

ETC



Débris de civilisation

Kendel Geers, *Ex Africa semper aliquid novi*, Galerie Marian Goodman, Paris. Du 15 janvier au 12 février 2000

Ludovic Fouquet

Number 50, June–July–August 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35796ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Fouquet, L. (2000). Review of [Débris de civilisation / Kendel Geers, *Ex Africa semper aliquid novi*, Galerie Marian Goodman, Paris. Du 15 janvier au 12 février 2000]. *ETC*, (50), 58–61.

Kendell Geers, *Medusa dreaming*. Douze palettes de bois, moniteurs vidéo, magnétoscopes.



PARIS

DÉBRIS DE CIVILISATION

Kendel Geers, *Ex Africa semper aliquid novi*, Galerie Marian Goodman, Paris. Du 15 janvier au 12 février 2000

Kendel Geers, artiste vivant à Johannesburg, développe une œuvre profondément ancrée dans la réalité sud-africaine, dans une démarche et avec des moyens s'inscrivant dans une tradition installative, comme mise en scène, mise en présence insolite d'éléments hétéroclites. Si l'esthétique n'est pas nouvelle, il se dégage par contre une efficacité réelle des matériaux mis en œuvre.

Chaque installation est précédée de photographies comme d'un premier conditionnement. Ainsi un autorportrait de 1990 accueille le visiteur : Geers couvert de sang, le regard insupportablement morne, se détache d'un fond bleu. Le titre précède, confirme la réaction du visiteur, *Bloody Hell*, à la fois le *merde alors*, fausse interjection de surprise, mais aussi, mot à mot, l'*enfer sanglant*. Le ton est donné, la finesse de la critique aussi. Geers, avec ce visage maculé de sang, endosse la responsabilité, et renvoie la critique. C'est le sang des autres qui a jailli sur celui qui torture, le sang indélébile, sceau indéniable d'une responsabilité criminelle : le visage de Geers ne porte pas trace de blessures, les cheveux sont courts, les traits nets, les yeux clairs, et c'est bien ce qui est terrible. La violence comme constitutive de son identité (nationale), lui qui symboliquement remplace désormais sa date de naissance par mai 68.

Medusa Dreaming

Dans une vaste pièce blanche, douze palettes de bois, posées au sol, portent autant de moniteurs vidéo et de magnétoscopes. L'ensemble paraît aléatoire, dispersé dans une vague forme ovale, mais un fouillis de rallonges blanches, reliées les unes aux autres par des prises multiples au sol, solidarise chaque dispositif. Les matériaux sont bruts, les objets prosaïques, non artistiques, mais Geers les charge d'un potentiel expressif inhabituel, par leur réunion et leur disposition mêmes. Douceur du bois, couleur noire du matériel audiovisuel, couleur blanche des emballages de cassettes vidéo et des rallonges, les éléments sont réduits, identiques et sobres. La palette de chantier est confrontée au téléviseur, la rallonge électrique prend ici une longueur inhabituelle...

Chaque moniteur présente la même image brutale d'un animal écorché claquant des dents, la mâchoire à vif, figure privée de regard, toute droite issue de *Guernica*. Le cadrage même fait hésiter sur l'identité de cette figure : est-ce un visage d'homme, une tête d'animal ? Les joues écorchées et comme traversées de sillons de fils électriques (pour animer

la mâchoire ?) ne nous renseignent pas plus. Ces images ne sont pas synchrones, chaque moniteur dépendant d'un magnétoscope différemment calé, ce qui en fait des individualités. Le léger décalage perceptible entre chaque bande-son compose un ensemble de cliquetis mécaniques, base rythmique étrange, sourde, de douze moniteurs perdus sur des radeaux de bois.

L'allusion au tableau de Géricault est immédiate, le titre nous y invite. La *Meduse*, c'est cette frégate française échouée, le 2 juillet 1816, sur un banc de sable au large du Sénégal. Un radeau est construit, sur lequel embarquent 150 personnes. Treize jours plus tard, il ne reste plus que quinze survivants, et des scènes terribles se sont jouées (hommes poussés hors du radeau, anthropophagie...), dès le second jour de dérive. Géricault s'est battu un an avec ce tableau, s'enfermant avec des cadavres, composant un tableau où le vif est pris d'une étrange langueur. Chaque palette devient un petit radeau portant un naufragé, restes de planches de l'embarcation disloquée dérivant sur le béton de cette pièce, au milieu d'un écheveau de cordages (les rallonges).

Dans les premières études du peintre, il y avait beaucoup plus de monde et d'animation sur le radeau. Chez Geers, nul mouvement, nulle scène d'horreur, tout s'est joué. Ici, ce n'est plus une scène de genre, une reconstitution du fait divers qui intéresse Geers, mais la dissolution des liens sociaux (autorisant le meurtre, l'anthropophagie...), la solitude inexorable de l'individu, naufragé potentiel. Ces figures qui claquent des dents ne luttent plus, réaction physiologique précédant la mort. L'attente des naufragés est littéralement sans espoir. Chez Geers, point de vigile et point de petite voile blanche qui viendrait poindre à l'horizon. Quel horizon d'ailleurs ? Les moniteurs sont tournés vers l'intérieur de ce cercle (qui est aussi la forme de la méduse), les images défilent en boucle (les jaquettes de chaque cassette ont pour titre « *one hour loop tape* » : cassette en boucle d'une heure), chaque magnétoscope se rembobinant automatiquement, ce qui a pour effet de modifier le son d'ensemble, un claquement s'étant tu. Un décompte inexorable semble en jeu, le temps que la ou les cassettes rediffusent leur image. On se prend à imaginer le silence terrible lorsque toutes ces vidéos s'arrêteraient. Mais un moniteur se rallume, le bruit retrouve son volume sonore et reprend son parcours giratoire, envoûtant. Situation sans attente et sans espoir, agonie en permanent délire, d'un individu exsangue laissant ses muscles répondre sans la tête, une tête tronquée. Geers invite à une déambulation au milieu de débris de civilisation, déambulation pendant laquelle le visiteur marche sur les fils, quitte à s'y prendre



les pieds, à s'y emmêler – piège potentiel de rallonges électriques tentaculaires, ces mêmes rallonges assurant une vie sous contrôle, une survie artificielle, de ces créatures. Le rêve de la méduse est sombre, dangereux et fascinant par l'accoutumance à l'horreur qu'il fait expérimenter, métaphore évidente d'autres situations d'accoutumance.

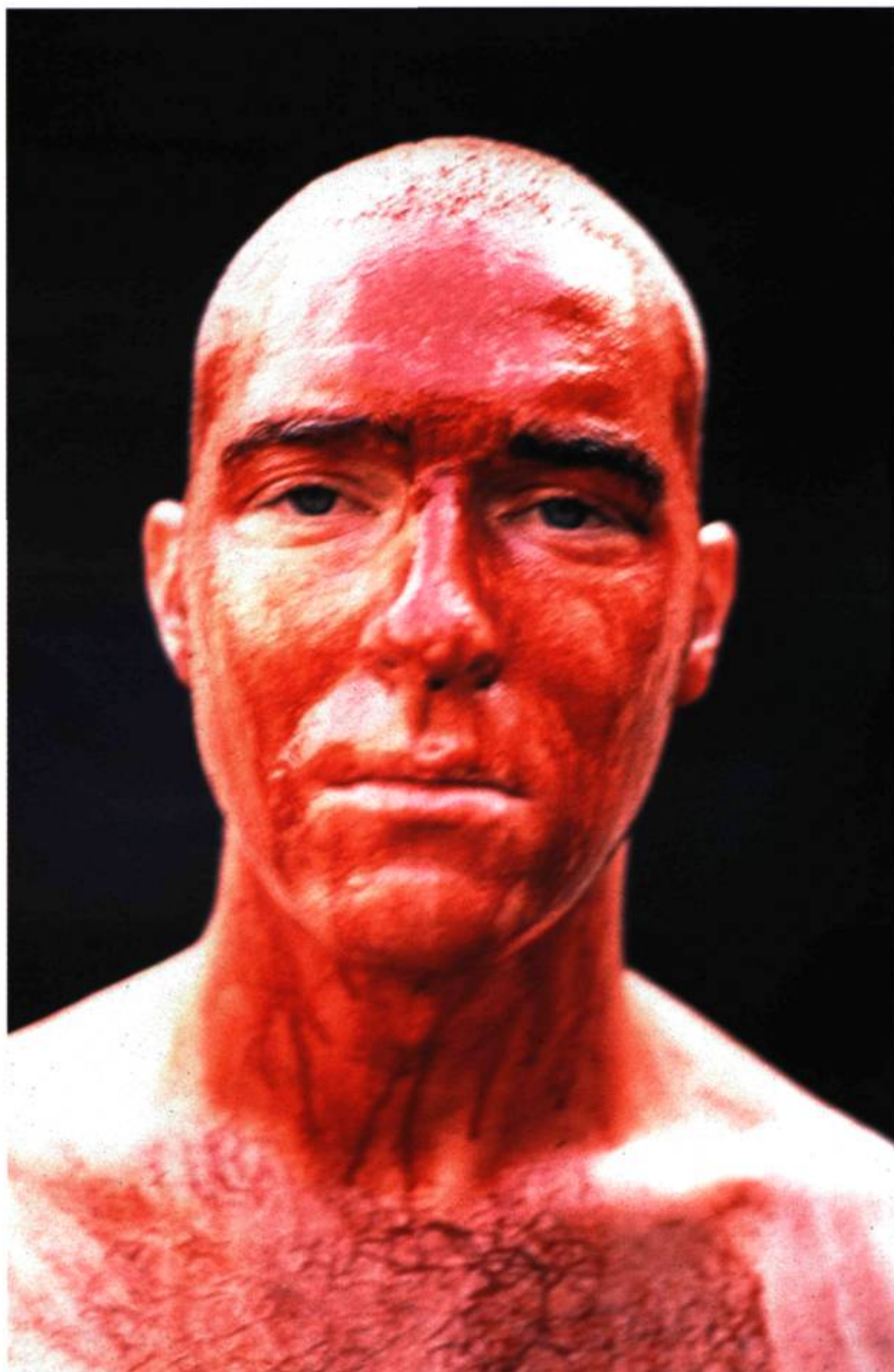
Avant la seconde installation, neuf photographies couleurs présentent des vues de résidences urbaines et cossues de Johannesburg. Ces vues ont une apparence de *Snap Shots*, souvent décadrées, mais elles se concentrent en fait sur les panneaux d'avertissements que l'on retrouve devant chaque demeure. Ces vues badines se transforment alors en vue de forteresses, protégées derrière une signalétique aussi explicite qu'exterminatrice. Car il s'agit de riposte armée, de fils barbelés électrifiés : « *Chubb protects this property* », « *24 h, rapid armed reaction* » ; réaction légalisée, assurée par des entreprises qui laissent en même temps que ces messages mortifères, leurs raisons sociales et coordonnées bien visibles.

Un cube blanc se dresse, d'environ 2 m de côté sur 2 m 40 de haut. De nouveau, deux rallonges blanches courent sur le sol, avant de pénétrer à l'intérieur du cube, chacune par un trou diamétralement opposé. Un bruit doux de rotation accueille le visiteur, en même temps que des lueurs fugaces rouges et bleues, venant du côté opposé. Une ouverture rectangulaire permet de pénétrer dans le

cube, pour découvrir, sur un socle de bois, à hauteur d'homme, deux gyrophares côte à côte, un rouge et un bleu. À l'intérieur, deux rallonges, reliant les gyrophares à deux prises, sont noires. L'espace est blanc, et l'on peut tourner autour du socle.

Évidence tranquille de ces gyrophares en perpétuelle rotation, comme en perpétuelle poursuite et décalage : *Lovers* est d'abord une expérience physique nous plongeant dans une fascination qui efface les parois de ce cube, pour nous baigner dans un espace intérieur immaculé sans repère. Les parois lisses s'opposent à ce bruit sourd de creusement qui nous monte par les pieds, bruits des appareils posés sur le socle de bois comme si les gyrophares creusaient leur propre sillon (sillon de lumière visible au plafond) : un sillon en boucle, enfermé sur lui-même, dans une permanence très symbolique. Cette union impossible, cette évolution impossible, fait écho à la première installation comme aux photographies : le cube vide nous renvoie à ces images de forteresses, comme si nous avions ici la latitude de franchir l'enceinte. Ces forteresses surprotégées ne contiendraient que du vide. Sorte de temple dédié à deux lampes tournoyantes, construit sur la foi en une protection permanente de forces policières armées. Point névralgique d'un système, aussi implacable que dérisoire. Deux lampes se poursuivent, chacune baignant l'autre de sa propre lueur, créant deux ombres opposées de l'indi-

Kendall Geers, *Bloody hell*, 1990. Situation. Marion Goodman Gallery, New York/Paris.



vidu qu'elles interceptent. L'alimentation, comme la répression évoquée sur les photographies, est encore électrique, semblant suggérer que sans elle, cette installation n'est plus rien qu'une caisse de bois vide présentant deux objets. Limite d'un système, en même temps que d'une démarche artistique.

Puis, comme pour le précédent rêve sombre d'une méduse, nous constatons l'accoutumance à toute situation : au vertige, à l'aveuglement, à l'oppression fait place une sensation agréable de flux circulaire, à la variabilité impossible et rassurante. Geers fait donc mentir l'aphorisme latin qu'il place en exergue de cette exposition : « Il

y a toujours quelque chose de nouveau qui arrive en Afrique ». Non ! ces cadavres exsangues, ces films en boucles, ces rotations sonores, lumineuses, annoncent la même ritournelle terrible, constatation désabusée d'une situation de violence trop bien collée à l'épiderme de chacun, comme ce sang coagulé de l'autoportrait. Avec toute la force clinique d'un médecin légal cherchant la cause du décès au plus profond d'un cadavre, Geers ausculte son univers et nous livre un diagnostic sombre, mais dont la clarté même du propos contient peut-être en germe sa propre médecine.

LUDOVIC FOUQUET