

ETC



Soliloques morbides de Kai Althoff

Kai Althoff, *Immo*, Simullanhalle, Cologne, 4 septembre - 10 novembre 2004

Angela Lampe

Number 69, March–April–May 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35193ac>

[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

Lampe, A. (2005). Review of [Soliloques morbides de Kai Althoff / Kai Althoff, *Immo*, Simullanhalle, Cologne, 4 septembre - 10 novembre 2004]. *ETC*, (69), 73–75.

Cologne

SOLILOQUES MORBIDES DE KAI ALTHOFF

Kai Althoff, *Immo*, Simultanhalle, Cologne, 4 septembre - 10 novembre 2004

« La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir. »

Extrait du poème *Une Charogne*,
de Charles Baudelaire

avant même la fin de l'exposition *Immo*, de Kai Althoff, les responsables de la Simultanhalle – un espace d'art alternatif à Cologne – furent obligés de retirer de la salle une figure de lapin,

voilée et vêtue en dame du temps de jadis. La décomposition des véritables boyaux de l'animal que l'artiste avait fait saillir du ventre de la poupée répandait une odeur fétide, insupportable pour les visiteurs. Les entrailles une fois brûlées, la figure fut installée à l'extérieur, appuyée contre le mur extérieur du bâtiment, telle une excroissance de l'espace artistique.

Il se peut que ce lapin factice exhalant son fort intérieur incarne le personnage principal de l'exposition, *Immo* qui, selon un texte de l'artiste, doit être imaginé comme emprisonné dans la solitude, car il ne comprend rien à l'amour et le vit comme une maladie. Le regroupement des tableaux d'Althoff, de ses dessins et sculptures les plus récents ne répond pas aux règles d'une présentation classique, ordonnée et intelligible, mais à l'image d'un décor de théâtre évoquant le psychisme d'une personne fictive.

De ce point de vue, la Simultanhalle, une bâtisse vétuste située dans la banlieue de Cologne, est le lieu idéal: son grand hall dispose d'une estrade à deux niveaux. Althoff y a mis en scène une sorte de brocante, à la fois surchargée et raffinée, au parfum d'une décadence morbide. Un monde en demi-teinte recouvert de voiles, de chiffons et d'étoffes. L'entrée, que l'artiste a composée de couvertures sur le sol, des bandes de tissu en travers des murs, d'une veille télévision et d'une dizaine de tableaux, figuratifs et abstraits, posés à même sur le sol ou accrochés sur les cloisons blanches, paraît comme sa couche abandonnée. Au

milieu de la salle, au-dessous d'un lustre kitsch des années 1970, nous attend une statue en deuil. Sur un haut piédestal, sous le crêpe et les plumes noirs, gisent deux têtes de mannequin, comme un couple d'amoureux enfin réunis. Derrière cette draperie funèbre s'étale, devant un mur peint en noir, un bric-à-brac soigné de vieux meubles, d'objets anciens et d'œuvres d'art. On y remarque surtout un deuxième catafalque statuaire enveloppé de rose, une lampe voilée une im-

posante horloge aux allures féminines, un vieux landau, un paravent miroitant d'images publicitaires, un mannequin d'essayage, une deuxième télévision, un électrophone, plusieurs miroirs et toutes sortes d'images: des empreintes, des agrandissements photographiques (notamment du meeting d'un groupement de jeunes nationalistes des années 1930 ou d'un boxer



aux mains ensanglantées), des dessins figuratifs de style art nouveau, des peintures étranges aux tons violets et roses, des reliefs monochromes en noir et blanc et enfin, au premier plan, deux toiles d'une jeune femme seule portant une valise.

L'ensemble respire le parfum fané de la Belle Époque, d'une féminité mélancolique qui se pare des draperies d'étoffes, de plumes et de fleurs, comme dans un ultime effort de séduction, sans plus y croire. Le temps du bonheur est révolu. Il ne reste que la prison de la solitude, la douleur des souvenirs et les effluves de la mort. Pour Althoff, nous sommes dans une chambre funéraire. Involontairement, on pense à des Esseintes, le héros décadent décrit par Joris-Karl Huysmans dans son célèbre roman *À Rebours* (1884), celui qui s'enferme dans une artificialité morbide pour « parer l'insuffisance du monde ». L'omniprésence de l'univers fin de siècle émane aussi des tableaux d'Althoff. À côté de quelques œuvres abstraites, sont exposées plusieurs toiles figuratives aux couleurs saturées et vives montrant de jeunes hommes (marchant, debout sur un skateboard ou en saints auréolés) ou un couple vêtu à l'ancienne. La plupart de ces tableaux sont réalisés dans un style d'aplatissement proche du synthétisme pictural inventé par Paul Gauguin à Pont-Aven et, à travers la médiation de Paul Sérusier, adapté par les Nabis Édouard Vuillard et Félix Vallotton. Une scène conjugale entourant une femme assise à une table fait, en outre, penser aux œuvres symbolistes d'Edvard Munch.

Kai Althoff, qui est né en 1966 à Cologne où il vit depuis, compte parmi les jeunes artistes allemands les plus en vogue de ce moment, notamment aux États-Unis² et surtout grâce à ses tableaux et dessins figuratifs. Avec *Immo*, il renoue avec ses espaces antérieurs dont les plus connus furent *Reflux Lux* (Galerie Neu, Berlin, 1998) où deux mannequins vautrés autour d'une table basse incarnaient le fanatisme et l'extrémisme de la jeunesse³, et *Aus dir* (2001), un « lieu de rencontre christique » installé dans la galerie Daniel Buchholz à Cologne, rappelant l'atmosphère des salons de thé pour jeunes, typiques des années 1970, avec leurs affiches religieuses, leurs bougies, leurs bâtonnets d'encens et leur musique douce.⁴

Dans un certain sens, pour son projet actuel qui, sur un plan formel, se rapproche des accumulations de matériaux chères à son confrère Jonathan Meese, Althoff va plus loin. Au lieu de présenter un environnement extérieur à partir de souvenirs réels, il extériorise ses représentations intérieures. Il suit en cela la célèbre définition du symbolisme fournie en 1886 par Gustave Kahn en réponse au *Manifeste* de Jean Moréas : « Le but essentiel de notre art est l'objectivation du subjectif (l'extériorisation de l'idée) »⁵. Il ne s'agissait alors plus de suivre les règles du naturalisme, à savoir « la subjectivisation de l'objectif » ou bien, selon la fameuse formule de Zola, « la nature vue à travers d'un tempérament », mais de représenter un monde « à rebours », dans lequel l'extérieur est constitué d'images et de visions intérieures. Cependant, le fait qu'Althoff emprunte aujourd'hui une démarche analogue n'en fait pas pour autant un néo-symboliste. La théorie symboliste, qui se nourrit elle-même de

certaines idées formulées au sein du premier romantisme allemand, s'est dissoute depuis dans les mouvements d'avant-garde – de l'abstraction au surréalisme – dont elle a préparé l'éclosion. Ce qui, en revanche, paraît plus singulier dans l'approche du jeune artiste allemand, c'est sa proximité avec l'esthétique décadente qui, à partir de la *Théorie de la Décadence* formulée par l'écrivain et critique Paul Bourget en 1881, à propos de Charles Baudelaire, combattait les doctrines naturalistes pour frayer la voie au symbolisme.

À l'instar de Huysmans qui, avec *À rebours*, fournit le manifeste incontesté de cette nouvelle esthétique⁶, Althoff nous fait entrer dans l'univers mental d'un personnage fictif, empreint d'un sentiment exacerbé de solitude et de défaite, dont le seul désir est de se tenir à l'écart de la société pour s'enfermer dans la sphère d'un univers intérieur et mettre l'art à la place de la vie. Si des Esseintes cherche à fuir « la banalité de l'existence quotidienne en raffinant le plus possible sur la sensation »⁷, Althoff recherche plutôt les effets d'une morbidité tant visuelle qu'olfactive, proche des goûts de Baudelaire et de sa théorie des correspondances. Typique de la littérature décadente, Huysmans comme Althoff ne tiennent plus à établir un contexte épique à partir d'une narration cohérente, mais préfèrent aligner des descriptions minutieuses d'objets et d'artefacts, comme si c'étaient eux qui incarneraient le rôle principal⁸. Nous savons pourtant que le protagoniste d'*À rebours* est Huysmans lui-même. Il s'est projeté dans des Esseintes afin de conjurer ses propres hantises et peurs, afin de les expulser hors de lui en les objectivant dans une œuvre d'art⁹. À juger par la fréquente immixtion biographique chez Althoff – à travers les autoportraits, les textes et les photographies de ses amis et de sa famille, les souvenirs de sa jeunesse dans les années 1970, l'évocation de sa religiosité ou encore les allusions à sa sexualité – nous sommes en droit de supposer que le personnage *Immo* constitue un alter ego de l'artiste. Quelqu'un qui remplace le lien avec le monde par une relation du moi avec lui-même dont il ne reste qu'un soliloque à la voix brisée.

Univers fin de siècle, synthétisme pictural, démarche symboliste, esthétique décadente, force est de constater qu'Althoff s'inscrit dans une revalorisation internationale des mouvements artistiques du XIX^e siècle laquelle devient de plus en plus perceptible. Après les approches déconstructivistes, l'herméneutique des discours artistiques et sociaux, la transformation de l'objet d'art en une interaction relationnelle ou encore, durant ces dernières années, la suprématie d'un art documentaire, un nombre croissant d'artistes





contemporains consomme aujourd'hui la rupture entre l'individu et la société. Comme jadis Baudelaire et Huysmans, le jeune Gauguin, les Nabis, Gustave Moreau et quelques autres, ils se désintéressent de la réalité, de la société dans laquelle ils vivent pour se réfugier dans un monde intérieur, rempli d'images subjectives, de désirs et de craintes, ou encore dans un monde artistique autonome.

La Schirn Kunsthalle de Francfort proclame déjà un nouveau romantisme, qui se manifeste aussi bien dans la peinture que dans la photographie, l'art vidéo et certaines installations. En dehors d'une fuite dans l'imaginaire, cette vague néo-romantique se distinguerait surtout par la représentation subjective de mondes solitaires, ce dont témoignent les paysages du peintre anglais Peter Doig¹⁰. Aux États-Unis, les auteurs de la dernière biennale du Whitney Museum constataient chez certains jeunes artistes, tels le sculpteur David Altmejd ou la vidéaste Chloe Piene, la réémergence d'une sensibilité « gothique » remontant aux fantaisies littéraires du début du XIX^e siècle et à la décadence victorienne¹¹. En même temps, ces deux artistes ont participé, notamment, avec Matthew Greene et Banks Violette, à une exposition, organisée par la galerie new-yorkaise D'Amelio Terras à la Fondation Dosne à Paris, au titre éloquent de « Noctambule ». Enfin, un jeune artiste d'aujourd'hui comme l'allemand Jonathan Meese défend depuis deux ans une conception autonome de l'art en dehors de toute implication politique et sociale, étonnamment proche des théories de l'Art pour l'Art formulées dans la première moitié du XIX^e siècle¹². Il reste à savoir si, dans un monde désenchanté à l'avenir incertain, cette retraite ne demeurera qu'un phénomène passager qui s'inscrit dans la Dialectique de la Raison formulée par Horkheimer et Adorno,

ou bien si, à l'instar des courants du XIX^e siècle, elle prépare une transformation durable de l'expression artistique de demain.

ANGELA LAMPE

NOTES

- ¹ Jean-Pierre Vilcot, « Huysmans décadent ou l'horreur du vide », *Colloque de Nantes : Esprit de décadence (1976)*, Paris, Minard, 1980, tome 1, p. 99.
- ² Voir l'exposition actuelle « Kai Althoff : Kai kein Respekt » qui, accompagnée d'un catalogue substantiel, regroupe plus que 150 œuvres et est présentée après l'Institut of Contemporary Art de Boston au Museum of Contemporary Art de Chicago, jusqu'à la mi-janvier 2005. Althoff est représenté par la galerie new-yorkaise d'Anton Kern.
- ³ Cf. le commentaire d'Althoff cité par Anke Kempkes, « Passion und Dilemma », *Kai Althoff. Gebärden und Ausdruck*, sous la direction de Nicolaus Schafhausen, Francfort-sur-le-Main, Lukas & Sternberg, p. 17-20.
- ⁴ Voir Jutta Koether, « Holistisches High », *ibid.*, p. 33-34.
- ⁵ Gustave Kahn, « La réponse des symbolistes » (ou *Manifeste de Jean Moréas*), *L'Événement*, 28 sept. 1886, s. p.
- ⁶ Voir Jean Pierrot, *L'Imaginaire Décadent (1880-1890)*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, p. 12.
- ⁷ *Ibid.*, p. 19-20.
- ⁸ Cf. Linda Hamrin Nesby, « The Sense of Decadence in Knut Hamsun's Hunger », in Guri Ellen Barstad, Marie-Theres Federhofer (dir.), *Dilettant, Dandy und Décadent*, Hannover-Laatzten, Wehrhahn Verlag, 2004, p. 34.
- ⁹ Voir la préface de Marc Fumaroli in J.-K. Huysmans, *À Rebours*, Paris, Gallimard, 1992 [1977], p. 33.
- ¹⁰ Cet artiste occupera une place majeure dans une grande exposition de groupe programmée pour l'été 2005 à la Schirn Kunsthalle de Francfort, sous le titre « Wünschwelten – Neue Romantik in der Kunst der Gegenwart » [Mondes de rêve – un nouveau romantisme dans l'art d'aujourd'hui], cf. dossier de presse, www.schirn.de. Voir aussi l'article de Florian Illies, « Die Augenzeugen des Unsichtbaren » [Les témoins oculaires de l'invisible], *Monopol*, n° 4, oct.-nov. 2004, p. 14-24.
- ¹¹ Voir surtout l'essai de Shamim M. Momin, « Beneath the Remains: What Magic in Myth? », in Chrissie Iles, Shamim M. Momin, Debra Singer (dir.), *Whitney Biennial 2004*, New York, Harry N. Abrams, 2004, p. 46-48.
- ¹² Voir mon entretien avec Jonathan Meese, « Der Wille zur Staatskunst », *Kunstforum International*, tome 164, mars-mai 2003, p. 177-195.