temps en dessin sur papier ; Robert Filliou élabore une économie d'équivalences qui en fait s'avère être une poésie ; Candice Breitz[933] cherche activement des situations de traduction, en comptant peut-être un peu trop lourdement sur l'idéologie de la nation de l'arc en ciel. Toujours est-il qu'elle cherche à permettre d'imaginer un monde peuplé de personnes et de langues les plus diverses[934]. Pour le catalogue *Exchange of Meaning - Translation in the work of Joseph Kosuth*[935], l'artiste écrit une préface (Ex Libris) entièrement composées de citations. Kosuth a fait une collection d'extraits portant sur la traduction ou mettant en évidence une relation particulière au langage. Il ne serait pas aisé d'identifier la ligne philosophique de l'auteur de cette sélection qui inclut Ludwig Wittgenstein, mais également Montaigne, Le livre de la Genèse, le New York Times, Lewis Carroll, Ezra Pound, Roland Barthes, un sénateur Américain anonyme, Mark Twain, Frederick Jameson, Julia Kristeva ...

Dans ce catalogue, la traduction est présente sous toutes ses formes, tous les textes sont présentés en deux langues, parfois même trois. En interrogeant le travail de Kosuth, Joseph Sumpf met en équivalence une compréhension du travail et une situation entre deux langues: "[...] une première demande qui s'exprime par cette phrase: Je ne comprends pas. Je ne comprends pas le tas de mots et ce autant moins que plusieurs

---

[932] Voir Santu Mofokeng, 2011. *Chasing Shadows,* p.98, "Now flip the coin and imagine you are working as an African in Africa" nous y reviendrons au sujet du druide.

[933] Comme c'est le cas pour la plupart des artistes de la génération "post-apartheid" en Afrique du Sud il faut présupposer que Breitz connaît bien le travail précurseur de Willem Boshoff. Les mises en parralèles dans ce cas ont donc toujours quelque chose d'une continuation.

[934] Le travail de Breitz est très fréquemment cité dans des textes contemplant le "global" dans l'art. Nicolas Bourriaut écit en 2001 une courte critique "Post-Production: The Soliloquy Trilogy" du travail de Breitz publié dans le catalogue édité par Martin Sturm et Renate Plöchl, 2001. *Candice Breitz: CUTTINGS*. O.K Center for Contemporary Art Upper Austria, Linz. Le text est égalment consultable sur le site web de l'artiste: http://www.candicebreitz.net/pdf/Soliloquy_Trilogy_Bourriaud.pdf consulté 22-1-2012

[935] Malgré le fait que la traducion ou le multilinguisme sont omniprésents dans le travail de Joseph Kosuth cet aspect n'est pas fréquemment pris comme point de départ d'une analyse. Cette exposition est organisée en 1989 au MUHKA (dont j'ai fréquemment cité le catalogue lors de mon texte).

langues s'y chevauchent" [...] "il n'empêche que ça fait parler. Des mots qu'on comprend mal font parler"[936]. Plutôt que de parler d'identité culturelle, de politique, d'histoire, ceci parle de la proposition d'un artiste, d'une relation entre langage et objet et d'une proposition au spectateur de "faire"[937] : "On pourrait dire qu'il y a là une invite à voir plus loin, à aller plus loin. Il y a aussi invitation à faire. [...] Ce que nous est proposé par K est là, posé pour être déchiffré. On nous propose ce déchiffrement comme une entreprise d'amitié. Le multilinguisme. Le jeu entre l'image et le texte sont œuvre d'amitié en ce sens que ça circule...". Il s'agit en ceci de la conclusion de Sumpf, mais revenons un instant sur sa façon de rendre saisissable le moment de traduction, qui est la véritable chose que Kosuth propose à son spectateur.

Sumpf évoque "One and three chairs", dont une est un objet "actuel", mot qu'il choisit, car il cherche à inscrire cette proposition de Joseph Kosuth dans le triplet d'adverbes "avant-maintenant-après". Joseph Kosuth souhaite indiquer qu'il vient "après". "Après" dans ce sens n'indique pas nécessairement une rupture ni un rapport historique, mais "après" a besoin des deux autres pour se positionner. Pour parler de traduction (en évoquant Jakobson), Sumpf parle de la contrainte de la symétrie qui ne va pas sans la fragilité, dans laquelle se trouve une chanson au moment du passage d'une langue à l'autre et au moment duquel elle risque de disparaître: "mais la chanson peut se casser" - "la traduction se fait par le rythme des métaphores mystérieuses mais souvent universelles et par la symétrie même de l'œuvre [...] tout cela se situe dans le rapport du langage aux choses ou plus exactement à ce que K appelle 'materials'. Devant. Avec les matériaux, je peux produire des blocs de sens mais il y a fondamentalement une impuissance de dire. Plus justement un trop plein de paroles sur les choses et un moindre plein même un silence sur les matériaux [....] il y a donc un manque. Une faille entre blocs de sens et matériaux. Est-ce que là ce qui émeut? L'émotion esthétique?" Retenons ici avant tout cette faille que nous avons essayé d'exprimer par le mot "ullage". Ce

[936] Sumpf, 1989, p.72. Boshoff et Vladislavić avaient exprimé la même pensée par rapport aux œuvres dialogiques de Boshoff.
[937] Sumpf dit "On pourrait dire qu'il y a là une invite à avoir plus loin, à aller plus loin. Il y a aussi invitation à faire" (1989, p.77)

manque est devenu perceptible avec la prise de conscience de la fragilité de la parole au moment du passage d'une langue à l'autre.

Comme dans le travail de Kosuth, plusieurs langues se chevauchent dans le travail de Willem Boshoff. Comme Kosuth, ce dernier ne fait pas non plus lui-même des traductions entre les langues, il confie ce travail à des traducteurs professionnels. Boshoff n'a pas non plus quitté ce qu'il appelle sa patrie, comme l'ont fait les artistes de la jeune génération. La vie de Breitz, comme celle de Langa, se déroule aujourd'hui dans de multiples allers-retours entre l'Europe et l'Afrique du Sud. Cette condition ne fait rien pour apaiser la grandissante douleur d'apatridie, que peut-être les Afrikaners avaient éveillée au moment de déclarer leur autonomie par rapport à la mère patrie. L'afrikaans en tous cas est une langue qui a ses racines dans plusieurs continents. L'Afrique du Sud est à elle toute seule un pays de multiples langues. Quand Boshoff s'exprime à tour de rôle en Afrikaans ou en Anglais, il ne considère pas cette situation pas exceptionnelle : penser, lire, parler en général sont soumis constamment à un effort de traduction. Il faut à cet endroit ajouter au travail de Georg Steiner et au travail de Paul Ricoeur, la notion d'une "dimension collective du travail de traduction" qui prend la forme de "pratique de lutte sociale", telle qu'elle est formulée par Alain Ricard. En admettant la difficulté et la douleur inhérentes à toute traduction, nous pouvons concevoir la traduction comme un principe créateur. En tenant compte du caractère performatif de l'écriture, le caractère participatif de deux parties réunies autour d'un effort de traduction et "l'hospitalité consentie aux langues des autres"[938], prennent une nouvelle signification, si tout du moins nous sommes capables de penser que "traduire c'est traiter d'égal à égal"[939]. Dans ce sens le concept "ubuntu" utilisé de manière souvent abusive et ainsi rendu superficiel peut peut-être découvrir une nouvelle raison d'être.

Willem Boshoff fonde son travail d'artiste sur le langage, en posant la question de savoir pourquoi nous ne comprenons pas, ou plus exactement, comment nous ne comprenons pas. Il crée des situations où ce manque de compréhension devient tangible.

[938] Alain Ricard, 2011, p.393.
[939] Alain Ricard, 2011, p.349.

Au premier abord, avec les grandes œuves/dictionnaires : BLIND ALPHABET PROJECT avec BAD FAITH CHRONICLES, ABAMFUSA LAWULA, WRITING IN THE SAND, KRING VAN KENNIS, SILENT GAME, IMPI UKUTHULA, DUBUL'IBHUNU, Boshoff installe le jeu de compréhension-traduction entre différents groupes sociaux de son pays. Avec CHILDREN OF THE STARS, LEBAB, SKOOB, PANIFICE, BREAD AND PEBBLE ROADMAP, THE WRITING THAT FELL OFF THE WALL, il travaille à l'échelle du globe. Dans ses textes pour WRITING IN THE SAND et GARDENS OF WORDS et avec des œuvres plus récentes comme MOON WORDS et THINKING STONE, Boshoff élargit la situation de traduction à des langues jadis parlées au point sud du continent africain, mais qui ont aujourd'hui disparu. Par là même est posée la question de la provenance de ces langues. Il semble s'agir de quelque chose qui touche aux questions que nous posons à l'univers. Cette disparition se traduit comme un manque, un interstice, un "ullage", une catastrophe, un désastre, une fissure, un vide, quelque chose qui ne devrait pas être, une intraductibilité.

THINKING STONE (211)

L'artiste contemporain est toujours à la recherche de nouveaux territoires à travailler. Le globe terrestre a été cartographié de façon exhaustive par les explorateurs géographes, les artistes ont découvert la réalité virtuelle. Serait-il possible de soutenir qu'il s'agit, dans la traduction, d'un tel espace virtuel ? L'artiste a choisi d'être le "odd one out", il a fait beaucoup d'efforts pour ne pas être comme "tout le monde", sa crédibilité réside la dedans. L'artiste sait que le traducteur "transparent" n'existe pas, et aime les éléments intraduisibles ; il les collectionne, il est toujours à la recherche des irrégularités de la culture, des fissures, par lesquelles on pourrait peut-être entrevoir ce qui se trouve sous la surface. Par ces fissures, on pourrait accéder à ce qu'ont pensé ceux qui sont passé avant nous[940]. L'artiste peut seulement espérer que parmi tous ceux qui viennent voir son œuvre, éternellement inachevée, il se trouve de temps en temps un traducteur. Surtout, il doit prendre soin de continuer à traduire et retraduire, à ne jamais éliminer les occasions où la traduction peut devenir active comme une nécessité vitale, possible, "against all odds" contre toutes les probabilités. L'artiste, comme le druide, ne doit jamais cesser de poser la question: "et si?"

[940] En expliquant le monolithe THINKINGSTONE aux étudiants de Bloemfontein Boshoff dit: "This is paying respect to today, to you and me, it is from the modern times. It is coming out of the cracks, the history of the rock. You and I are only coming out of the cracks." Voir le film de Guy Spiller, "Willem Boshoff's Thinking Stone", http://vimeo.com/34120632 (consulté le 16-1-2012).

CONCLUSION

Osanyin ou le Druide

Dès le début, le projet de Boshoff se positionne à l'interface d'un monde qui admet davantage que ce qui est juste visible à l'œil nu. Ce monde est mis en paroles une première fois dans le texte *Genesis*, que Boshoff écrit dans les années 70. Tout d'abord, il s'agit de mythes repris par cette anthologie d'histoires d'avant l'écriture, la Bible. C'est le seul livre qui compte vraiment dans cette curieuse société de pionniers australs venus des pays nordiques. Les récits qui l'intriguent le plus sont celui de la dispersion des langues à Babel, celui de l'arbre de connaissance du bien et du mal et celui de l'humain, qui est fait à l'image de Dieu, dit-on. Dès ses débuts, le projet de Boshoff se soumet à un double défi : expliquer l'art conceptuel à ses examinateurs et dissimuler la véritable signification des choses qu'il a imaginées. La vie de ce jeune artiste se déroule dans un monde marqué par des conflits qui le touchent au plus près : l'Apartheid, le devoir de service militaire, la guerre froide avec toutes les retombées qu'elle peut avoir pour un habitant de ce pays du point sud du continent Africain, la guerre du Vietnam et les multiples formes que peuvent prendre les courants de contreculture dans un climat apocalyptique, alors que la galaxie cybernétique commence à tisser ses réseaux sur la totalité du monde. Le projet de Boshoff se fait alors profondément anarchiste et pacifiste. Il vit dans un monde qu'il veut sans limites. Aux débuts Boshoff interroge encore son propre rôle de créateur dans cet ensemble, mais très bientôt le mythe mélancolique du créateur qui correspond à son époque prend résolument la voie de la praxis, qui devient chez Boshoff "practice", apprendre, qui est également s'exercer. Tout en se disant engagé à "apprendre" le Conceptualisme, Boshoff opère en vérité une mutation, une réadaptation générique des bases de l'art.

Ces démarches, que Boshoff pensait être conceptualistes, se développent parallèlement aux notes pour une esthétique aveugle. Ces remarques qui veulent aller jusqu'au bout de la question d'un art non-rétinal se mélangent, vu la date de leur création,

aux discours sur les minorités. Boshoff en vient ici à la coïncidence entre le geste fonctionnel et l'expérience du jugement esthétique, qui permet à son projet de devenir pertinent pour le nouveau contexte dans lequel cette vie s'inscrit. A travers ses notes, Boshoff a entrepris un patient remaniement du moindre détail de la conscience humaine en repartant de ses couches sous-jacentes. Quand ces notions refont surface, elles ont étés réorientées, réoccidentées, de façon à être pertinentes pour le contexte Africain qui ne se voit désormais plus contraint de justifier son manque d'occidentalisme.

Lors de sa vie nomade, le jeune artiste a appris les astuces de la vie attentive aux infimes signes et présages, et a développé une vision capable de percevoir ce qu'il y a sous la surface des choses. Jadis, Boshoff pensait encore qu'il s'agissait d'un projet chrétien, et que la création était soumise à la prédestination, même s'il l'a pourtant faite coïncider avec le hasard dadaïste. Très rapidement, il s'aperçoit qu'il aurait pu également s'agir d'un projet alchimiste. Au début, il scrutait les menus détails des surfaces afin d'y découvrir des signes qu'il désignait comme cryptés : des sortes d'écritures lisibles uniquement par ceux qui étaient munis du code pour les déchiffrer. Boshoff parlait alors de textures qui pouvaient être des textes.

Le projet de l'alphabet aveugle comme le projet de 370 jours, est encore le travail d'un artiste qui vit les moindres gestes de son quotidien au rythme d'un "projet conceptuel" dans "l'atelier mental". Ce fut après avoir frôlé la mort que Willem Boshoff pris conscience que ce mode de vie était peut-être celui d'un druide. Peu de temps après s'est faite l'analogie entre le druide et Osanyin, la déité africaine qui est, comme lui, démunie d'une jambe, d'un bras et d'un œil, qui est donc un semi-aveugle guérisseur-devin. Il comprit que cette métamorphose avait déjà commencé depuis ses premiers vagabondages à la recherche de la perception "holistique" et la vie blottie dans ce grand continent. Le mode de vie du druide que Boshoff adopte à partir de 2009 se nourrit des sagesses des plus grandes cultures africaines et européennes. Ce champ d'études est assez vaste pour rendre possible la rédaction du dictionnaire *What every druid should know*. Le druide, dans les paroles que choisit Boshoff, est une "métaphore" de l'artiste, mais Boshoff peut également parler d'une "living installation". Ayant assumé la feintise

partagée entre le druide et ses proches, les multiples récits que Boshoff tenait sur les profondes natures de l'art et de la communication, sont d'une cohérence impeccable. Chaque remise en question incite le druide à raconter une nouvelle fois les enchaînements logiques en remontant jusqu'au lieu où les choses deviennent une fois de plus inchoatives. Ici les religions sont des inventions, des fictions, au même titre que les sciences, les arts et les langues et les philosophies. A chaque nouveau récit, Boshoff est très conscient qu'il est engagé à narrer une sorte de mémoire du futur. Il oblige celui qui veut le suivre à s'engager dans des chemins labyrinthiques, mais seul ceux qui ont des aptitudes hors communs trouveront le chemin de retour, et auront ainsi participé à un renversement des idées préconçues.

Dans les années 70, le jeune artiste travaillait l'espace de la ville de multiples façons : des sculptures-architectures se confondaient avec des cases de mots croisées. Les plans de cette ville ne cessaient de basculer, de s'ouvrir et de se refermer. Plus tard les petits robots inventés par Willem Boshoff junior pour WALKING ON WATER sont paramétrés de sorte qu'une fois qu'ils ont atteint la frontière du champ désignée, ils inversent leur progression et pour refaire la trajectoire en sens inverse.

Le jeune artiste avait vu dans le paillasson de la porte de cuisine de la maison paternelle les traces laissées au long des années et des déménagements par ses pieds et ceux de ses invités. Le paillasson était devenu une surface d'inscriptions, une matrice, qui plus est, qui se rendait disponible sans être lié à un seul endroit géographique. Le mot "Verdwaalkaart" lui vient à l'esprit en regardant ce paillasson, qui est transformé en objet-œuvre d'art et intitulé MA SE MAT. "Verdwaalkaart" se transforme en œuvre topographique, et est l'un des premiers poèmes de KYKAFRIKKANS. Les lettres produites à l'aide d'une machine à écrire sont superposées par paquets de textes denses. Les multiples strates de textes transforment progressivement la feuille de papier en un volume : une carte à trois dimensions. A certains endroits, les lettres sont superposées de telle façon qu'elles font apparaître un grillage comme sur une carte. Pourtant, comme le titre le précise, la carte est faite pour se perdre, il s'agit d'une "map-monde errante". Les volumes, les vides et les pleins s'encastraient, se brisaient et se guérissaient aussi dans les

meubles-architectures KASBOEK et TAFELBOEK. Alors que le jeune Boshoff, conceptualiste et dadaïste fictif, se soumettait à des jeux, où des données aléatoires décidaient des chemins qu'il allait emprunter pour se déplacer dans une ville, le druide a installé la promenade druidique comme un rituel quotidien. Ces promenades servent à rencontrer les plantes, puisqu'il est du devoir du druide de reconnaitre toutes les plantes sur son passage, ne s'agirait-il que de celles qui comptent parmi les "mauvaises herbes" dans les interstices, entre les dalles du trottoir. Les promenades druidiques peuvent avoir lieu dans des endroits où la nature semble intacte, comme dans la brousse sur le site du "Cradle of Humankind". Le plus souvent par contre, les promenades ont lieu dans un espace urbain, ou sur des terrains vagues qui ne sont plus "amasimu" terre nourricière, mais des espaces détruits et abandonnés que la ville n'a même pas considérés dignes d'intégration. Les meilleurs signes de prémonition se trouvent souvent ici. Les promenades druidiques les plus illustres ont lieu à des endroits où l'histoire de l'humanité a traversé un moment cataclysmique. L'une des premières a lieu au "Groud Zero", la où les deux tours du World Trade Center se sont effondrées et où se trouve aujourd'hui encore un chantier gigantesque. Une autre promenade a lieu sur le "Main Reef Road", la plus longue rue d'Afrique du Sud, qui liait jadis les habitations des mineurs à l'endroit où ils allaient descendre sous terre pour extraire le minerai précieux. Ce minerai est à l'origine de toutes les guerres dans cette partie du globe, et pour lequel, aujourd'hui encore, se produisent des manifestations passionnées qui très récemment ont une nouvelle fois dégénéré. La Main Reef Road est sillonné de terrains vagues, qui sont les décharges des industries et des mines.

Alors que l'artiste devenu druide conduit ses déambulations au rythme de l'arpenteur dont la seule obligation est l'attention au ici-maintenant, le jeune artiste fait de sa course quotidienne de dix kilomètre une obligation. Ne sachant pas ce qu'était de l'art, il s'était demandé si le fait de courir pouvait en faire partie. Quand Boshoff commence à formuler le projet du druide pour ses participations à des expositions du monde de l'art, fidèle à ses habitudes d'encyclopédiste, il entame en premier lieu une sorte de dictionnaire sur les façons de marcher, et déduit de chaque mode de déambulation une sagesse particulière maitrisée par le druide.

nubivagant marcher en dessus des nuages, montivagant marcher en montagne, solivagant marcher seul, noctivagant marcher la nuit, omnivagant marcher partout et n'importe où, "all-over", fluctivagant marcher sur l'eau, nemorivagant marcher parmi les buissons, extravagant aller au-delà, marcher comme aucun autre, aller où personne d'autre n'aurait osé aller, multivagant, aller partout, surtout dans des pays étrangers, nemorivagent, marcher en forêt, concluant que "a vagabond is likely to trample roads to dust or surf the internet to pieces" un vagabond serait donné à réduire es routes en poussière ou de surfer le web en lambeaux.

La marche est adoptée par de nombreux collègues artistes du monde entier. Elle est une activité qui peut faire déplacer le monde, et opère en vérité une dislocation fatale de la ville. Pour Boshoff le druide, les promenades ont beaucoup d'autres fonctions encore, mais elles ont l'avantage d'aligner de minuscules détails et de leur donner une cohérence auparavent inapparente. Lors de son passage, le druide collectionne des micro-évènements, des signes prémonitoires. Au fil de la promenade s'organise presque comme une liste cette forme, qui sert à comptabiliser le "all-over" : cette longue série de "par exemples" sans début ni fin. La liste sert aussi à "remélanger" le monde. Mais, insiste le druide, les échantillons qu'il prend sous forme de clichés photographiques ne doivent pas être simplement regardables comme une belle image. Les prises de vue doivent renvoyer à autre chose. L'ambition de Boshoff se comprend mieux quand il explique comment l'image en vérité nous empêche de voir les choses. Comment la musique, liée à l'histoire des idées, ne veut parfois rien "dire", ou plutôt, qu'aucun signe d'égalité n'est nécessaire pour savoir qu'il s'agit ici d'une chose digne de notre attention. Qui cherche un signe d'équivalence se trouve sur le mauvais chemin. Nous pouvons nous trouver en présence d'un élément, le voir sans le voir, et à travers ceci saisir qu'une autre chose est visée. A travers la chose qui nous fait face, nous saisissons que quelque chose nous échappe.

Le druide vagabond redevient druide "batteling with shadows" se battant avec les ombres dans son "cubicle", et interroge les mots pour comprendre en quoi le "clast" fragment galactique, écharde, le galet et l'iconoclasme, sont liés. En quoi la destruction d'un objet est, comme le fait de partager du pain, "artoclastic". Comment le fait de dormir par terre dans le "cubicle" et de tenir compagnie aux insectes, ces messagers de l'autre monde, permet

de développer sa vision intérieure, en quoi être proche de la terre comme les Romains et les Africains peut nous faire comprendre une foire d'art internationale.

Les mystères qui accompagnaient les démarches de Boshoff dès les débuts sont comme tous les secrets du monde : des façons d'enrober un savoir commun. La meilleure façon de cacher quelque chose est de le montrer. Le fétiche, en Afrique, le centre du mystère, peut en fait être n'importe quel objet, ce qui importe, c'est qu'il soit un objet caché à la vue. Les rituels servent à célébrer les moments de dévoilement partiels et à démontrer son pouvoir caché. Boshoff avait remarqué ceci pour la première fois en regardant les retables médiévaux à Kefernmarkt. Certaines des œuvres de Boshoff racontent comment les anciens mystères se clarifiaient. Les bélemnites, par exemple, que les anciens pensaient être des javelots lancés par les dieux, sont en vérité des fossiles de céphalopodes. Boshoff fait une très grande sculpture en marbre intitulée BELEMNOID. Néanmoins, ce ne sont pas les mystères ou la démystification qui comptent, ni le savoir ou le non-savoir. Ce qui importe dans le jeu d'aller-retour est le moment de basculement entre "je ne savais pas" et le "c'est ainsi", qui ne tardera pas à prendre le revers de l'oscillation du pendule pour destabiliser une nouvelle fois les certitudes. Les allers retours de Boshoff ne se conduisent pourtant pas selon une pensée dualiste, et ne sont pas une façon d'éloigner les polarités les unes des autres, une dialectique, mais sont le plus souvent apparentées à une philosophie alchimiste, où il convient de détailler les choses pour mieux saisir leur unité. Sans l'aller il ne pourrait pas y avoir de retour. Chaque question que Boshoff pose est beaucoup trop importante pour que quiconque puisse la saisir d'un seul coup d'œil, et il s'agit d'ensembles que nous pouvons penser mais non savoir. Ce phénomène s'apparente à cet instant du réveil, ou à un moment de ressouvenir de quelque chose que nous ne savions pas encore. Une fois que les savoirs sont apparus, ils risquent d'être oubliés. Le druide peut ainsi assumer la tache de se faire garant des sagesses que l'être humain a accumulées au long des siècles : il peut en être le veilleur, le berger. Il cherche à les sauvegarder avant tout contre l'autre danger qui les guette : le fait de se figer, de s'ossifier ou de se fossiliser en dogme.

Boshoff voit le mnémonique se confondre avec son interrogation de l'aniconique dans les pétroglyphes du Driekopseiland, qui sont ces signes faits avec beaucoup de soin et d'attention par des personnes qui habitaient là il y a des millénaires. Ces idéoglyphes ne veulent rien "dire", ils ne constituent pas de signe d'équivalence, ils sont au mieux une nouvelle pierre de Rosette pour le futur. Leur signification ne se trouve pas ici mais à l'extérieur de cet ensemble de signes gravés dans des rochers au milieu d'un fleuve, et qui sont très fréquemment, trop fréquemment, submergés par l'eau. Tout en étant des résidus d'un processus qui vient de loin et qu'il convient maintenant d'inverser ou de dévier pour viser plus loin, les idéoglyphes, comme le sont également les travaux entrepris par Willem Boshoff, sont des œuvres-obstacles, des crochets où une pensée ou une recherche peut trouver prise. Ils peuvent être momentanément un repère et un pivot qui peut permettre à la pensée de se relancer, et de changer de direction. Les sondes que le druide peut diriger vers le passé comme vers le futur partent toujours de l'ici-maintenant comme le font les lignes de fuite. Les traces que Boshoff ou les faiseurs des pétroglyphes ont façonné cessent alors d'être des œuvres-obstacles ou des œuvres-écrans de fumé et montrent qu'elles peuvent fonctionner comme des œuvres-prismes, capables de relancer notre vision pour sonder un très vaste terrain préhistorique, inchoatif mais également futur. Ce sont les repères géographiques autour desquelles les compas et les coordonnées des cartes peuvent fluctuer, opérer des changements cataclysmiques.

L'aller-retour que cette opération installe entre cultures et les moments historiques peut également s'installer entre regardeur et objet, ou mieux encore entre artiste et visiteur ou visiteurs-spectateurs-regardeurs-toucheurs-ciropracticiens. Alors que lire redevient regarder et regarder redevient deviner ou lire, la notion d'œuvre dialogique ou œuvre-traduction peut se réaliser.

Quand Boshoff parle du projet du druide, il prend un ton des plus sérieux. Il peut soutenir que le fait de croire en la divination n'est pas une question de religion, mais davantage une question de "thought management", de gestion des techniques de pensée. Boshoff s'est entrainé à de multiples exercices de ce genre depuis le début des années 70. On peut apprendre des mots difficiles, des noms de plantes, de personnes décédées. Cet

apprentissage n'est pas uniquement une technique d'archivage, mais également un monde vivant qui est assez puissant pour garantir la survie (et la résistance à la pétrification) d'une espèce en voie de disparition ou d'un mot devenu obsolète. En inventant une nouvelle utilité pour un mot, on lui ouvre la voie du futur.

Au beau milieu de ce sérieux mortifère intervient Lucky, le canard jaune citron, cadeau d'Emma. Au son d'une musique de fête-foraine, le canard décrit des cercles et pond des œufs en plastique. Le canard est la voix de la dissension, il est l'anti-religion, il crie, il parle sans discontinuer, alors que les fidèles se recueillent avec dignité et prêtent l'oreille à la parole de dieu. Pour cette raison, on l'avait banni de l'intérieur de l'église, les canards se trouvent au-dessus des galeries à coté des gargouilles. Selon le druide, c'est justement la voix des dissidents qui manque à l'église. C'est cette voix de la contradiction, de la remise en question qui pourrait porter conseil aux états : il s'agit de la voix que les états totalitaires se dépêchent de faire taire, comme l'avaient fait les Romains en exterminant les druides. Le canard est celui qui "goes with the druid" il va avec le druide, son compagnon. Lucky assure qu'il y a des incidents qui se produisent parmi toute cette fiction qui est à tout moment en danger de devenir "dry as dust dogma" un dogme poussiéreux.

Ce travail de thèse a fait trois allers retours sur un même chemin. Pour le premier, nous étions accompagnée du mémoire *Visuele Letterkundige Verskynsels*, pour le second des notes préparatoires d'une esthétique aveugle, et pour le troisième, des Jardins de mots, et du dictionnaire de ce que chaque druide devrait savoir. A chaque reprise, nous avons découvert un moment où les choses basculent les unes vers les autres. Sur le premier chemin, l'art basculait vers la vie et inversement. Sur le second, nous avons rencontré le moment où le sens de la vision s'inverse, se replie, se dédouble pour devenir un aveuglement clairvoyant. Lors de notre troisième aller-retour, les mythes de l'origine se sont confondus avec la fiction. Les trois cas se racontent à un moment situé à la fin du deuxième millénaire et au début du troisième, alors que l'être humain se soumet à l'apprentissage du nouvel outil informatique qu'il vient d'inventer. Pour l'Afrique du Sud, ce moment correspond à un autre évènement pivot : les élections de 1994. Ce pays entame alors l'apprentissage d'une vie démocratique, qui est aussitôt impitoyablement

reprise par le monde du capitalisme global. Le druide navigue sur ces chemins, muni de ses outils de cryptage et de décryptage, de vision et de divination. Il attend de celui qui veut le suivre qu'il devienne "multivagant" comme lui. Pour proposer un moyen concret d'y parvenir, j'ai fait l'essai de la traduction et j'ai posée la question de savoir ce que nous faisons réellement au moment de traduire. Si nous apprenons à pratiquer l'une de ces méthodes de navigation, à passer à la praxis, à divaguer d'Afrique en Europe, d'occident en orient, et inversement, Boshoff aura gagné son pari, "mess with our (their) heads" - il nous aura dérangés, mis en désordre. Il nous aura obligés à opérer un déplacement, et nous aura désoccidentés.

Dans ses activités le druide n'est pas seul. Il est accompagné d'un très grand nombre de confrères dont les gestes et intentions coïncident avec les siens. Sarkis, Mofokeng, Baumgarten, Muzunga, Ulrichs, Zulu, Kosuth, Wafer, Bochner, Beuys, Filliou, Matteo, Darboven, Alÿs, Acconci, Langa, chacun d'entre eux nous a aidée à trouver une partie du vocabulaire pour décrire les façons de faire du druide, comme d'autres lui avaient permis d'entamer l'apprentissage de ce qu'était l'art. Boshoff en tous cas n'a qu'un seul conseil à donner à son celui qui vient le consulter "If everything is against you, you know that you are going the right way" si tout est contre toi, tu sauras que tu te trouves sur le bon chemin, et les dés tomberont toujours juste, tant qu'on ne cesse pas de les relancer. Au mieux, mon point final est peut-être un simple point d'ancrage à partir duquel les choses peuvent une fois de plus basculer, un repère autour duquel les systèmes de coordonnées peuvent continuer à fluctuer

.

INDEX

Abramović, Marina 163, 176, 511, 783
Acconci, Vito 54, 127, 134, 152, 310, 344, 391
Adam 206-7, 423, 459, 549-50, 554, 558, 561-4, 571, 586, 743-4, 834
Adorno, Theodor 428, 716, 722
Albers, Joseph 764
Alexander, Jane 81, 90, 165-167, 394
Allan, Ken 205, 335, 340, 382-3, 399, 400, 416-7
Allen, Simeon 168
Alvim, Fernando 39, 69-70, 90, 127, 183, 185-86, 546, 613
Alÿs, Françis 122, 126, 192s, 196, 387-9, 650, 803, 834
Anatsui, El 89, 95-6, 725
Andre, Carl 195, 257, 264, 361, 365
André the Diviner 473
Andsnes, Leif Ove 89
Anselme, Jean-Loup 274
Anselmo, Giovanni 10, 54, 256, 618
Antelme, Robert 74, 161
Antin, Eleanor 327
Antoine, Jean-Philippe 1, 8, 132, 177, 190, 192, 194-197, 250, 259, 271-2, 290, 301, 418, 537-9, 583, 651, 732-3, 745
Apollinaire, Guillaume 344, 357, 359
Archimède 294, 311, 336, 504, 526, 645
Ardenne, Paul 123, 127, 129, 133, 135s, 190, 204, 227, 238, 240-1, 315, 385, 387, 400, 412, 684, 701, 721, 736, 739, 744, 765, 776, 789
Arendt, Hannah 490
Argus 455
Arieti, Silvano 30
Aristote (Aristotle) 133, 143, 171, 457, 491, 561, 647-8, 651, 725797
Arman (Fernandez, Armand Pierre dit) 329
Armeline, Jean-Paul 111
Arnheim, Rudolf 181, 260, 297, 423, 480, 494-500, 514, 519, 534, 565
Arnold, Marion 542, 637-8
Arp, Hans 217, 220, 789
Ascott, Roy 582
Asher, Elise 344, 359
Atkinson, Brenda 159
Atkinson, Terry 255, 340
Austin, John L. 597
Baartman, Saartjie 167
Bachelard, Gaston 260, 761
Backès, Simon 456
Bacon, Francis 171, 201, 205, 558-9, 624, 705
Baines, Thomas 637
Baker, Bridget 170
Balaam 451
Baldessari, John 261, 329, 391
Baldwin, Michael 340
Ball, Hugo 343
Ballot, Muller 559, 613
Barry, Sir Gerald 260
Barry , Robert 223, 248, 257-8, 318, 344
Bartheleme, Frederick 307
Barthes, Roland 330, 510, 569, 571, 619, 656, 764-5, 793, 821
Baselitz, Georg 55
Basquiat, Jean-Michel 176, 594
Bataille, Georges 156-7, 508, 531, 583, 722
Battestini, Simon 274, 598
Baudelaire, Charles 171, 820
Baudrillard, Jean 747
Baumgarten, Alexander Gottlieb 500
Baumgarten, Lothar 54, 96, 123, 126, 171, 254, 273, 386-7, 447, 465, 566, 644, 648-52, 673, 714, 778, 820, 834
Becher, Berndt et Hilla 296, 307
Becker, Rhayda 276, 450
Beckett, Samuel 384
Bell, Alan 243, 406
Bell, Ian 324
Ben, (Benjamin Vautrier dit) 240
Ben Laden, Osama (dit) 784
Beningfield, Jennifer 80, 146, 278, 282, 539, 637-9, 652, 656-8, 675-6
Benjamin, Walter 114, 127, 137, 171, 175, 315, 368, 436, 439, 442, 492-3, 499-502, 506, 556-8, 573, 588, 729, 734-5, 738, 740-1, 765, 800, 812, 820
Berenson, Bernard 492
Bergson , Herni 680, 726, 734-5, 737-41, 798, 814
Berkeley, George 493-4
Berman, Esmé 26-7, 221, 250, 265, 637
Bessire, Aimée 274, 670
Bester, Rory 157, 629, 685, 718-20
Bester, Willie 167, 274, 411
Beuys, Eva 556
Beuys , Joseph 126, 132, 163, 171, 173, 177-9, 189-199, 204, 215, 227-8, 250, 256-9, 270-3, 288, 301, 315, 335, 364, 368, 397, 399, 413, 418, 447, 465, 536-9, 556, 583, 624, 626, 651, 718, 722, 733, 745, 747, 780, 790, 799, 834
Bexte, Peter 101, 127, 452-3, 488, 490-2, 503-4, 792
Beyers (dit Judge Beyers) 147
Bhabba, Homi 813
Bihari, Bernard 202, 496
Biko, Steven 183, 275, 405, 678,
Bippus , Elke 101, 127, 133, 262, 264, 270, 309, 313-4, 325, 327, 398, 537, 575, 743, 773
Birnbaum, Dara 254
Bishop, Claire 137
Black, Georgia 372
Black, Helene 168
Blaine, Julien 366
Blake, William 171, 289
Blanc, Nathalie 133, 396, 640-6, 652, 688, 776
Bleach, Gordon 168
Bleek, Dorothea 697-8
Bleek, Wilhelm 697-8
Bloch, Pierette 29
Bloom, Doris 90, 281
Blum, Michael 775
Blume, Eugen 153, 156, 171-2, 179, 317, 399, 413, 510
Blume, Anna 359

Blumenstein, Ellen 176, 782
Bochner , Mel 10, 126,172, 174 , 221, 248, 253, 283, 309-11, 317, 325, 340, 344, 353-6, 376, 598, 834
Boetti, Alberto 257
Bogatzke, Hans 70, 276-7, 546
Boltanski, Christian 329, 751, 806
Bonardel, Françoise 175
Borgès, Jorge Louis 127, 167, 330-1, 426, 476, 521, 530, 580-1, 652-3, 698, 701-3, 763, 785, 807
Boshoff, Anèl (Marais) 8, 62, 596
Boshoff, Denise 32, 56, 227, 266
Boshoff, Emma 197, 833,
Boshoff, Karen 14, 39, 131
Boshoff, Maria 177, 806
Boshoff, Martin 11, 131, 194, 316, 414
Boshoff, Martiens 11, 18, 177, 288, 414
Boshoff, Willem junior 414, 828
Boshoff, Willem Hendrick (le grand-père) 196-7
Bost, Hubert 608-10
Botha, Andries 167
Botha, Wim 274
Bouabré, Fréderic Bruly 112
Bourri 495
Bourriaud, Nicolas 94, 136-7, 216, 290, 326, 412, 467, 813, 821
Bowles, Jerry G. 42, 339, 343-4, 359, 367
Bradbury, Ray 225
Brancusi, Constantin 220, 428
Brand, Kevin 274, 394
Brecht, Bertholt
Brecht, George 345, 750
Breicha, Otto 190
Breit, Albert 147
Breitz, Candice 89, 158-9, 821, 823
Breivik, Anders 785
Brentano, Clemens 171
Bret, Cyrille 313, 568, 750
Breton, André 584
Brewer 467
Breytenbach, Breyten 148, 165, 170, 184, 275, 384, 405
Bril, Jacques 489-90, 789
Brill, A 431
Brink, André 148, 170, 183-5, 223, 275, 350-1, 383-4, 402, 404, 639
Broodthaers, Marcel 273, 742
Brook, Donald 338, 340
Brooke, Sandy 30
Brown, Ross et Margo 33
Brown , Stanley 225, 306
Brun, Jean-Paul 142, 280, 363, 562-3, 619, 638-47, 652, 660, 764
Bruno, Giordano 171
Brus, Gunther
Buchholz, Iris 69, 90
Buchloh, Benjamin 137, 191, 415,
Buchmann, Sabeth 101, 129, 130, 132-3, 285, 776
Buci-Glucksmann, Christine 177, 295, 673
Bull, Katherine 203
Bunyan, John 146
Burden, Chris 163, 167, 188, 511
Burger, Malvin 243
Burke Feldman, Edmund 181, 423, 495-6
Burn, Ian 229, 258, 324, 355
Burnett, Ricky 60
Burnham, Jack 248
Busca, Joëlle 91, 594, 730
Bush, George 28, 371
Cabanne, Pierre 508
Cage, John 134, 192, 350, 363, 532, 747, 764
Cahn, Miriam 254
Calle, Sophie 112, 386, 763-6, 751, 770, 788, 806
Calvin (Calvyn), Jean 565, 608-10
Calvino, Italo 329, 331
Camara, Ery 89
Campbell, Joseph 435, 474
Campbell, Killy 706
Campbell Smith, Bruce 395
Campos-Pons, Maria Magdalena 106
Camus, Albert 384
Capers, Leo 508
Carlton, Julia 65
Carnach 171
Carnap, Rudolf 494
Caro, Anthony 265, 493
Carroll, Lewis (Charles Dodgson dit) 580, 584, 593, 821
Carruthers, Jane 637
Carus, Carl Gustav 640
Castellin, Philippe 262, 346
Castoro, Rosemarie 307
Catherine, Norman 394
Cattelan, Maurizio 413
Cavafy, Constantin (Konstandínos Kaváfis dit) 336, 549
Celan, Paul 583, 722
Celant, Germano 54,209,248, 250, 254, 256-7, 260, 279, 367, 433, 494
Centaure 279
César, Caïus Julius dit 330
Cézanne, Paul 489
Chai, Yuan 219
Champollion, Jean-François 567, 614, 617
Chango 454
Chardin, Jean-Baptiste-Siméon 489
Chateaubriand, François René de 171
Cheney, Dick 28, 371
Chevier, Joël 445
Christ (Christus), Jesus/Jésu 34, 48, 52, 143, 147, 153, 162, 165, 172-3, 176-9, 188, 193, 196, 205, 208, 212, 251, 258, 279, 308, 310, 330, 368, 390, 399, 401, 413, 417, 442-3, 453, 458, 478, 509, 569-71, 660, 686, 806
Chrystal, David 690
Cibulka, Heinz 55, 190
Cicéron, Marcus Tullius (dit) 330
Cirlot, Juan Eduardo 210, 470
Cladders, Johannes 586
Clair , Jean 316-7, 671
Clark, Kenneth 646
Clarkson, Carrol 127, 570, 573, 580, 587-91, 626, 684, 773, 810
Cléro, Jean-Pierre 494
Clottes, Jean 699
Cobbing, Bob 343-4, 355-6, 359
Coëllier, Sylvie 445
Coetzee, Cyril 770
Coetzee, John M. 275, 639,
Coetzee, Christo 28, 42, 166, 218, 221-2, 264-5, 269,

447, 472, 559, 613, 618, 640
Coetzee, P.H. 526, 455
Cohen, Steven 90, 168
Coleman, James 464
Colleyn, Jean-Paul 456, 600
Colpitt, Franciss 374
Conrad, Joseph 526
Constable, John 489
Cook, Christopher 133
Cooper 435, 462, 470,
Cope, Jack 147-9, 165, 170, 183-5, 223, 357, 383-4, 404-5
Corbel, Laurence 249, 362
Corpet, Vincent 464
Corris, Michael 136, 174, 205, 216, 230, 248-250, 258-9, 261, 264, 280, 294, 306, 308, 314-5, 318, 323-4, 335, 340, 354, 374, 382-3, 385, 391, 393, 399, 400, 415-6, 533, 538, 582
Cotterell 457
Craig Patch, Diana 696
Crollius, Oswaldus (dit) 46
Csíkszentmihályi, Mihalyi (ou Csikszentmihelyi) 246, 260, 267-70, 289, 423, 433-4, 474, 494-6
Cunningham, Merce 350
Curtis, Barry 400, 764
Curtis, Brian 30
Cusset, François 613, 792
Cutforth, Roger 307
Cyroulnik, Philippe 186
Da Gama, Vasco 402
da Vinci, Leonardo 30, 439
Dafang, Li 10
Dagen, Philippe 734-8, 701, 721, 734-8, 740-1, 792
Dali, Salvador 210
Damiens 330
Dammbecket, Lutz 400
Dando, Karin 167
Danto, Artur 131, 274, 416
Darboven , Hanne 54, 96, 126, 133, 150, 174,241, 255, 261-2, 270, 308, 310, 313-4, 327-8, 338, 397-8, 575, 743-4, 821, 834
David 219, 456
Davilla, Thierry 152, 193, 388-9
Dawkins, Richard 549, 567, 603, 784
de Bono, Edward 260, 423
de Compos, Auguste 365
de Cordier, Thierry 96, 176, 579, 802-3, 807, 712
de Duve, Thierry 74, 127, 160-3, 190, 511-2, 720, 722, 776, 788
de Jongh, Marcus 8, 31, 42-3, 94, 343
de Klerk, Frederik, W. 718
de Kok, Ingrid 275
de Kooning, Willem 218
de Lila, John 243
de Maria, Walter 209, 227, 256-7, 401
de Rais, Gilles 330
de Villiers, Adrian 243
de Vries, Gerd 262, 470
de Vries, Herman 329
de Waal Venter, P.A 383
de Wet, Christiaan 236
Dean, James 176
Debord, Guy 366
Dedalus, Stephen 502
Degas, Edgar 489
Delacroix, Eugène 464
Deleuze, Gilles 108, 121, 219, 327, 488, 510
Delvoye, Wim 114, 309-10, 448, 544
Démocrite 453
Denizot, René 249
Derrida, Jacques 108, 321, 495, 549
Descartes, René 490-1, 503-4
Dewey, John 416, 433, 495, 643
Diä!kwain 275
Dias, Bartolomeus 74, 402
Dibbets, Jan 257, 307, 639
Dickerman, Leah 180
Diderot, Denis 503
Didi-Huberman, Georges 127, 135, 156-7, 227, 428, 436, 438-44, 458, 461, 481, 484, 499, 500-8, 531, 536, 581, 583, 720, 725, 728, 807
Diederichsen, Diedrich 396, 401, 403
Diserens, Corinne 160, 647, 685
Djurberg, Nathalie 176
Doepel, Rory 127, 276, 427, 450,
Doherty, Christo 464
Dokolo, Sindika 70, 105, 546
Dooley, Jeff 127, 291, 463, 475, 490, 512-5
Dotremont, Christian 357
Douglas, Ross 413, 547
Dreher, Anselm 684
Dreher, Thomas 261, 576
Drewal 96
Drucker, Johanna 136, 340, 354, 400, 415, 598
du Plessis, Phil 383
du Plessis, Theo 679
du Toit, Ben 183
du Toit, D.F. 675
du Toit, S.J. 675
Dubuffet, Jean 495
Duchamp, Marcel 195, 216, 219, 229, 256, 383, 508, 528, 537, 575, 581-2
Dumas, Marlene 55, 81, 90, 102, 394
Dürer, Albrecht 171-4, 316-7, 413, 441-2, 447, 456, 464, 489, 506, 507, 671
Durham, Jimie 445
Dutry, Raoul 493
Duykaerts, Eric 747
Eco , Umberto 135, 171, 329-35, 446, 460, 476, 583,
Edunds, Paul 274
Edwards, Betty 30, 181
Ehrenberg, Alain 176
Eisenman, Stephen F. 157
Eliade, Mircea 315
Elias 130
Elisofon, Eliot 277
Ellis, Charity 15, 24-5, 47, 131, 152, 188, 224, 233-4, 244-5, 303, 370,373, 376-7, 392-3, 406-7, 415, 423, 466, 477-8, 574, 577, 589, 671
Elso, Juan Francisco 111, 274,
Eluard, Paul 330
Emerson, Waldo 640
Engelberg, Leanne 127, 710-1, 713
Enki 609
Enwezor, Okwui 79, 85-7, 92-4,102, 115, 120, 127, 157-8, 321, 358, 366-7, 386, 527-9 544, 576, 687, 718, 770
Erasmus, Stephan (Martius Stephanus dit) 127, 169, 460, 471-2, 476-8, 512, 613, 624
Ermes, Omar 191
Ernst, Max 180, 329, 449

Erró (Gudmundur Gudmunsson dit) 218
Errore 453
Eulenspiegel, Till 163, 592-3
Eve 206-7, 554, 562-3
Fabro, Luciano 257
Falk, Andria 8, 424-5
Fanon, Franz 134
Farrell, Laury Ann 89
Fauvelle-Aymar, François-Xavier 24, 144, 147, 149
Favore 453
Fer, Briony 174, 241, 308, 310, 314, 317
Fernbach-Flarsheim, Carl 343
Ficin, Marcile 174, 447, 456
Field, Richard S. 174, 253, 283, 317, 354
Filliou, Marianne 552, 747
Filliou , Robert 96, 126, 135-8, 266, 313, 345, 364, 391, 415, 425-6, 551-2, 567-8, 573, 586, 592, 624, 684, 722-3, 736, 741, 744, 747-54, 795-6, 800-2, 807, 810, 821, 834
Finlay, Hamilton 344, 359, 365
Firstenberg, Laurie 167
Fischli, Peter 224
Fisher, Jean (mit Mosquera) 115, 118, 388, 650
Flahutez, Fabrice 231
Fleckner, Uwe 127, 157, 160, 727-9, 723,725-30, 737-9
Fleischer, Alain 464
Fliess, Wilhelm 432
Focillon, Henri 279
Follet, Ken 474
Fontana, Lucio 264, 447
Fordyce, Bruce 189
Formis , Barbara 129, 131-4, 177, 192, 194, 224, 231, 233, 238, 259, 290, 337, 350-1, 363, 418, 765
Fortuna 453
Foster, Hal 101, 127, 137, 321, 326-8, 415, 432, 483-4, 566, 651, 721
Foucault, Michel 96, 108, 714, 765
Fourie, Abrie 8, 168-9, 488, 770
François, Michel 464
Freud, Sigmund 171, 180, 321, 431-2, 501, 725-6, 735
Friedman, Hazel 142, 667,
Friedrich, Kaper David 171
Fritz, Nicole 179, 190-6, 271, 273, 368, 627, 721
Frost, Lola 287-8
Fuchs, Rudi 54, 254, 651, 669-70
Fuller, Buckminster 423
Fulton, Hamish 329, 639
Funes, Irénée 701-3
Furore 453
Fuzi, Mangema 654
Gachnang, Johannes 54, 254
Galilei, Galileo 499
Ganahl, Rainer 135, 744
Gander, Ryan 329
Garcia, Dora 329
Garraud, Colette 286, 618, 640-3, 646, 651, 658-9, 669-70, 700
Gasa, Nomboniso 159
Gbadegesin, Bukola 79
Geers, Kendell 69, 81, 89-90, 159, 167, 210, 219-20, 245, 282,343, 404-5, 464, 544
Gette, Paul-Armand 127, 327, 329, 362, 583-6, 591-2, 641, 652, 658, 669, 820
Gettings 446
Getz, Chonat 276, 450
Giacometti, Alberto 439, 440-4, 488, 500, 506-8
Giesen, Sebastian 262, 398
Gimberg, Douglas 777-8
Ginsberg, Jack 8, 50-2, 65, 342, 365, 373, 401-2, 701, 758
Glass, Philip 532
Glassner, Jean-Jacques 612, 614, 619, 620-1, 623, 625
Godfrey, John 524
Goedhals, Neil 343
Goethe, Johan Wolfgang 171, 314, 450, 488, 503, 640, 651
Goetz, Henri 29
Goldblatt, David 770
Goldin, Nan 10
Goldreich, Arthur 154
Goldstein, Nathan 30
Goldstein, Ann 133
Goldsten 327, 339, 393, 396
Goldworthy, Andy 639
Gombrich, Ernst 181,492, 495
Goniwe, Thembinkosi 169, 654
Graham, Dan 307
Greco, Domênicos Theotokopoulos (dit El Greco) 489
Green, Alison M. 216, 248-50, 306, 314-5, 383
Greenberg, Clément 221, 250, 265, 397, 493-4, 681
Grenier, Catherine 223, 240, 512
Griaule, Marcel 453, 590, 709
Griensing 55
Grunenberg, Christoph 400-3
Guelton, Bernard 123, 762-3, 765, 774, 777, 783, 785, 793, 796-801
Guevara, Ernesto dit Che 134, 176
Gule, Khwezi 105
Gutenberg, Johannes 57, 137, 199,-205, 211, 254, 267, 294, 303, 334, 347, 349, 369, 458, 574
Guyt, Corrie 11, 43, 74, 194, 316, 804
Gyekye, Kwame 102
Haacke, Hans 54, 55, 257, 307, 397, 401, 644, 651, 670
Haggis, Paul 157
Hajnal, Istuan 348
Halilton, Paula 706, 717
Hamann, Johann Georg 556, 558
Hamilton, Richard 220
Hamilton Finlay, Ian 344, 359, 365
Hammons , David 106, 112-3, 329
Hanson, Duane 11
Harney, Elizabeth 87, 89, 91, 93, 127, 527, 597, 693
Harrison, Charles 322-3
Harry Potter 626
Hassan, Salah 87, 528-9
Hatoum, Mona 114, 722
Haüy, Valentin 425
Hayes, Patricia 648
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 391, 500
Heidegger, Martin 200, 259, 268, 288-9, 433, 490, 549, 704, 786

Heizer, Michael 216, 255, 257
Hendricks, Jimmy 176
Héraclite (Heraclitus) 479-80, 490
Herbst, Günter 167
Herder, Johan Gottfried 556
Herding, Klaus 393, 395, 398
Hermès Trismégiste (Hermes) 446, 455-6, 457-9, 549-50, 560, 563-6
Hervieu, Sébastien 411
Hesse , Eva 257, 309
Heusinger von Waldegg, Joachim 156, 163-4, 209, 212, 222, 269, 641
Higgins, Dick 217, 363-4
Hirschhorn, Thomas 158, 191, 432, 730
Hirst, Damien 329
Hitler, Adolf 330
Hlobo, Nicolas 90, 169
Hobbs, Stephen 274, 791
Hobhouse, Emily 295
Hochschild, Rosemary 395
Hoeck, Richard 11
Hoffman, Jens 55, 332
Hoffman, Sissi 55
Hölderlin, Freidrich 820
Homère (Homer) 453
Horn, Roni 10
Hornbeck, Stephanie 664, 670
Hsieh, Tehching 133
Huebler, Douglas 229-30, 257, 306
Hughes, Robert 256
Hugo, Victor 330, 446, 460
Humbold, Alexander 641, 652
Hume, David 339, 797
Hunter, Robert 400
Hussein, Sadam 330, 784
Husserl, Edmund 260, 466
Huxley, Sir Julian 260
Iannone, Dorothy 747
Ignorantia 453
Isaak453
Isis 456,563, 599
Isou, Isidore (Jean-Isidore Holdstein) 365
Itten, Johannes 495
Jackson, George 134
Jacquemier, Myriam 608, 611, 620-1
Jacquet, Alain 465, 467-9, 709
Jacquet, Olivier 8
Jamal, Ashraf 13, 66, 81s, 113, 127, 250, 269, 301, 432-3, 460, 479
Jameson, Frederick288, 821
Janse van Rensburg, Herlo 8, 221
Jappe, Georg 194, 272
Jarry, Alfred 184
Javacheff, Christo 229, 256
Jefferson, Thomas Jefferson 639
jegde dele 87, 91, 94, 115
Jennings, Paul 436
Jensma, Wopko 55
Johns, Einon 179, 343, 345
Johns, Jasper 344, 464
Johnson, Ronald 344
Jolly, Jean 696
Jonas, Joan 132
Jonker, Ingrid 170, 639
Jorgensen, Paul 15, 24-5, 47, 131, 152, 188, 224, 233-4, 244-5, 303, 370, 373, 376-7, 392-3, 406-7, 415, 423, 466, 477-8, 574, 577, 589-90, 671, 745
Joseph 177, 454, 571
Joseph, Branden W. 400
Joseph, Pierre 135, 744
Jouannais, Jean-Yves 166-7, 411, 521, 747
Joyce, James 171, 192, 201, 204-5, 330-1, 399, 416, 476, 559, 583, 624, 704, 735, 810
Judd, Donald 440-1, 444, 500, 507, 536
Judin, Hilton 234, 688, 769
Jung, Karl G. 474
Jupiter 610
Justitia 453
Kabakov, Ilya 329
Kaczinski, Theodore (Unabomber) 400
Kandinsky, Wassily 532-3, 536
Kant, Emmanuel 339, 437, 549, 563, 645
Kapoor, Anish 89
Kaprow, Allan 134, 233, 552, 747, 800-1
Kasfir, Sidney 87, 91ss, 109
Kawara, On 305-6, 327,
Kebble, Brett 105, 170
Kelley, Jeff 233
Kellner, Clive 170, 568-9, 571, 613
Kelly, Mary 260, 616, 618, 745
Kelly, Ellsworth 255, 536, 539
Kennedy, John 330
Kentridge, William80-1, 89, 163, 167, 172, 175, 184, 394, 447, 455-6, 472, 613, 618, 770,
King Lear 202
Kippenberger, Martin 770
Kitchener, Lord Horatio Herbert 236
Kjelltoft, Björn 219
Klee, Paul 538, 651
Klein, Yves 218
Kleist, Heinrich 171
Koestler, Arthur 30
Köpcke, Addi 552
Koraïchi, Rachid 599-600
Kostelanetz, Richard 344
Kosuth, Joseph 16, 96, 123, 127, 257-8, 261-2, 285-6, 304, 307, 346, 391, 423, 426, 432, 443-4, 493-4, 499, 508, 529, 556, 575-6, 582, 595, 601, 616-8, 733, 742-3, 744-7, 751, 753, 812, 821-3, 834
Kounellis, Jannis 257
Krauss, Rosalind 101, 494, 643, 745
Kristeva, Julia 821
Krog, Antjie 234, 275, 654, 697
Kruger, Paul 24, 147,
Krut, David 14, 72, 102, 170
Kuhn, Thomas 323
Kuspit, Donald 190
La Monte Young 401
La Vey, Szandor (Howard Stanton Levey) 778
Labrusse, Remi 109
Lacan, Jacques 765
Laderman Ukeles, Mierle 396
Lady Diana 176
Lageira, Jacinto 261-2
Laib, Wolfgang 54-5, 673, 802-3, 807, 812
Lamunière, Simon 10
Langa, Moshekwa 6, 89, 90, 269, 411, 593-4, 597, 618, 724, 821, 823, 834
Laouyen, Mounir 765-6
Le Clézio, Jean-Marie 103
Le Gac, Jean 763-4

Le Quellec, Jean-Loïc 613, 623, 696, 699
Leal, Brigitte 175
Leary, Timothy 401
Lebel, Jean Jacqes 217-8, 398, 408
Leenhardt, Jacques 645
Leiris, Michel 92
Leirner , Jack 329
Lerm-Hayes, Christa-Maria 192, 583
Lévi-Strauss, Claude 92, 562-3, 571, 603, 641, 645
Levinas, Emmanuel 428, 689
Levine, Sherrie 254
Lewis, David 763, 798
Lewis, Wydham 345
Lewis Williams, David 698-9
LeWitt, Sol 227, 306, 344, 391, 506,
Leydier, Richard 763, 774
Lichtenstein Jacqueline 499
Lilith 563
Lincoln, Abraham 330
Lindenberg, Ernst 357
Linnaeus, Carl ou Karl von Linne (dit) 457, 542, 549, 561-2, 564, 585
Lippard, Lucy 264, 304, 317, 327, 339, 344, 364, 382, 393, 396-7, 494, 538, 582, 618
Lloyd, Lucy 697-8
Loki 271
Lombard, Pierre 371
Long, Richard 256-7, 279, 306, 329, 669-70
Lorie, Danielle 490-2
Louis IX (de France) 330
Louis XIV (de France) 145
Lucebert, Lubertus Jacobus Swaanswijk (dit) 216, 239, 629, 641
Lucky 12, 197, 312, 833
Luke, Timothy 628, 638,
Lulle, Raymond 330
Lussac, Olivier 218
Luther, Martin 556
Lynch, Kevin 347
Lyotard, Jean-François 288, 556
Macuga, Goshka 11
Mafundikwa, Saki 621, 708
Magritte, René 220, 329
Mahlangu, Esther 770
Maison Rouge, Isabelle 780
Malaquais, Dominique 87, 91, 97, 104, 670
Malcomess, Bettina 724-5, 744,
Malevich, Kasimir 339
Malouf, David 654-5
Manacorda, Francesco 660-2
Mandela, Nelson 7, 72, 60, 91, 154, 186, 307, 309, 318, 464, 639, 656, 679, 687, 717, 788
Mann, Thomas 330
Mantsopa 601, 655
Manzoni, Piero 447
Mapula, Mmakgoba 394
Marais, Eugène 147-8, 170, 287, 676
Marasela, Senzeni 168
Marcadé, Bernard 585
Marcadé, Jean-Claude 729
Marec, Raoul 464
Marie Madeleine (Maria Magdalena) 509, 686
Marioni , Tom 152
Mariotte, Edme 452, 488
Maritini, Frederica 137
Markschies, Christoph 153, 162
Martel, Richard 132, 221, 223
Martin, Henri-Jean 550, 599, 623
Martin, Jean-Hubert 463-4, 568, 730
Martini, Fátima 114
Marx, Karl 195, 216, 267, 387, 568, 660
Mascolo, Dionys 74, 161
Maswanganyi, Johannes 464
Matelli, Tony 11
Matisse, Henri 452
Matton, Sylvain 456
Mauron, Véronique 440, 443, 481
Mazuri, Alamin M.691-4, 696
Mazuri, Al'Amin 691-4, 696
Mbeki, Thabo 371, 526, 639, 654, 656
McEvilley, Thomas 132, 191, 274, 416
McKay, George 400, 646
McLuhan, Eric 559
McLuhan, Marshall 31, 45, 99, 127, 137, 192, 200-7, 211-2, 246, 252, 260, 267-8, 279-80, 284, 288-97, 301-3, 315, 323, 334-40, 345-50, 368-70, 381-3, 399, 400, 412, 416-7, 423, 433, 474, 480, 482, 489, 495-6, 504, 549, 558-60, 581, 590, 621, 623-4, 632, 634, 646-7, 652, 660, 662, 680, 694, 704-5, 735, 782, 785-7, 796,800, 810, 814
McShine, Kynaston 293, 340, 382-3, 416
Medalla, David 112
Medina, Cuauhtémoc 122, 192-3, 388, 650
Meirles, Childo 112
Melloni 431, 435
Mercure 173, 455, 458, 550
Merleau-Ponty, Maurice 436, 442, 491, 500, 502-3
Merz Mario 55, 257
Messager, Anette 329
Mestrie, Rajend 653, 663, 674-5, 677-9, 691-2, 817
Metafisica 453
Metken , Günter 127, 327-8, 483, 584-5, 751
Meyer, Ursula 134, 223, 229-30, 248-9, 255-62, 279, 293, 296, 306-7, 318, 322-4, 339-43, 355, 367, 396, 494, 536, 744
Meyer, Werner 8, 447
Micca, Pietro 330
Michelangelo (Michel-Ange, Michelangelo Buonarotti dit) 30
Miles, Elza 43, 216, 319, 352-3, 358, 369, 709
Miles, John 43, 369
Miller, John 11
Miller, Ian 154, 277
Millet, Catherine 766
Milner, Max 446, 460
Minissale, Gregory 219
Miró, Joan 538
Mitchell, W.J.T 646
Modigliani, Denise 556
Mœglin-Delcroix, Anne 133, 293, 313, 382, 551-2, 573, 747, 751
Mofokeng, Santu 90, 126, 148, 159-60, 168, 600-1, 613, 647-8,653, 655, 657, 685, 688, 696, 706, 722, 725, 821, 834
Moineau, Jean-Claude 109, 122
Mondout, Delphine 488, 490-1
Monet, Claude 489
Montaigne, Michel de 821

Moonen, Rob 385
Morgan, Edwin 344
Morgenstern, Christian 359
Morkel, Conrad 167
Morris, David 79, 613
Morris, Robert 216, 257, 307, 440-1, 440, 452, 494, 507, 642-3, 765
Mosquera, Gerardo68-9, 95, 110-122, 127, 186, 274, 309, 316, 358, 367, 544, 568, 680-1, 697, 729, 781, 812, 818
Moss, Richard 524
Mouillé, Thierry 135
Mthethwa, Zwelethu 168
Muafangejo, John 600
Mudzunga, Samson 80, 126, 464, 601, 754, 790-2, 821
Mühl, Otto 221, 256
Mühleis, Volkmar 101, 127, 425, 436, 442, 488-93, 485, 498-503, 530
Muholi, Zanele 170
Mullen Kreamer, Christine 274, 279, 597, 693, 708
Müller, Martin 190
Müller, Hans-Joachim 398
Muniz, Vic 464
Munnik, Andrew 130, 346, 373
Munyai , Albert 191, 287, 300, 315, 601, 656
Murakami, Saburō 218
Murphy, Maureen 1, 109
Murray, Andrew 47-8, 188-9, 239, 390
Murray, Sally-Ann 14, 127, 283, 771-2, 769-73
Mussolini, Benito 330
Mutwa, Vusamulu Credo 275, 709
Nabuchodonosor 608
Nara, Yoshitomo 10
Nash, Ogden 549
Nauman, Bruce 135, 152, 163, 171, 176, 230, 257, 413, 511-2
Nel, Karel 281
Nelson, Steven 87
Nemasetoni , Rudzani 168
Nemrod 607-8
Nerf, Christian 777-8
Neumann, Erich 434-6
Newton, Isaac 786
Ngubeni, Gordon 183
Nhlengethwa, Sam 394
Nichols, Catherine 162, 510-2
Nietzsche, Friedrich 171, 339, 413, 722-3
Nitsch, Hermann 41, 54-5, 190-1, 196, 222-3,242, 255, 803
Njami, Simon 69, 90, 316, 449
Noble, Tim 464
Noé (Noah) 571, 608
Nooter Roberts, Mary 127, 379-80, 457, 550, 527, 597-600, 693-4, 705-7
North, Marianne 635-6
Novalis, Friedrich von Hardenberg 171, 641, 652
O'Toole, Sean 13, 142, 243, 279, 319, 343, 406, 408, 481, 768-9
Obrist, Hans-Ulrich 249
Œdipe 453
Ofili, Chris 89, 95
Ogbechie, Sylvester 96
Ogotemmêli 453, 709
Oguibe , Olu 69, 90, 159, 528-9, 723
Okeke-Agulu, Chika 88, 97
Okoye, Ikem Stanley 87-8, 95-99, 120,
Oliphant, Andries 769
Ong, Walter 334
Ono, Yoko 134, 293,
Op de Beek, Hans 10
Orlan 188, 782,
Orozco, Gabriel 673
Ortega, Rafael 122
Ortega y'Casset, José 259
Osanyin 5, 154, 162-3, 187, 454, 520, 826-7
Osborn, Alex F. 30
Ottinger, Didier 492-3
Owens, Craig 339, 362, 566
Paik, Nam June 191
Pakenham, Thomas 144, 146, 148
Pandora 333
Pane, Gina 176, 188, 511, 764
Pannevis, Arnoldus 42, 675
Panofsky, Erwin 172
Paolini, Giolino 55, 257
Paolozzi, Eduardo 268
Parfait, Françoise 135
Parke Harrison, Robert et Shama 412
Parker, Harley 201, 344, 383, 416
Pascal, Blaise 460, 749
Paton, David 42, 127, 342-3, 347, 351-3, 358, 362-3, 370, 372, 382-3, 515, 589
Paton, Allan 275
Patterson, Benjamin 747
Payne, Tracy 166
Payne, Malcolm 242-3, 406
Peeters, Katja 79, 109, 218, 221-2, 269, 559, 593,613
Peffer, John 79, 80, 87-8, 94, 105, 167, 265
Pelzel, Michael 779
Penck, Otto 55
Penelope 278, 733,
Penone, Giuseppe 55, 256-7, 447, 494, 506, 618
Perec, Georges 330
Pérotin 535
Perrault, John 343
Perrier, Sophie 186
Perriol, Véronique 127, 132, 134-5, 192, 216-8, 266, 339, 342, 345-6, 354-5, 359, 361, 363-6, 413, 581, 742-3, 796, 800-1, 810
Perrot, Jean 609, 613
Pessoa, Fernando 402, 549, 767-8, 799
Pétrarque 173, 499
Phéline, Marc 160, 647
Picabia, Françis 240
Picasso, Pablo 120, 464, 528, 538
Picton, John 87- 89, 95-6
Pinkel, Sheila 168
Piper, Adrian 154, 307, 744-5
Pirsig, Robert 640
Pistoletto, Michelangelo 55, 257
Plaatjie, Sol 275
Platon 143, 250, 292, 457, 490-1, 537, 549, 551, 561, 563, 645, 725-6, 785, 797-8
Poe, Edgar Allan 201
Poinsot, Jean-Mark339, 362
Poledna, Mathias 133
Polke, Sigmar 10
Polla, Barbara 136, 412
Pollock, Jackson 192, 350
Pope, Alexander 201, 204
Pope, Maurice 379, 615
Pound, Ezra 201, 647, 821
Powell, Neil 345
Prantl, Karl 260

Pretorius, Henrie 25
Pretorius, Andries 146
Prévieux, Julien 387, 389
Prince Amoine Comte d'Aosta 198
Probst, Peter 87, 96, 100-1
Proust, Marcel 734-5
Purpura, Allyson 127, 274, 380, 527, 576, 597, 670, 693, 697, 670
Raabe, Mullerie 372
Rabelais, François 330, 705
Raez, Marcus 464
Rahmani Zahia 109, 124
Rainbird, Sean 192
Rainer, Yvonne 337
Ramabulana, Freddy 167
Ramos, Julie 133, 396, 640-6, 652, 688
Ramsden, Mel 229, 230, 258, 324
Ramus, Pierre de 334
Rand, Paul 497
Raphael, Max 500
Rauschenberg, Robert 218, 764
Ray, Man 229, 256, 359
Reader, John 695
Reber 435
Recht, Roland 99, 171, 173-7, 190, 257, 327, 433, 457, 484, 586, 671, 742, 750
Reckert, Annette 447-8, 760
Reinecke, Chrissie 358
Reinhardt, Ad 248, 256, 304, 371, 443 508, 532-3, 535-6, 538, 582,
Reiterer, Werner 10
Reitman, Max 194
Rembrandt van Rijn (Rembrandt Harmenzoon van Rijn dit) 489
Renoir, Auguste 489
Renoto, Gianluca 198
Restany, Pierre 495
Retief, Piet 146
Rhode, Robin 89
Rhodes, Cecil 147-8
Ricard, Alain 1, 31, 103, 127, 610, 679, 696, 706, 815-9, 823
Ricardo, David 387
Rice, Condoleezza 28
Richards , Colin 84, 87-89, 91, 99-104, 110, 119, 169, 236, 269-70, 275, 282, 287, 308, 316, 366, 392, 403, 410, 459, 528-9, 653-4, 613, 653-5, 685, 693, 724-5, 790
Ricœur, Paul 579, 603, 716, 813, 815-9
Riegl, Alois 488, 492, 498-99,503
Ristelhueber, Sophie 296-7, 722
Robbe-Grillet, Alain 384, 764-6, 773
Robecchi, Michele 138, 290
Roberts, Allan F. 705
Roberts, John 250, 261, 324, 391,
Roberts, Lord (Frederik Sleigh dit) 73
Rochberg-Halton, Eugene 433
Rodin, Auguste 489
Rombach, Heinrich 449, 565
Roodt, Dan 42
Rorimer, Anne 133, 327, 339, 393, 396
Rose, Barbara 304, 532, 538
Rose, Jeremy 372
Rosenbach, Ulrike 222
Rosenfeld, Alwin 191
Rosengarten, Ruth 427
Rosset, Françoise 426, 530
Rot, Diter (Dieter Roth dit) 54, 135, 385, 447, 747
Roussel, Danièle 221, 223
Roussow, Johan 303
Rubin, William 618
Rumsfeld, Donald 28
Rushka, Ed 307
Russell, Tony 42, 339, 343-4, 359, 367
Ryan, Marie-Laure 775, 793
Sachs, Albie 86, 127, 718, 720
Sachs, Shelly 90, 191
Sackner, Ruth et Marvin 66, 186, 358
Saïd, Edward 118, 124-5, 157
Saint Antoine (San Antonio de Abad, Antinius) 390, 454
Saint Augustin 535
Saint Paul (Paulus) 294, 453, 533, 555, 560
Saint Sébastien 156, 162-8, 171, 176-7, 209-12, 232, 234, 269, 413, 439, 571, 641, 644, 781, 788
Saint Sylvestre 454
Saint-Exupéry, Antoine de 239
Salvo 171
Saramago, Jose 517-8, 523
Sargon II, Dur-Šarrukin 607, 610
Sarkis 127, 157, 327-8, 476, 722, 726-33, 737, 741, 804, 806-7, 811, 834
Sartre, Jean-Paul 171, 384, 765
Sassen, Robyn 142, 168, 186, 290, 357, 371, 384
Scarpetta, Guy 469
Schachat, Gordon 372
Schaeffer, Jean-Marie 716, 763, 765-7, 773-5, 785, 789, 793, 795, 797-8
Schellmann, Jörg 259
Schimmel, Paul 163
Schleiermacher, Friedrich
Schmidt-Wulfen, Stephan 286
Schnurr , Ansgar 101, 189, 248, 263, 310-2, 415, 430, 465, 509, 592-3, 595, 751
Schoeman, Gerhard 175
Schönfeld, Joachim 167-8, 769
Schuldt 342
Schuster, Peter-Klaus 172-4, 177, 196, 271-2, 317, 399, 442
Schütz, Peter 166
Schwarzkogler, Rudolf 55, 217, 190, 218, 764 789
Schwitters, Kurt 260, 359
Searle, Berni 80-1, 582
Seban, Alain 730
Segae, Lucas 167
Segogela, Mashego Johannes 167
Sekoto, Gerard 394
Serra, Richard 329, 452, 488
Sfisi, Ka-Mkame 394
Shakespeare, William 201, 330
Shama, Simon 571, 637, 644
Shanken, Edward A. 259, 582
Sharp, Willoughby 249
Sheehan Saldaña, Zoë 227
Shepard, Todd 109, 125
Sherlock Holmes 731
Shvarts, Aliza 775-6, 788, 790
Sibidi, Helen 394
Sibony, Daniel 393, 398

Sibusiso, Linda Mbhele 167
Siebrits, Warren 16, 18-9, 21, 25-6, 35-40, 45-48, 50-52, 56, 60, 68, 71, 73s, 143, 197, 200, 219, 239, 242, 245, 252, 256, 268, 343, 346, 373, 381, 401, 403, 405-7, 476, 479, 515-6, 577, 630, 632, 667, 757
Siegelaub, Seth 230, 293, 335, 382-3, 416
Silverman, Raymond A 457
Simmel, Georg 645
Simson 453
Siopis, Penny 394
Skotnes, Cecil 394
Skotnes, Pippa 158-9, 674, 698
Slocum, Joshua 147
Sloon, Robert 142
Smith, Adam 387
Smith, David 493
Smith, Duncan 467-8
Smith, Kathryn 343
Smith, Tony 440-1, 444, 458, 500, 507
Smithson, Robert 54, 256-7, 280, 361-2, 385, 396, 641, 643, 751
Smouts, Marie-Claude 108-9, 813
Snyman, Johan 127, 155, 301, 427-8
Snyman, Elisabeth 373
Soares, Bernardo 767
sœur Gertrude 55
Solmsen, Friedrich 492
Solt, Mary Ellen 344, 359
Sondheim, Alan 134
Sonfist, Alan 644, 700
Sonibare, Yinka 95
Sontag, Susan 158, 160
Sophocle 820
Souchon, Natalie 127, 562-3, 571, 628, 635-8, 640-1, 643
Soyinka, Wole 116
Spector, Buzz 66, 385, 687
Spies, Werner 191
Spiller, Guy 278, 825
Spivey, Nigel 226
Spoerri , Daniel 329
St Phalle, Niki 218, 222
Staden-Garbett, Miranthe 127, 474, 619, 633
Steffen, Therese 8, 745
Steichen, Edward 383
Steinbach, Haim 329
Steinberg, Saul 329
Steiner, Barbara 799-80
Steiner, George 567, 609-12, 691, 812, 816, 818, 823
Steiner, Rudolf 179
Steiner, Christopher 88-9
Stella, Frank 440-1, 507
Stenvert, Curt 210
Stephen, Ann 230, 258, 324
Stevenson, Michael 71, 89, 153-4, 256, 637
Stopforth, Paul 394-5,
Storck, Gerhard 54, 254
Storr, Anthony 260
Strachey, James
Strasser, Catherine 136
Stupart, Linda 143, 413
Stüttgen, Johannes 191
Sugimoto, Hiroshi 112
Sumpf, Joseph 16, 733, 812, 821-2
Süskind, Patrick 330
Swanepoel, Rita 42, 127, 128, 144, 146, 149, 155, 236, 638, 675, 716
Swanepoel, Pierre 371
Swilling, Mark 234
Sylvanus 454, 456
Szeemann, Harald 127, 136, 216-7, 249-50, 306, 314-5, 383, 391, 398, 484, 601
Tapié, Michel 218, 221, 264
Tapiès, Antoni 495
Tardieu, Michel 456
Tawadros, Gilane 89
Taylor, Jane 184, 713
Tayou, Pascal Martine 103, 127
Tearle, Aubrey 580
Teilhard de Chardin, Pierre 201, 433, 447, 559, 613
Teja Bach, Friedrich 452
Tell, Wilhelm 114
Tesauro , Emanuele 331-2, 583
Teufel, Fritz 395
Thamyrisa 453
Theron, Danie 236
Thésée 731
Thoba, Alfred 394
Thom, Johan 343
Thompson, Kaolin 159
Thor 271
Thoreau, Henri-David 640
Thurman, Chris 361, 381
Thwala, Nhlanhla 657
Tillim, Guy 90
Tilson, Joe 447
Tinguely, Jean 55, 218, 220, 255-6, 267-8, 406, 494
Tirésias 453
Tisdall, Caroline 196-7, 271
Tobey, Mark 260, 378
Tobias 453
Toffler, Alvin 632
Tolkien, John Ronald Reuel 402
Tosoni, Marlaine 168
Toth 423, 457, 550, 560, 598-9, 602
Tragatschnig, Ulrich 101, 249, 260-1,327, 341, 362, 382, 391,
Trevor-Roper, Patrick 423, 488-90, 495-6, 530
Tribolo 499
Trotsky, Leon 134
Troudé, Bernard 264
Truffaut, François 225
Tse-tung, Mao 134
Tshabangu, Andrew 168
Tudor, Mary 216
Tutu, Desmond 91, 718
Tuymans, Luc 191
Twain, Mark 330, 821
Tzara, Tristan 217
Ückers, Günther 210, 222
Ugiomoh, Frank 87
Ulrichs, Timm 96, 123, 126, 134, 138-9, 163, 171, 189, 191, 227, 248, 262-3, 289, 310-2, 338, 345, 362, 415, 426, 428,430, 444, 447, 465, 468, 508-9, 551-2, 591-6, 601, 645, 658-9, 749, 751, 821, 834
Valéry, Paul 734
van Riebeck, Jan 697
van Assche, Kris 176, 240-1
van Bruggen, Coosje 54, 254
Van den Berg, Clive 724
van der Merwe, Hentjie 168
van Elk, Ger 254
Van Lingen, Claude 8, 19, 27-31, 45, 180-1, 306, 423
Van Ostaijen 357
van Rensburg, Willem 575
van Wyk, Johan 15, 358
van Wyk, Roger 343
van Zyl, Lizzy 296
Vàri, Minette 81
Vernet, Bernar 355-6
Verstegen, Ian 497, 534

Vicari, Jacques 603, 607-11, 620, 626
Victor, Diane 167, 270
Villon, François 330
Virilio, Paul 504, 654
Vladislavić, Ivan 8, 13-17, 21, 26, 31, 37, 43-45,48, 50, 56, 72, 77, 83, 127, 142-3, 166, 170-1, 184, 186, 189, 213-4, 234, 245, 263, 282-3, 300-1, 305, 307, 312, 320, 342-3, 352, 356, 358, 361, 369, 371-2, 375-7, 381, 401, 403-4, 430, 459, 475, 478, 515-6, 521-2, 538, 569-73, 576, 579-80, 582, 587, 589-90, 641, 663, 688, 716, 756, 761, 764, 768-73, 808-10, 822
Vogel, Susan 87
Völlnagel, Jörg 446, 460
von Nettelsheim, Agrippa 172, 174, 447
von Scherner, Anna Barbara 41, 55, 359
Vostel, Wolf 217, 220, 383, 418, 581, 800, 801, 803
Voster, B.J 383
Voyiya, Vuyile 394
Vysheslawzeff, Boris 450-1
Wafer, Jeremy 287-8, 724, 734
Waldop, Rosemarie et James 355-6
Warburg, Aby 100, 156-7, 160, 171, 173, 438, 474, 511, 727
Warhol, Andy 120, 176, 243-4, 293, 400, 465, 596-7
Webb, Boyd 254
Webster, Sue 464
Weemans, Michel 463
Weiner, Lawrence 10, 217, 229-30, 249-50, 257, 261, 329, 344, 361, 391, 520
Weiss, David 224
Welchman, John C. 595, 617-8
Welz, Konrad 167
Wenders , Wim 336, 669, 788
Wernher, Julius 147-8,
Weselers, Günter 222
Westheider, Ortrund 292, 398
White, Hayden 793
White, John 260
Wiener, Norbert 292
Williams, Emmett 344, 586, 741
Williams, Richard J. 264
Williamson, Sue 66, 79, 81-85, 91, 127, 159, 165-170, 220, 235, 269, 274, 376, 394-5, 397, 403-5, 411, 432, 460, 464, 478, 594, 600, 641, 770, 791, 807-8
Willmott, Glenn 127, 200, 203-4, 288, 293-4, 301, 412, 482, 560, 647, 660-1, 680, 704, 785-6, 814
Wilson , Ian 90, 191, 249, 323-4
Winckelmann, Joachim 510-1
Winegar, Jessica 87, 93
Wittgenstein, Ludwig 260, 501, 517, 529, 549, 556, 821
Wölfflin, Heinrich 492-3, 498-500,
Wolfson, Michael 163, 189, 191, 196, 227
Worke Kosrof, Wosens 600
Wurm, Erwin 152
Wyss, Beat 191
Xi, Jian Jun 219
"The Yes Men" 775-6, 784
Yahvé 456
Yang , Jun 614, 780-2
Yerushalmi 321
Younge, Gavin 167, 394-5, 403-5, 411, 724
Zabel, Jürgen-Konrad 273, 566, 651, ,
Zabunyan, Elvan 109
Zattere, Davide 730
Zen, Chen 10
Ziegler, Ella 644
Zorio, Gilberto 257
Zulu, Sandile 84, 102, 104, 119, 236, 269, 270, 274-5, 282, 287, 308, 403, 410, 464, 613, 653-4, 685, 706, 724-5, 834