UN LIEU POUR L'ART CONTEMPORAIN

LA BOX

9, rue Édouard Branly 18000 Bourges. Tous les jours de 15h à 19h, dimanche excepté. Renseignements: 48 24 78 70

Peintures à l'huile, gravures, dessins, huiles ou encres sur papier, il s'agit toujours de tenter de capter et de retranscrire une présence vivante, humaine ou animale. Parfois, c'est un corps, parfois un visage. Il y a toujours un regard. Mâkhi Xenakis, 1992.

MÂKHI XENAKIS

AUTOPORTRAITS 1988-1993

Du 24 Novembre au 24 Décembre 1993

– Le Journal de la Box - Bourges - 93)

Interview de Mâkhi Xenakis par Catherine Strasser.

– À propos de tes dessins tu parles à présent de façon générique d'autoportraits; à quoi correspond ce terme?

– Ce terme s'est imposé à moi très récemment. Dans le passé je ne pouvais pas nommer ce que je faisais sans avoir l'impression d'en réduire trop le sens. Depuis 1988, je ne pouvais rien dessiner d'autre que de toutes petites «bonnes femmes», un peu déesses, un peu informes avec un regard effrayé dirigé dans notre direction et qui essayaient de trouver leur équilibre mais sans y parvenir.

– Peux-tu parler de l'origine de ce motif, de cette petite figure présente dans tes travaux. Comment est-elle apparue?

– Je ne sais pas trop d'où elle vient. Quand j'étais petite fille, je dessinais tout le temps, et lorsque j'ai découvert l'huile, la toile, j'ai complètement arrêté le dessin. Comme je ne suis pas allée dans une école d'art et que j'ai appris toute seule, j'allais dans les musées -au Louvre... Je recopiais les tableaux des anciens. j'ai peint à l'huile entre 1972 et 1986. La dernière année j'ai commencé à ne plus pouvoir peindre: je faisais à cette époque là des décors de théâtre – le théâtre et la peinture étaient devenus très liés l'un à l'autre. Au même moment pour mon travail, j'utilisais une photographie de Bulle Ogier, seule sur une chaise; cette figure je la retranscrivais tout le temps, je la repeignais. Tout ce que j'arrivais à peindre, c'était cette femme assise, qui essayait de se lever. Arrivée à New York, avec une bourse, pour travailler, j'ai essayé de faire autre chose, et je n'y arrivais pas, je détruisais tout. Je ne dessinais toujours pas. Je me suis sentie perdue et ça a duré pendant un an. Puis j'ai recommencé par le dessin, des dessins très petits et finalement c'est cette même femme qui est revenue mais reformée dans mon propre langage, et curieusement de plus en plus abstraite. C'était devenu complètement obsessionnel; les autres sujets m'ennuyaient. Ils ne me paraissaient pas suffisamment intéressants, fondamentaux.

– Et quel est le rapport entre cette femme dont tu expliques la genèse et la petite statue de Louise Bourgeois dont elle parle dans son texte? Quand tu as vu cette petite sculpture as-tu établi une relation avec ce que tu dessinais?

– Oh, non! C'est Louise Bourgeois qui a imaginé tout ça... C'est elle qui a retrouvé cette petite déesse dans mon travail.

– Un de tes soucis, comme tout artiste, c'est le rapport au monde contemporain. Par exemple, tu évoques avec un certain trouble le fait que tu as travaillé dans des musées, face à des artistes anciens, que tu copiais.

– De nos jours on met des étiquettes tout de suite: abstrait, conceptuel, figuratif... Je suis obligée de revendiquer que je suis une artiste classique dans la démarche. Les autres me renvoient cette image. C'est la raison pour laquelle j'ai du mal à m'exprimer sur mon travail. Il y a un moment où je ne peux plus vivre, plus respirer et je ne sais plus comment faire pour mettre un pied devant l'autre. Je suis alors dans un état de grand désarroi et je ne peux plus rien faire hormis me mettre au travail; c'est en cela que je dis être classique.

– Quel rapport peut exister entre ce qui est reconnaissable, ce qui est de l'ordre de la représentation et une liberté, une attaque directe, particulièrement dans certains dessins qui font qu'on peut aussi en avoir une lecture abstraite?

– D'après Francis Bacon ou Giacometti, plus on essaye d'être réaliste, figuratif, plus on s'échappe de la magie du non-dit, qui crée l'émotion. Chacun dans son domaine, en s'attaquant à la figure, a trouvé un vocabulaire nouveau et particulier pour exprimer l'émotion, la force de ce qui s'attache à l'humain. En remontant dans le temps, j'ai toujours été bouleversée par certains détails abstraits que je découvrais dans les peintures de Manet, surtout dans les chignons de femmes et de façon identique dans ce qui se passe au bout des doigts de la dentellière de Vermeer: il y a là pour moi, comme des filaments vivants, comme s'il s'établissait un rapport direct avec le système nerveux. Là une certaine analogie avec la représentation des synapses crée peut être cette étrangeté.

– Tu t'inscris dans une famille d'artiste. Certaines œuvres, certains artistes, anciens ou contemporains, ont une importance déterminante pour toi. Dans l'atelier on a sous les yeux une reproduction de Piero della Francesca.

– Qu'ils soient morts ou vivants l'échange peut continuer de se faire. S'ils ne sont plus là, leurs présences, ce qu'ils ont à dire peuvent être trouvés dans les livres, dans les musées. C'est capital comme soutien. Piero della Francesca, je ne sais pas très bien pourquoi, est pour moi très apaisant. Vélasquez également. Par contre, d'autres artistes comme Goya, Bacon, Giacometti ou Bourgeois ne m'apaisent absolument pas, mais j'ai besoin d'eux. Ils arrivent à me plonger dans la contradiction la plus ardue de la douleur et de la violence la plus extrême en même temps que de l'énergie de vie la plus forte. C'est dans cette contradiction que l'on se sent vivant et que l'on trouve la force d'agir à son tour, à son propre niveau, bien sûr.

– Dans la proximité que tu entretiens avec Louise Bourgeois (avec son œuvre) est-ce que tu penses qu'il y a une rencontre privilégiée du fait qu'elle est une femme, de l'expression de la féminité dans son travail et le tien?

– La relation que j'ai avec Louise Bourgeois est pour moi fondamentale; je continue à aller la voir régulièrement pour lui montrer ce que je fais, c'est devenu une véritable amitié et Louise est dans la confidence, dans l'intérêt de l'autre; elle est très curieuse de savoir les choses de ma vie et moi de la sienne. Forcément le parcours d'une femme artiste qui se bat pour son travail et qui, en plus, a des enfants crée des liens, des complicités. Dans son travail je ne sais pas. C'est tellement dangereux ce domaine: l'art féminin. Ce que j'admire chez elle, c'est sa force, son énergie créatrice, sa sensibilité aux choses. Je crois que les hommes qui aiment son travail ressentent cela eux aussi. Mais peut être pas de la même manière. Le rapport au corps est forcément différent entre le travail d'un artiste homme et celui d'un artiste femme. Par exemple mon attachement quasi-obsessionnel pour Francis Bacon, m'inquiétait, je me demandais ce qu'il risquait de m'arriver. Quand on est un jeune artiste, on s'identifie à ses maîtres et m'identifier à un vieil Irlandais homosexuel, alcoolique de surcroît, me tracassait! Quand j'ai rencontré Louise Bourgeois j'ai pu m'identifier calmement, ça m'a aidé à me retrouver dans mon identité de femme et d'artiste. Les hommes artistes ne se rendent pas compte de la chance qu'ils ont d'avoir autant de maîtres à qui s'identifier sans avoir à changer de sexe en cours de route!

– À Bourges tu vas exposer exclusivement des travaux sur papier. Quand on regarde ton travail, la partie graphique occupe une place vraiment très importante non seulement dans la proportion de ta production mais également dans l'intensité de ce qui est véhiculé par le dessin. Qu'est-ce qui peut s'exprimer dans le dessin, dans la peinture, dans le passage de l'un à l'autre. Pour toi, tout cela est particulièrement significatif.

– Le dessin est le squelette de la peinture, il est aussi suffisant; c'est la pensée. La couleur est beaucoup plus dangereuse, comme quelque chose qui vient après. Dans une phase de travail, où l'on essaye de vraiment comprendre quel est son langage, de le définir et de le mettre au point, le dessin est le meilleur outil. Au XIXe siècle, surtout, on disait que les dessins étaient des études et le travail fini, la peinture. Pour en revenir à Giacometti ce que je préfère dans son travail ce sont ses dessins et ses sculptures. Par rapport à la peinture je trouve que les dessins sont mille fois plus forts. Et pour lui ce n'était pas mineur, un dessin n'était pas l'esquisse d'une toile.

– Dans l'art contemporain, on reconnaît le dessin comme moyen d'expression à part entière, l'existence du dessin comme une œuvre en soi. En ce qui concerne l'art ancien, on voit beaucoup plus d'expositions de dessins anciens que jamais. On a aussi appris à regarder le dessin, à se rendre compte de tout ce qu'il contient, comme tu le dis, de la pensée, de la recherche mais aussi du projet.

– Le dessin, on ne peut pas le faire et le défaire indéfiniment; on doit affirmer les choses bien plus vite. Si l'on revient trop souvent sur le papier, il se détruit lui même: alors que l'on peut peindre une même peinture couche après couche, toute une vie. Avec le dessin on est obligé de s'affirmer beaucoup plus fort tout de suite, ça marche ou ça ne marche pas, c'est comme dans la vie, quand on est acculé à agir. La gravure, la pointe sèche, sont encore pires car il faut graver dans le cuivre et on ne peut pas

« Le visage humain n'a pas encore trouvé sa face (...)
Depuis mille et mille ans, en effet, que le visage humain parle et respire on a encore l'impression qu'il n'a pas encore commencé à dire ce qu'il est et ce qu'il sait. » Antonin Artaud, 1947.

effacer, ça passe ou ça casse; et la plaque de cuivre est plus impressionnante qu'une feuille de papier.

– Est-ce que c'est important dans la gravure de dessiner quelque chose qu'on ne voit pas?

– Ça multiplie les dangers, et là c'est fascinant, on s'engage davantage dans l'inconnu, ça devient même ludique, car il est tellement fou et absurde de ne pas voir ce que l'on fait. C'est d'une violence inouïe et c'est ce qui me plaît. Non seulement on ne voit pas ce que l'on fait mais en plus l'image est inversée. Or je suis dyslexique! J'ai l'impression que cela pousse mon cerveau à fonctionner dans des zones inconnues et interdites, proches de l'inconscient.

– Mais aussi le dessin est le lieu de la plus grande maîtrise dont on se sert pour formuler un projet, c'est à la fois l'inconscient, la pensée, la sensibilité..

– Il faut être d'une assurance totale au niveau du trait; il faut pouvoir se dédoubler. Pendant le travail, une partie de soi doit se laisser aller dans l'inconnu et rejeter tout ce qu'elle connaît déjà afin d'essayer de se surprendre. Pendant que l'autre doit avoir une maîtrise totale de la situation.

– Tu travailles par série. Comment se forme une série dans le temps comment commence-t-elle? Comment s'arrête-elle? Est-ce que tu travailles plusieurs séries en même temps?

– Non, plutôt une par une. Comme le sujet est toujours le même -la technique consistant à changer de support et d'outil de travail m'oblige à trouver de nouvelles solutions pour cette forme. Par exemple, pour le dernier travail que j'ai fait, des papiers couleurs et du pastel, j'ai fixé au mur des papiers de différentes couleurs, une vingtaine. Je me mets à les travailler et, petit à petit, certains se font et d'autres se défont. En réalité je ne peux pas peindre ou dessiner comme ça tous les jours. Quand ça arrive, je deviens de plus en plus malhabile dans la vie quotidienne, désagréable avec mes proches; ma migraine psychosomatique s'installe et je me dis: «Je crois qu'il faut que tu ailles travailler». Je rentre à l'atelier, je ne suis plus capable de rien faire d'autre. En général, à ce moment là, je suis prise d'un doute épouvantable, tout ce que je fais est à jeter, et comme je n'ai plus d'autre issue, je m'y mets quand même; je continue et, même si je n'ai jamais beaucoup pêché, il me semble que l'impression est comparable à celle qu'on a tout d'un coup lorsque ça mord à l'hameçon: il y a un poisson qui tire sur la ligne et ça y est, une réponse sur les murs. Je ne me pose plus de question. Il y a une relation entre les dessins que je suis en train de faire et moi. Ça devient alors intéressant, parce que c'est vraiment de l'ordre du travail et de la découverte. Quand une chose me paraît terminée, on ne peut pas dire qu'elle me plaise, mais elle paraît finie. Il y a énormément de déchets, la série se fait comme ça. Ces choses sur lesquelles je ne peux plus revenir, je les mets dans une boîte, les autres je les jette et ça s'arrête.

– La série c'est ce qui se travaille sur un temps donné dans le même type de recherches, de préoccupations, d'outils et une série est finie en même temps.

– Et épuisée; l'emploi d'une même technique, après un certain temps, m'ennuie et quand je tombe dans l'ennui j'arrête. Je suis tous les jours dans le travail, mais la réalisation se fait par période concentrée.

– Ton parcours est intéressant parce que presque inverse à celui d'autres artistes, parce que tu viens de la théâtralité, du décor, du décoratif et tu arrives à des réalisations très aiguës, très intimes, très intenses – ce que tu dis sur le dessin le montre. Il se produit une œuvre qui est le contraire d'une démonstration spectaculaire ou narrative, et pourtant, dans tout ce parcours, une cohérence se dégage.

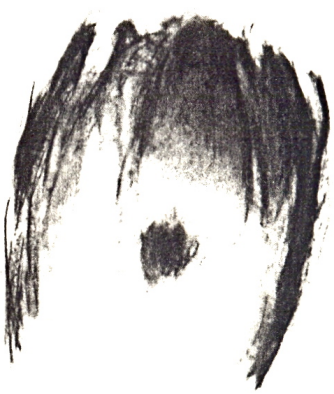
– Ce qui m'a intéressée dans le théâtre n'était pas du tout le côté décoratif mais ce qu'il pouvait m'apporter pour la peinture, pour le dessin, pour moi. C'est à dire la magie, le mystère de ce qui touche à la présence humaine.

– Du corps.

– Du corps, et de sa sensualité, de l'expression du regard, des yeux, de toutes ces choses que l'on ne peut pas nommer et qui émanent de l'être humain.

– Je vois dans cette figure que tu reproduis un caractère intemporel, elle se rapproche de certaines Vénus préhistoriques, de formes archaïques, archétypiques; j'ai le sentiment que tu mènes cette recherche avec la volonté de transcender ce qui pourrait être lié à une époque ou inscrire précisément le travail dans un contexte. C'est la volonté d'atteindre à des formes qui soient au-delà. C'est peut-être ça aussi ton idée de l'abstraction, quand tu la vois dans certains motifs de Vélasquez, de Manet, de Giacometti, de Bacon. Au fond ce qui t'intéresse, au même titre que les statues cycladiques ce sont les formes qui échappent à l'ordre d'un style, qui essaient d'échapper un peu au temps.

– Oui. Ce que je trouve fort, que ce soit dans la littérature, dans la musique, dans les formes de l'art en général, c'est quand elle deviennent universelles. Etre lié à une époque est pour moi réducteur même si on s'inscrit dans l'époque dans laquelle on est. Ce qui m'intéresse ce sont ces formes qui tendent à devenir intemporelles. Ce que je retrouve dans la tragédie grecque, dans la langue d'Eschyle, dans le portrait de Dorian Gray, d'Oscar Wilde, dans les textes de Bataille, ou d'Antonin Artaud, c'est ce jeu perpétuel extrême et fondamental de fascination pour la vie, le sexe et la mort. Quand je me retrouve devant ma feuille blanche, c'est ce que j'ai envie de retranscrire. Les formes d'expression drôles ou agréables m'ennuient, je n'aime l'art que métaphysique lié à la vie et à la mort.



Ce qui m'a frappé la première fois que j'ai découvert le travail de Mâkhi Xenakis, c'est sa dimension cosmique.

Dimension fondée à la fois sur l'αηεικοηισμοσ – littéralement "a-icônisme" et sur l'αμορφισμοσ – littéralement "a-morphisme".

Les œuvres nommées « auto-portraits » sont les radiographies d'un ego qui n'apparaît pas dans son tout puissant narcissisme mais au contraire avec transparence. C'est ainsi qu'elle noue un dialogue avec le monde. L"amorphisme" de l'autoportrait incarne la conviction d'un être en devenir: la morphologie définitive de ce dynamisme n'est jamais arrêtée.

C'est cette impression de mouvement et de force, ce bond dans le cosmos qui m'a attiré et donné l'envie d'entreprendre un travail en commun. J'ai senti une parenté entre mes poèmes et ses dessins, une forme de pensée commune. Ainsi a débuté notre collaboration, faite de sensibilité, de sensualité, de spiritualité et d'amitié.

Ce livre est un terrain d'action à deux et non pas l'illustration de l'un par l'autre, c'est un portrait commun, une molécule errante dans la main de l'insaisissable.

Cette expérience esthétique qui tente le passage du « Même » à « l'Autre » poursuit cette voie que beaucoup de poètes et d'artistes ont suivi ensemble. J'ai toujours soutenu, que l'on se nourrit de son désir de mettre en question ses propres limites. L'ombre du doute et la recherche de l'inconnu guident l'art. Ce livre est une petite trace de cette expérience.

Démosthènes Davvetas

Je me suis construit avec les éclats
de l'existence des autres.
Dès lors, quelquefois
ils me brisent,
ils me morcellent,
ils cherchent
dans mes fragments
leur
être perdu.

Χτίστηκα ἀπὸ θραύσματα
τῆς ὑπαρξῆς τῶν ἄλλων.
Γι'αὐτό καὶ κάποιες φορὲς
αὐτοὶ μὲ σπάζουν
μὲ κομματιάζουν
στὰ κομμάτια μου
γυρεύουν
τὸν
χαμένο τους ἑαυτό.

Encre: Démosthènes Davvetas, extrait de Corps Lumineux - Editions Michel Chomarat, 1993

Pointe sèche, Mâkhi Xenakis

Mâkhi Xénakis vient me rendre visite à chacun de ses voyages en Amérique. Elle demande toujours à voir une petite sculpture en bronze que j'ai faite il y a trente ans «The Fragile Goddess». Celle-ci, assise, attentive ou inquiète, inspecte son territoire. Elle communique avec Mâkhi qui en a dessiné 240 différentes interprétations.

Lors de notre première rencontre, ma visiteuse était muette, restait muette comme un puits. Alors, j'ai lancé des petits cailloux et j'ai découvert l'écho d'une source vive. Ses dessins ont remplacé les mots. Depuis un rituel silencieux scelle notre complicité.

Louise Bourgeois, 1991

J'ai découvert le travail de Louise Bourgeois à New York en 1988. A cette époque, j'étais dans un état d'affolement qui me poussait à détruire systématiquement peintures et dessins. J'ai voulu la rencontrer. Lors de ma première visite, la tension grandissait. J'étais transpercée de peur et je me sentais devenir de plus en plus silencieuse. J'avais apporté un petit carnet rempli de dessins minuscules. Elle s'est mise à les regarder et elle m'a posé des questions inouïes; c'était comme une tempête terrible. Petit à petit grâce à son regard, ses mots puis sa confiance, j'ai pu reprendre le travail.

Un autre jour, je lui ai parlé de mon angoisse de sombrer dans la folie si je pénétrais plus avant dans la peinture. Louise réduite au silence, prit une feuille de papier et écrivit:

« Art is a guaranty of sanity.
Art will keep you sane
Art is true because it is eternal ».

Mâkhi Xenakis, 1991

Biographie:

1956 Née à Paris
Vit et travaille à Paris.

Principales expositions:

1992 Points de lumières, galerie du Faubourg, Paris
1991 Galerie Fein-Schneider, Bruxelles
1990 FIAC, Galerie Eolia, Paris
1990 SAGA, Editions Michel Chomarat, Paris
1989 "Art-Expo", Foire d'Art contemporain, New York
1988 Galerie Facchetti, New York
1986 Galerie Eolia, Paris
1986 Galerie Agnès B, Paris
1982 à 1984 Salon de Montrouge
1983 Galerie Caroline Corre

Bibliographie:

1993 Livre d'artiste : gravures originales et poèmes inédits de Démosthènes Davvetas, Editions Michel Chomarat, Lyon
1992 Mona Thomas, Kunstforum International, Documenta.
1990 Entretien avec Françoise Crozat, Correspondances freudiennes N°30-31
1989 Philippe Evans-Clark, Art Press
1986 L'Autre Journal
1986 France Huser, Le Nouvel Observateur
1983 Maïten Bouisset, le Matin de Paris

Cette exposition a été organisée par l'Ecole Nationale Supérieure d'Art et le Centre d'Etudes et de Développement Culturel.
Pour le Centre d'Etudes et de Développement culturel:
Jacqueline Lerat, présidente
Martine Pictu, vice-présidente
Gilles Dinety, secrétaire.
Pour l'Ecole Nationale Supérieure d'Art:
Patrick Talbot, directeur.
Cette exposition n'aurait pas été possible sans le soutien financier de la Direction Régionale aux Affaires Culturelles, -Centre-, de la ville de Bourges.

Remerciements:
-Pour la Direction Régionale des Affaires Culturelles.
Didier Deschamps, directeur
Frédéric Migayrou, conseiller pour les arts plastiques.
-Pour la ville de Bourges:
Jean-Claude Sandrier maire, conseiller général.
Marguerite Renaudat maire-adjoint
Philippe Goldman maire-adjoint aux affaires culturelles:
Michel Pobeau, directeur des services culturels.
Conception et réalisation:
Laetitia Talbot

IMPRIMERIE
I.T.O : 48 30 70 91

Mître de plomb, encre, 1988