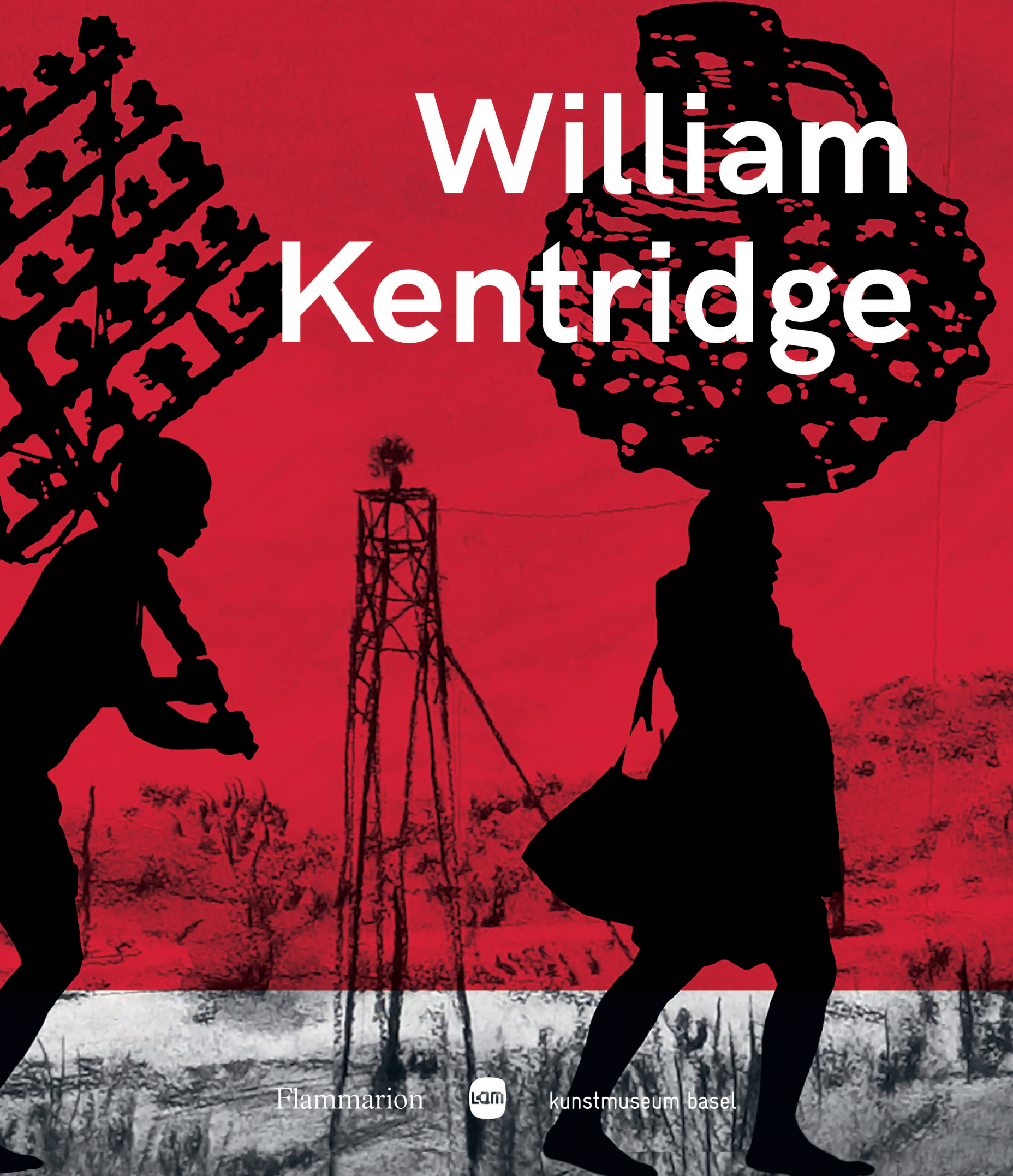


William Kentridge



Flammarion



kunstmuseum basel

**William
Kentridge**

William Kentridge

Un poème qui n'est pas le nôtre
A Poem That Is Not Our Own

Flammarion



kunstmuseum basel

- 7 Introduction
Marie-Laure Bernadac, Sébastien Delot, Josef Helfenstein
- 13 « Kaboom! Kaboom! Kaboom! » :
William Kentridge et le spectre de Dada
Judith Delfiner
- 21 *That Which I Do Not Remember* -
Ce dont je ne me souviens pas
William Kentridge
- 33 La violence, ses doubles et leurs ombres :
l'art de William Kentridge comme une contre-mémoire
Ute Holl
- 47 Notes de bas de page sur l'histoire : les processions,
le développement et l'État
Leora Maltz-Leca
- 63 *I SHOUT*
THINK THINK THINK!
THE FACT THE FACT THE FACT
KABOOM! KABOOM! KABOOM!
(This is a fair idea of progress.)

JE CRIE
RÉFLÉCHIS RÉFLÉCHIS RÉFLÉCHIS!
LE FAIT LE FAIT LE FAIT
BOUM! BOUM! BOUM!
(Ceci est une bonne idée du progrès.)
William Kentridge
- 83 La musique comme « Tummelplatz »
Stéphane Ghislain Roussel
- 90 Catalogue des œuvres
- 174 Chronologie
Grégoire Prangé
- 188 Liste des œuvres exposées

« Un fait est une abstraction de quelque chose qui est fondamentalement mouvant et changeant. En un sens, l'animation est profondément liée à ma perception du monde comme provisoire. Tout ce qui est là est susceptible de changer. Les certitudes peuvent disparaître. Les émotions ressenties avec une force incroyable ne durent pas nécessairement : elles aussi changent et évoluent. »

William Kentridge, 2008

Introduction

Le LaM est heureux et fier de présenter pour la première fois en France¹ une grande exposition rétrospective consacrée à William Kentridge, l'un des artistes contemporains majeurs et parmi les plus complets de notre époque.

D'abord et avant tout dessinateur, Kentridge est également graveur, sculpteur, cinéaste, acteur et metteur en scène. Sa pratique a beaucoup évolué au cours des dernières décennies, et le public sera sans doute surpris de découvrir une œuvre d'art totale. Tant dans ses déclarations et ses textes que dans sa vie, il apparaît aussi comme un artiste-philosophe pour lequel la notion de doute, d'incertitude, voire d'échec, fait partie de la création : « Il n'y a pas eu de révélation mais plutôt une longue et douloureuse suite d'échecs. J'ai échoué à devenir peintre, j'ai échoué à devenir acteur. J'ai été réduit à dessiner². »

Fils du célèbre avocat Sidney Kentridge, qui défendit Nelson Mandela pendant le Treason Trial (Procès de la Trahison, 1956-1961) et la famille du militant activiste Steve Biko, mort en prison, William Kentridge fut très tôt confronté à la dichotomie Noir-Blanc, à la culpabilité du Blanc sud-africain, à l'injustice de l'Apartheid, à la violence de la répression et au racisme. Cette dualité marque profondément tant sa pensée que son art ; la culture du livre et du déplacement, d'autre part, se retrouve dans de nombreuses œuvres de ce descendant d'une famille juive lituanienne émigrée au début de ce siècle.

Conçue en étroite collaboration avec l'artiste, et avec le Kunstmuseum de Bâle, l'exposition « Un poème qui n'est pas le nôtre » vise à créer un lien entre ses premiers dessins, les films des années 1980-1990 et son travail spectaculaire et monumental le plus récent. Ce titre énigmatique, caractéristique de sa manière de penser, est sans doute pour l'artiste une manière de rendre hommage aux cultures négligées, aux oubliés de l'Histoire, et d'insister sur le caractère poétique de la création artistique.

Pour Kentridge, voir le monde en noir et blanc lui permet de simplifier le réel, tout en exagérant son expression. Grâce au fusain et à l'encre de Chine, il fait naître des représentations qui sont parfois de simples contours, parfois des formes pleines. Pour l'artiste, il s'agit de faire bouger les lignes en employant des formes qui renvoient facilement à l'art classique, aux débuts du cinéma.

Avant que le travail puisse commencer (dessin, film, sculpture, performance), Kentridge doit accomplir un autre travail, invisible : « Marcher, penser, traquer l'image. Je passe des heures dans l'atelier à marcher, à faire les cent pas dans l'espace pour réunir l'énergie et trouver la clarté qui me permettront de tracer le premier trait. C'est moins une période de planification d'un projet qu'une façon de laisser se décanter des idées. Un espace ouvert aux multiples trajectoires possibles d'une image [...] ³. »

Depuis ses tout débuts, Kentridge explore la condition humaine, en particulier la thématique complexe de la migration, thème indissociable du contexte social et politique de l'Afrique du Sud, pays dans lequel il a grandi et travaillé.

Les décors de scène réalisés pour *Sophiatown* (1986-1989) ainsi qu'un film documentaire introduisent les visiteurs au travail pluridisciplinaire de Kentridge. La pièce,

1. La dernière exposition consacrée à William Kentridge en France fut « Cinq thèmes », présentée à la Galerie nationale du Jeu de Paume en 2010, en même temps que « Carnets d'Égypte » au musée du Louvre.
2. *William Kentridge, Cinq thèmes*, cat. exp., Paris, Jeu de Paume, Milan, Cinq Continents, 2010, p. 245.
3. William Kentridge, « L'artiste au travail », in *William Kentridge, Cinq thèmes*, op. cit., p. 13.

fruit de la collaboration de l'artiste avec la compagnie de théâtre Junction Avenue, met en scène l'évacuation forcée et la démolition de Sophiatown, quartier de Johannesburg et centre culturel noir, dans les années 1955-1959. Cet ensemble impressionnant de grands dessins sur fond ocre est exposé dans son intégralité.

Les premiers dessins et gravures de Kentridge des années 1980, rarement montrés et provenant de collections privées ou du studio de l'artiste, sont fortement influencés par le langage pictural de l'expressionnisme allemand, notamment de George Grosz, Otto Dix et Max Beckmann. Ils apportent une perspective sud-africaine sur l'histoire de l'Europe et sur la violence déchaînée par les puissances coloniales. L'auteur du catalogue, Ute Holl, perçoit les œuvres de Kentridge comme des sismographes de la violence en Afrique du Sud. Kentridge recourt aux techniques créatives de collage et de montage inspirées par les mouvements d'avant-garde, de Dada au constructivisme russe. L'exposition du LaM présente en contrepoint diverses sources artistiques chères à l'artiste – celles de la République de Weimar et de la Russie postrévolutionnaire –, éclairant ainsi les liens que l'œuvre de Kentridge entretient avec les utopies militantes du début du xx^e siècle.

On décèle aussi des sources culturelles françaises : William Kentridge passe un an à Paris à l'école de théâtre Jacques Lecoq et découvre ainsi le théâtre du mime, l'art du geste et du mouvement, le jeu des masques et des silhouettes. Des documents issus des archives Lecoq sont présentés, en regard de l'exposition, permettant de mesurer à quel point cette expérience fut marquante pour l'artiste. Kentridge déclare à ce propos : « Se rappeler qu'on a voulu être acteur, et qu'on a renoncé au profit du spectacle, qu'on invente pour soi-même. Car la grande affaire est peut-être là : faire avec ses défauts, contourner l'obstacle [...]. Ne pas oublier qu'on a suivi des cours pour devenir mime, et qu'on l'est finalement devenu en suivant une autre voie. On sait à la perfection imiter le pas d'un cheval, et l'on découvre après coup que le dessin repose lui aussi sur un mimétisme du geste. Mais le mime n'est pas tout à fait imitateur, le dessinateur encore moins. L'un et l'autre épousent une forme dont ils s'inspirent le temps qu'il faut, et qu'ils restituent par bribes, mais avec précision. C'est ce qu'on appelle le style⁴. »

Il découvre également au cinéaste visionnaire Georges Méliès, pour son côté fantastique, bricolé et drolatique. Pour réaliser ses films, Méliès peignait lui-même les décors et il jouait devant en se filmant. Kentridge s'intéresse aussi à Alfred Jarry pour sa critique féroce et grotesque du despote tyrannique incarné par le personnage d'Ubu. Les différents documents présentés font ainsi allusion aux œuvres suivantes : *Ubu tells the Truth* (1997), un film qui mêle fragments d'archives et dessin animé, pour dénoncer les exactions commises pendant l'Apartheid ; *7 fragments pour Georges Méliès, Un voyage dans la Lune* (2003), installation confrontant le travail dans l'atelier à un voyage imaginaire dans la Lune ; et *O Sentimental Machine* (2015). Cette dernière installation, présentée dans l'espace fermé d'une chambre d'hôtel, s'inspire de films d'archives de défilés bolcheviques et d'un discours inédit de Trotski exilé en Turquie en 1933, mêlés à une fiction humoristique sur sa secrétaire, Evgenia Shelepina.

En 1985, William Kentridge a réalisé *Vetkoek / Fête galante*, l'un de ses premiers films d'animation. Il met au point une technique cinématographique qu'il appelle « animation du pauvre », composée de photographies de dessins au fusain et de collages. Il développera ce principe dans la célèbre série de films intitulée *Drawings for Projection*.



Max Beckmann
Der Neger (Le nègre), 1921
Pointe sèche en noir
Munich, Verlag der marées
Gesellschaft, R. Piper & Co
53 × 38,5 cm

4. Gérard Macé, « Comment devenir William Kentridge », *Les Cahiers du MNAM*, n° 146, hiver 2018-2019, p. 3.



Alfred Jarry
Conférence sur les pantins, 1902
 Manuscrit autographe, crayon
 et crayon de couleur



Alfred Jarry
Prospectus pour « Ubu roi », n.d.
 15 x 8 cm



Cours dans le « Central » à l'école de théâtre Jacques Lecoq.

Il commence cette série en 1989 et réalise dix films avec la même technique. Au lieu de multiplier les dessins pour suggérer le mouvement, il dessine au fusain sur une ou plusieurs feuilles de papier, puis en efface des parties pour recommencer un autre dessin ; les traces d'effacement sont visibles, et, au fur et à mesure, l'objet ou la figure se métamorphose pour devenir autre chose. Toutes ces opérations sont filmées par une caméra fixe et la narration s'oriente ainsi de façon aléatoire. L'ensemble de ces *Dessins pour projection* ont pour toile de fond l'histoire de l'Afrique du Sud, vue à travers deux personnages qui sont des *alter ego* de l'artiste, Soho Eckstein, le riche homme d'affaires avec son cigare et son complet rayé, et Felix Teitlebaum, l'exilé, le rêveur toujours nu, et souvent vu de dos. Ce dédoublement, ainsi que les similitudes topographiques avec Johannesburg, la ville natale de Kentridge, font de ces films une réflexion poétique et critique sur la situation ambivalente de l'Afrique du Sud et de l'Apartheid.

Une série plus récente de films expérimentaux intitulés *Drawing Lessons* (commencée en 2009) présente Kentridge dans son atelier. Des séquences courtes illustrent la façon dont il aborde, avec humour, la question essentielle du processus créateur, de la pensée en mouvement. L'artiste réhabilite ainsi de façon originale et ironique le lieu mythique de l'atelier et les relations entre lui et son modèle, se dédoublant et se prenant ainsi lui-même comme modèle. L'atelier est pour lui la matrice de toute création, c'est le lieu où il déambule, dessine, découpe, déchire, construit les maquettes. Le lieu aussi de la collaboration avec toute une équipe pluridisciplinaire. Pour lui, « l'atelier est un espace fermé, physiquement mais aussi psychiquement, comme un cerveau en plus grand ; la déambulation dans l'atelier est l'équivalent des idées qui tournent dans la tête, comme si le cerveau était un muscle que l'on pourrait exercer pour le mettre en condition et améliorer ses performances. Mes fragments sont donc le fruit de cogitations intérieures, chaque fragment terminé étant la manifestation des impulsions⁵ ».

Plusieurs autres œuvres emblématiques de l'exposition fournissent des informations supplémentaires sur le thème de la migration et de la procession, un format essentiel pour l'œuvre de Kentridge initié par le grand dessin *Arc/Processions (Develop, Catch up, Even Surpass)* [1990], la vidéo *Shadow Procession* (1999), et développé plus tard dans *Triumphs and Laments* (2016). Cette immense frise, réalisée sur les bords du Tibre à Rome, relate les événements triomphants et lamentables de l'histoire romaine, mêlant faits artistiques et historiques de l'Antiquité jusqu'à nos jours, de la fondation de la ville jusqu'à la mort de Pasolini en passant par le cinéma, l'évacuation du ghetto, les grands peintres et la littérature. Tous les dessins préparatoires de cette œuvre, qui se déroule comme une longue procession de personnages portant parfois un fardeau, sont présentés en regard d'une sorte de leporello réalisé avec des découpages. « La procession est une forme que j'ai utilisée maintes fois auparavant, essayant d'englober dans mon travail la plus grande partie de la population mondiale. La procession sans fin de personnes portant sur leur tête et leurs épaules des paniers, des paquets de vêtements, des butins de guerre. Toute l'Histoire portée par eux⁶. »

Un autre thème fondamental est enfin abordé, celui du Temps et de l'Histoire. L'installation monumentale *The Refusal of Time* (2012), présentée pour la première fois en France⁷, est un spectacle total mêlant musique, danse, chant, vidéos, réalisé en étroite collaboration avec le compositeur Philip Miller et l'historien des sciences Peter Galison. Tout en évoquant des souvenirs personnels d'enfance, Kentridge livre ses interrogations sur la notion aléatoire du Temps, mêlant ainsi l'intime et la biographie



El Lissitzky et Ilya Erenbourg
*Chest povestey o legkhikh
kontzakh* [Six cartes
avec des fins faciles], 1922
20,9 × 14,4 cm

5. William Kentridge, *Cinq thèmes*, op. cit., p. 13.
6. William Kentridge, *William Kentridge, More Sweetly Play the Dance*, cat. exp., Amsterdam, EYE, Filmmuseum, 2015, p. 25-26.
7. Elle fut présentée sous sa forme théâtrale en 2012 au festival d'Avignon. Puis à la documenta de Cassel la même année.

à des notions universelles. Dans cette installation immersive, les projections vidéo synchronisées comportent des actions en direct, des animations et des danses; une sculpture cinétique centrale appelée «Elephant» respire à un rythme soutenu. Les sons des métronomes dialoguent avec les tic-tac des horloges dans un vacarme assourdissant où se mêlent chants et danses africaines. Même si son œuvre regarde vers le passé en interrogeant le début de notre modernité, et a recours à de vieux objets hors d'usage – mégaphone, horloges, cafetière, téléphones, etc. –, William Kentridge n'est pas un artiste nostalgique, mais plutôt anachronique, plus intéressé par l'expérimentation que par l'innovation. Il a d'autre part une conception de l'Histoire par fragments et tout chez lui procède du collage. « Peut-on penser l'histoire comme un collage plutôt qu'une narration ? » Il cherche sa vérité dans le fragmenté, l'incomplet et le négligé.

Dans l'œuvre performative de Kentridge, *The Head & the Load* est la plus récente. Commandée pour la commémoration du centenaire de la Grande Guerre, *The Head & the Load* fut d'abord présentée à la Tate Modern de Londres en 2018, puis à l'Armory Show de New York. Elle traite du lien entre la Grande Guerre et le colonialisme et rend ainsi hommage à ces deux millions de soldats et de porteurs africains morts souvent de maladie, pour cette guerre entre puissances coloniales européennes. Créée avec le compositeur Philip Miller et Thuthuka Sibisi, la pièce mêle dans un vaste collage chants africains, poésie dadaïste (Tzara, Schwitters) et extraits de musique européenne : Ravel, Satie, Hindemith et Schönberg. Le titre fait allusion au poids supporté par les porteurs mais aussi au poids de l'histoire coloniale qui pèse toujours sur les épaules de l'Afrique et de l'Europe. Une installation cinématographique intitulée *Kaboom!* est présentée dans la même salle; il s'agit de la maquette préparatoire pour *The Head & the Load*; elle permet de voir et de comprendre la façon dont l'artiste travaille avec un montage de dessins, de cartes et de paysages, de projections d'ombres, de citations et de listes de noms, avant de passer à l'échelle réelle et monumentale. Kentridge développe avec ses théâtres d'ombres et ses processions une autre façon de voir le monde. Il se saisit de ces zones crépusculaires pour rendre visible l'invisible.

Marie-Laure Bernadac
Sébastien Delot
Josef Helfenstein



Isaac Leib Peretz
et Nathan Altman
Geklibene verk
[Œuvres complètes], 1925
22,7 × 16,3 cm



Nathan Altman
Lénine, 1921
Portfolio, lithographies
42 × 32,5 cm

« Kaboom! Kaboom! Kaboom! » : William Kentridge et le spectre de Dada

Judith Delfiner

« Je ne connais aucune œuvre qui ne soit née assez clairement de quelque chose d'autre¹. »

William Kentridge

Que l'œuvre de William Kentridge soit saturée de références à l'histoire de l'art est une évidence. Qu'elle se réfère plus spécifiquement aux avant-gardes artistiques européennes de la première moitié du xx^e siècle en est une autre. Au sein de ces dernières, trois grands courants semblent l'avoir particulièrement nourrie : l'expressionnisme d'un Otto Dix, d'un George Grosz ou d'un Max Beckmann, Dada, ainsi que l'avant-garde russe. Si la filiation à celle-ci peut sembler à première vue la plus évidente, non seulement sur le plan formel mais aussi et surtout par son articulation à la question politique, c'est dans Dada que l'artiste situe le point d'ouverture, l'exemple qui lui aurait permis de penser la création artistique dans une circulation fluide entre ses diverses pratiques : celle du dessin, celle du film, celle du théâtre et celle de l'opéra – autant de médiums que le dispositif de l'installation lui permet à l'occasion de combiner :

[Dans Dada], il y a un sens de l'ouverture et du possible, un glissement entre les genres et les matériaux, qui permet d'aller d'une eau-forte à une performance scénique puis à un film, au départ de quelque chose qui se trouve dans le théâtre, dans un garage, un musée ou dans la rue².

De manière plus fondamentale, c'est l'esthétique du collage, et donc de la disjonction, que Kentridge emprunte à Dada car, selon lui, c'est du montage en tant que tel que procèdent le sens et sa mise en forme :

La technique du collage n'est pas nouvelle, pas même récente, mais, alors que pendant des siècles l'art visait à cacher le fragment, l'art consistant à cacher l'art, il semble désormais que l'art a pour fonction de révéler l'art. Non pas pour montrer la technique ou les astuces de l'artiste, mais pour montrer le travail, l'acte de création de l'image, c'est-à-dire la création du sens du monde³.

Le fait d'exposer le « faire » de l'image se situe en effet au centre de sa pratique, et en particulier de celle du dessin, où les procédures d'effacement comme techniques de construction tiennent une place de premier plan.

Kentridge pense ainsi le montage en tant qu'opération signifiante à même de reconstruire l'histoire à partir des interstices entre des éléments hétérogènes. Ce procédé,

1. Conversation (sur scène, en public) avec Joseph Koerner suite à une représentation de *Refuse the Hour*, Yale University, 6 novembre 2015, cité in Margaret K. Koerner (dir.), *William Kentridge: Smoke, Ashes, Fable*, cat. exp., Arles, Actes Sud, 2017, p. 58.
2. *Ibid.*
3. William Kentridge, « That Which I Do Not Remember », *William Kentridge: A Poem That Is Not Our Own*, cat. exp., Bâle, Kunstmuseum, 2019, p. 94.

que Maurice Blanchot nomme « dispersion », constitue, selon l'écrivain, la forme poétique par excellence :

La poésie : dispersion qui, en tant que telle, trouve sa forme. Ici, une lutte suprême est engagée contre l'essence de la division et pourtant à partir de celle-ci ; le langage répond à un appel qui remet en cause sa cohérence héritée ; il est comme arraché à lui-même ; tout est rompu, brisé, sans rapport ; on ne passe plus d'une phrase à une autre, d'un mot à un autre. Mais, une fois détruites les liaisons intérieures et extérieures, se lèvent, comme à nouveau, dans chaque mot tous les mots, et non pas les mots, mais leur présence qui les efface, leur absence qui les appelle – et non pas les mots, mais l'espace qu'apparaissant, disparaissant, ils désignent comme l'espace mouvant de leur apparition et de leur disparition⁴.

C'est bien la question de l'espace « entre » que pose la pratique de Kentrige qui procède à une mise en scène du disruptif :

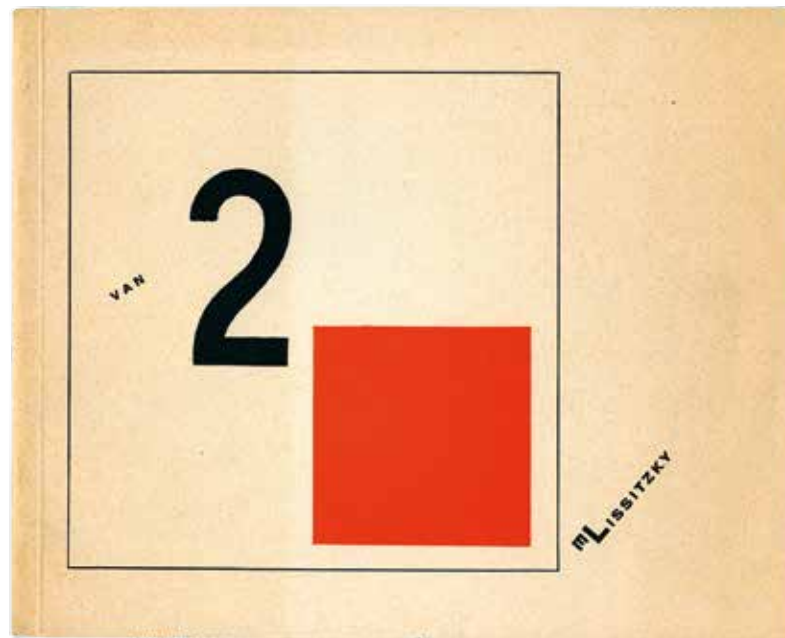
[...] Travailler à partir de la compréhension de l'histoire comme fragmentée (ou du passé comme fragmenté) et comprendre l'histoire comme une construction de fragments qui offrent une compréhension provisoire du passé. Ici, nous avons le choix entre camoufler les joints qui assemblent les différents fragments, ou exposer les cicatrices blanches des joints du vase reconstitué afin de montrer le récipient complet composé de tant de tessons⁵.

En ce sens, le montage consiste en l'exposition de la dissonance entre des éléments en conflit qui confère à l'ensemble une dynamique centrifuge. Développé en plein premier conflit mondial par Dada, ce procédé serait une méthode de connaissance et de composition qui procéderait fondamentalement du « désordre du monde ». Or c'est précisément une telle triade formée par la Première Guerre mondiale, Dada et le montage qui se trouve au cœur de l'œuvre de Kentrige et qui en informe la structure même.

Si les œuvres de l'artiste sud-africain véhiculent un contenu politique, celui-ci n'est pas dissociable de la forme qui en permet l'efficace : le montage. Walter Benjamin décrivait ce procédé comme un travail où « se créent partout des intervalles qui tendent à nuire à l'illusion [et] sont réservés à [l]a prise de position critique⁶ ». En rapprochant des réalités hétérogènes, le montage brise la chronologie et crée un mouvement, une « secousse », pour reprendre les mots d'Ernst Bloch :

Montage, d'un point de vue immédiat. Ici seulement on sent vraiment le vent. Il souffle de partout. Les parties ne s'accordent plus ensemble, elles sont devenues détachables, on peut les monter autrement. Ce fut d'abord le montage photographique qui fut compréhensible pour beaucoup, la photographie découpée et collée à nouveau dans un « montage » ; le mot est certes plus ancien quand il s'agit de machines. [...] Dans le montage culturel et technique, [...] la cohésion de l'ancienne surface est détruite et une nouvelle cohérence est constituée. Cette cohérence nouvelle ne peut être constituée que parce que l'ancienne ne cesse d'apparaître toujours plus apparente, fragile, comme une simple cohérence de

4. Maurice Blanchot, « L'effet d'étrangeté » (1957-1960), *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 528.
5. William Kentrige, « I Shout Think Think Think! The Fact The Fact The Fact Kaboom! Kaboom! Kaboom! (This is a fair idea of progress.) », in *William Kentrige: A Poem That Is Not Our Own*, op. cit., p. 175-176.
6. Walter Benjamin, « Le pays où il est interdit de nommer le prolétariat. À propos de la première représentation de huit monoactes de Brecht » [1938], trad. P. Ivernel, *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 60.
7. Ernst Bloch, *Héritage de ce temps* [1935], trad. J. Lacoste, Paris, Klincksieck, 2017, p. 183-184.



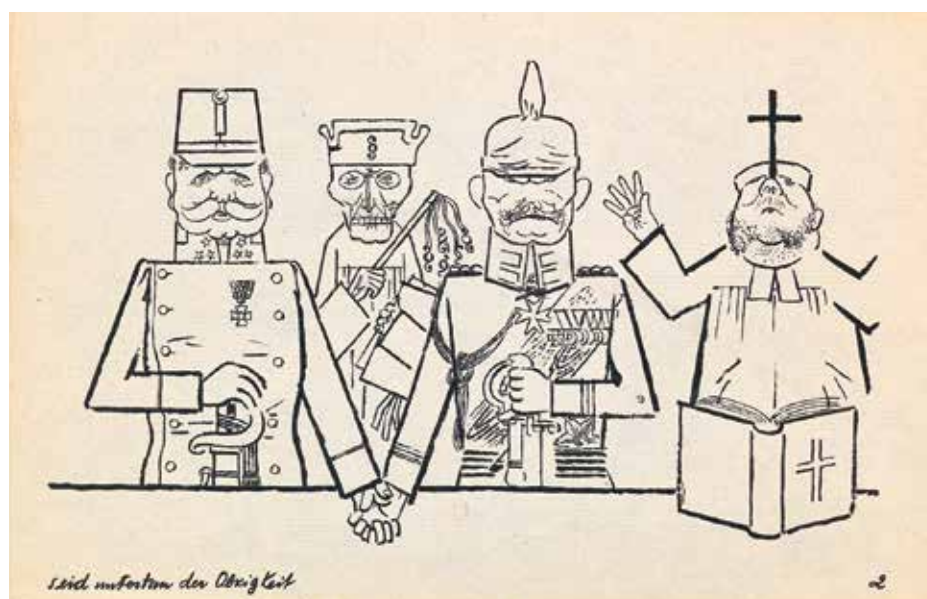
El Lissitzky, *Les Deux Carrés*, 1922
Reprint, Hilversum, Steendrukkerij de Jong & Co, 1973
21,5 × 26,6 cm



Anonyme, *Hugo Ball en costume cubiste*,
Cabaret Voltaire, Zurich, 1916



Kurt Schwitters, *Ursonate*, in *Merz 24*, 1932



George Grosz, *Hintergrund*, Portfolio de 17 lithographies Malik Verlag, Berlin, 1928 17 x 26 cm

surface. Alors que l'Objectivité détournait par un vernis éclatant, le montage rend bien souvent la confusion qui est derrière pleine de charme ou audacieusement complexe [et] apparaît culturellement comme la forme suprême de l'intermittence fantomatique [...]. Dans cette mesure, le montage montre moins que l'Objectivité la façade de l'époque, et en révèle davantage l'arrière-plan⁷.

Or ce sont précisément les interstices, les « cicatrices blanches » qui permettent une mise en mouvement par laquelle l'« arrière-plan » se révèle, ce que Kentridge nomme « le faire, le processus en tant que tel », susceptible à ses yeux de faire advenir une compréhension de l'histoire. En effet, l'éclatement provoqué par la mise en présence de forces antagonistes par l'opération de montage libère la mémoire la plus refoulée et « nous ouvre l'accès à l'inconscient visuel⁸ ».

Soit *The Head & the Load* qui combine musique, livret, danse, projection et décor, donnée pour la première fois le 11 juillet 2018 dans le Turbine Hall de la Tate Modern à Londres. La pièce porte sur la relation entre la Première Guerre mondiale et le colonialisme, sur la place de l'Afrique dans ce conflit et, plus précisément, sur l'enrôlement de milliers de soldats et porteurs au sein des armées britanniques, françaises et allemandes, dont on a jusqu'à ce jour largement négligé l'importance. Par ce gigantesque montage en acte, l'artiste entend « interroger la capacité que peuvent avoir la technique et le processus de fabrication de *The Head & the Load* de fournir une compréhension de l'histoire elle-même, en tant que construction provisoire de fragments reconfigurés⁹ ». Le procédé du collage est ainsi à l'œuvre à tous les niveaux de conception de la pièce, tant dans la réunion des différents médiums convoqués qu'à l'échelle de chacun d'entre eux, du livret à la musique, en passant par les décors de scène. Lieu d'une hybridation structurelle, la pièce rappelle naturellement le théâtre Merz tout comme la performance Dada, où alternent tableaux-manifestes et poèmes-dessins, chansons dansées et poèmes orchestrés vocalement et récités simultanément. À une moindre échelle, *Kaboom!* (2018), une installation cinématographique à trois canaux qui en est l'adaptation pour un format d'exposition, en reprend les principes structurels, remplaçant les personnages par des ombres anonymes défilant sur des cartes géographiques et des paysages que l'artiste griffonne à l'encre rouge.

The Head & the Load comprend les trois variantes principales de « poésie performée » pratiquée par les artistes dada : la poésie sonore (*Lautgedichte*), simultanée et issue du hasard, qui a pour fonction l'éviction du sens afin d'exalter la dimension sonore et vibratoire de la langue. Une telle autoréflexivité s'inscrivait dans le processus général d'abstraction qui dans le courant des années 1910 affectait l'ensemble des arts, mais elle devait aussi beaucoup au contexte sociopolitique de la Première Guerre mondiale, dont Dada, dans un mouvement cathartique, exprimait tout à la fois le rejet et le reflet. Portée clairement au premier plan de la pièce de Kentridge, la thématique du premier conflit mondial se pose néanmoins ici à rebours de toute narration, d'où le recours à la poésie performée, et en particulier à l'*Ursonate* (1922-1932) de Kurt Schwitters.

La déconstruction sémantique et l'exacerbation du rythme actualisées par la sonate primordiale de l'artiste allemand expliquent que Kentridge l'ait utilisée à plusieurs reprises dans son œuvre. De manière plus générale, c'est Dada lui-même qui cristallisait les forces de dislocation incarnées musicalement par le jazz qui avait traversé l'Atlantique dans le sillage de l'American Expeditionary Force. Comme le souligne

8. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » [1935], trad. R. Rochlitz, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 103.
9. William Kentridge, « I Shout Think Think Think!... », art. cité, p. 175.

Jody Blake, « ce sont les qualités de rupture, de contraste, de surprise, d'absurdité et d'impudence qui ont incité la critique contemporaine à comparer la poésie dada à un "tam-tam littéraire" et un "groupe de littérature jazz"¹⁰ ». À cet égard, le jazz apparaissait comme la dernière manifestation moderniste de musique bruitiste qui avait inspiré les propositions musicales provocatrices des dadaïstes en la matière. Le rapport de Kentridge à cet héritage apparaît dans l'usage récurrent qu'il fait de la notion de cacophonie, aussi bien de manière « littérale », au sein de ses œuvres scéniques, que de manière imagée, dans ses dessins et collages structurés sur le principe de superposition.

Dans les décors pour *Sophiatown* (1986-1989) – pièce qui relate l'expulsion en 1955 de la population de ce quartier de Johannesburg, centre florissant de la culture noire, en vertu du « Natives Resettlement Act, 1954 » mis en œuvre par la politique d'Apartheid en Afrique du Sud –, Kentridge met en scène, par la simple technique picturale de la gouache, une syncope visuelle et textuelle inspirée du collage et de la cacophonie. Une telle propension à la saturation – une constante dans son œuvre – trouve son origine dans une certaine horreur du vide de laquelle elle constitue le revers organique, à l'instar de Dada, « une bouffonnerie issue du néant », selon les mots de Hugo Ball¹¹.

L'art qui semblait le plus immédiat et le plus local remontait au début du xx^e siècle, alors qu'il semblait y avoir encore un espoir de lutte politique plutôt qu'un monde épuisé par la guerre et l'échec. Je me souviens avoir pensé qu'il fallait regarder en arrière – même au prix d'une nostalgie incongrue¹².

« Regarder en arrière » consista pour Kentridge à revenir dès l'origine à l'avant-garde des années 1910-1920 plutôt que de regarder vers l'art contemporain – européen ou américain – qui lui semblait alors étranger à ses préoccupations d'artiste blanc vivant en Afrique du Sud en plein Apartheid. Kentridge envisage lui-même l'évolution de son œuvre comme le passage d'un art au service du politique vers une expression plurivoque, portant certes sur des questions d'ordre politique mais davantage pensée comme une réflexion ouverte et polysémique. C'est précisément cette articulation qu'actualisa la mémoire de Dada qui, paradoxalement, avait fait du montage – c'est-à-dire de la dissonance – son principe structurant. « Force productive qui interrompt le flux dramatique et déplace les parties de façon didactique, bref [...] un élément politique¹³ », le montage, comme le souligne Ernst Bloch, est intimement lié à la notion de révolution en tant qu'il met en scène l'effondrement de la cohérence propre à la culture bourgeoise. En s'affranchissant de la narration par l'exacerbation du fragmentaire et du discontinu, Kentridge trouva ainsi, au cœur même du procédé artistique qu'est le montage, le ressort d'une action politique.

10. Jody Blake, *Le Tumulte noir. Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1999, p. 71.

11. À ce sujet, Kentridge : « J'avoue qu'il est encore difficile pour moi de laisser des choses vides. C'est une sorte d'*horror vacui*, oui. », *William Kentridge : Smoke, Ashes, Fable*, op. cit., p. 44. Hugo Ball, *La Fuite hors du temps. Journal 1913-1921* [1946], trad. S. Wolf, Paris, Éditions du Rocher, 1993, 12 juin 1916, p. 136.

12. William Kentridge, « Carolyn Christov-Bakargiev in conversation with William Kentridge », *William Kentridge*, Londres, Phaidon, 1999, p. 10.

13. Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, op. cit., p. 187.

Exposition

Commissariat général :

Marie-Laure Bernadac
et Sébastien Delot
Assistés de Marie-Amélie Senot,
Juan Luquet-Soto et Grégoire Prangé

Coordination générale :

Laure Rolland

Scénographie : Sabine Theunissen

Éclairage : Philippe Collet, Abraxas

Graphisme de la communication

et de la signalétique : Philippe

Delforge, Les produits de l'épicerie

Réalisation et montage

de la scénographie : Sans Frontière

Conseil audiovisuel : Indyvidéo

Matériel audiovisuel : Videlio

Traductions : Tradoutours

Accrochage des œuvres :

Eric Caillou

Transport des œuvres :

Atlantic Logistique

Et toute l'équipe du LaM :

Direction : Sébastien Delot,

directeur-conservateur,

Laure Rolland, secrétaire générale,

Laëtitia Gaspar, secrétaire

de direction, Margot Vouters,

assistante de la secrétaire générale.

Conservation et programmation :

Savine Faupin, conservatrice

en chef en charge de l'art brut,

Christophe Boulanger, attaché

de conservation en charge

de l'art brut, Jeanne-Bathilde

Lacourt, conservatrice en charge

de l'art moderne, Marie-Amélie

Senot, attachée de conservation

en charge de l'art moderne

et de l'art contemporain,

Juan Ignacio Luque Soto, attaché

de conservation, Grégoire Prangé,

chargé de la coordination

de la conservation, Benoît Villain,

responsable de programmation

artistique et culturelle,

Corinne Barbant, responsable

de la bibliothèque Dominique Bozo

et des éditions, Stéphanie Hamelin-

Dupiczak et Stéphanie Verdavaine,

documentalistes, Nicolas Dewitte,

chargé de la photothèque.

Stratégie et développement :

Véronique Petitjean, responsable

du développement, Eugénie Sant,

chargée du développement.

Développement des publics :

Claudine Tomczak, responsable

du développement de la culture

pour tous, Natacha Pommenof,

responsable des publics adultes

et touristiques, Anne-Gaëlle

Le Flohic, responsable du secteur

éducation et médiation culturelles,

Érika Lefèbvre et Caroline Matton,

chargées des réservations,

Sylvie Leroy, Nastassia Zaitzeff,

Sara Péan-Viaud et Antoine Laloux,

chargés d'accueil-billetterie,

Xavier Ballieu, Véronique Denolf,

Sylvie Duhamel, Benoit Jouan,

Loïc Parthiot, Aymeric Pihéry,

Geoffrey Sol, Mary Spencer,

Jeanne Smith, Clothilde Sourdeval,

guides-animateurs.

Et Francisco Da Conceicao,

Audrey Muchemblé-Demey,

Joost Heeren, Pénélope Houghewael,

Eva Lamblin, Tony Masschelein,

Marina Rosselle, Romain Van

de Loow, Thadé Wolowiec,

intervenants extérieurs.

Ainsi qu'Agnès Choplin et Stéphanie

Jolivet, Marie Demarcq,

enseignantes missionnées.

Communication : Florentine

Bigeast, responsable du service

communication, Solène Devambe,

chargée de communication,

Alexandre Holin, chargé

des relations média et relations

publiques, Sarah Hamidou,

chargée de communication digitale.

Production : Laurence Cahé-Carré,

responsable du service

de la production, Marie Beyaert,

régisseuse des expositions,

Peggy Podemski, régisseuse

de la collection, Marie Ternois,

assistante à la régie des œuvres,

Luiza Vulot, responsable

scénographique et technique,

Mathieu Locquet, stagiaire

scénographie, Bruno Dumont,

technicien, Franck Toulemonde,

technicien, Patricio Ocampos-

Castillo, chargé du graphisme

et de la signalétique, Grégory

Mavian, régisseur audiovisuel.

Bâtiment et sécurité : Jérôme

Marquise, chef du service

du bâtiment et de la sécurité,

Mehdy Kindeur et Nicolas Mourat,

techniciens.

Administration : Frédéric Locment,

responsable des dépenses,

Justine Lalau, responsable juridique

et sociale, Christian Hove,

responsable recettes et

investissements, informatique

et réseaux, Émilie Wartel, assistante

administrative, Mélanie Givers,

agent comptable, Vincent Courmont,

adjoint de l'agent comptable.

Sécurité : Mondial Protection

Entretien : SAMSIC

Boutique : La Boutique du Lieu

Restaurant : Le Café du LaM

Catalogue

Flammarion

Directrice éditoriale

Julie Rouart

Éditrice

Marion Doublet

Assistée de Audrina Neveu

Responsable de l'administration

éditoriale

Delphine Montagne

Conception graphique

Marie Pellaton

Relecture des textes

Colette Malandain

Fabrication

Corinne Trovarelli

Photogravure

Reproscan

© Flammarion, Paris 2019

N° d'édition : L.01EBUN000779

ISBN : 9782081508019

Dépôt légal : janvier 2020

Cet ouvrage a été achevé

d'imprimer en janvier 2020

sur les presses de Florjancic, Slovénie.

Crédits

©William Kentridge, 2020

©Adagp, Paris 2020 : p. 10, 11

© The estate of George Grosz,

Princeton, N.J. / Adagp, Paris 2020

p. 16

© Patrick Lecoq : p. 9

© Photos : Studio Kentridge,

Thys Dullart sauf RMN-Grand Palais

(musée d'art et d'histoire

du judaïsme) / Michel Urtado p. 8,

10, 11 ; Chancellerie des Universités

de Paris – Bibliothèque littéraire

Jacques-Doucet, Paris p. 9 ;

Bibliothèque nationale de

France p. 16 ; Nicolas Dewitte /

LaM p. 15 ; DR, p. 15, 16, 19, 45, 55,

89, 159, 160 ; Ruth Walz, p. 86 haut ;

Ken Howard, p. 86 bas ; Wits Art

Museum, Johannesburg p. 96-97,

101 ; Durban Art Gallery p. 99 ; Tate,

London p. 104-105 ; John Hodgkiss ;

p. 112-113 : Gina Foly ; p. 119 ;

André Morin / Des mondes

dessinés / FRAC Picardie p. 124-125

et 136 ; Lia Rumma Gallery, Naples,

Milan, p. 25, 26, 30-31, 59, 151-155,

169-171 ; Goodman Gallery p. 71, 72 ;

Galerie Marian Goodman,

New York/Paris/Londres p. 138-139,

142-143, 150 ; AFP : p. 174 gauche ;

AP/SIPA : p. 174 droite ; Bettmann /

Getty Images : p. 175 gauche ;

Keystone / Hulton Archive / Getty

Images : p. 177 centre ; Ulli Michel /

Reuters : p. 180 bas ; Ozier

Muhammad / The New York

Times – Redux – Rea : p. 181 haut

Couverture :
KABOOM!, 2018

Pages de garde :
Drawing for Projection, Tide Table,
2002-2003