

MELIK OHANIAN

Ce catalogue a été édité
à l'occasion de l'exposition *Exils, Réminiscences
et nouveaux mondes*, organisée par la Réunion
des musées nationaux - Grand Palais et les musées
nationaux du XX^e siècle des Alpes-Maritimes

MELIK OHANIAN
CONCRETE TEARS, 3451

musée national Pablo Picasso

La Guerre et la Paix, Vallauris

du 23 juin au 8 octobre 2012

Commissaires :

Maurice Fréchuret

Diana Gay

En couverture : *Concrete Tears, 3451*, vue de l'exposition



Musées nationaux
chagall
du XX^e siècle
FLEGER
des Alpes-Maritimes
Picty 10





MELIK OHANIAN FACE À FACE, 3451 LARMES DE BÉTON

par Maurice Fréchuret

Très vite, il sut prendre acte de la force de l'espace qui, quoique de dimensions modestes, impose au regard l'inattaquable simplicité de ses formes et l'évidence de ses beaux volumes. Il évalua dès le début la puissance de l'architecture et, partant, la nécessité de composer avec elle sans tenter d'atténuer le rigoureux ordonnancement en recourant à quelque artifice muséographique. Il ne tenta pas davantage de rivaliser avec l'imposante structure de pierres qui déploie sa voûte en berceau brisé au-dessus des têtes ni avec la délicate lumière que diffusent les étroites ouvertures dans les murs. Melik Ohanian ne força le caractère ni de l'une

Vue de l'exposition,
musée national Pablo Picasso,
La Guerre et la Paix, Vallauris

ni de l'autre mais mit à profit les qualités des deux en installant *Concrete Tears, 3451* à l'entrée de la chapelle dans le narthex de laquelle Picasso, quelque 60 ans avant lui, avait accroché les panneaux de *La Guerre et la Paix*.

Baignées par la lumière latérale de l'entrée, à proximité immédiate de cette dernière, les 3451 larmes de béton de son installation attendent le visiteur et l'obligent, *de facto*, à une manière de face à face qui n'est pas affrontement contraignant mais plutôt confrontation enrichissante. En intervalles réguliers, le long des dizaines de fils d'acier qui strient verticalement l'espace, les formes oblongues, figées dans l'épaisseur du matériau, font apparaître une ponctuation concentrée qui s'inscrit dans un volume géométrique délibérément minimaliste. La première confrontation à cette structure ordonnée trouve dans le jeu des analogies matière à s'instruire. L'évocation de gouttes ruisselantes, rangées et ajustées vient conforter l'image poétique d'une pluie douce et ordonnée qui trouve à se réfléchir symétriquement dans le métal miroitant qui la surplombe. Celle de perles sagement alignées sur leur fil vient, quant à elle, alimenter l'imaginaire méditatif qui percevrait en ces constructions d'opportuns chapelets, propices à l'égrenage du temps en l'espace approprié d'une chapelle.

Mais la connaissance du matériau utilisé par l'artiste, sa nature et les symboles qui lui sont attachés, révèlent une autre confrontation : celle - plus implacable - avec l'histoire et les cruels tourments qu'elle inflige aux hommes. Matériau de l'enfermement, de la séparation, de l'exclusion concentrationnaire, le béton n'en finit pas de résonner négativement dans l'imaginaire collectif, malgré les beaux démentis que donnent à voir certaines architectures

modernes ou contemporaines. La violence et la mort lui sont inexorablement attachées et le qualifient de manière irrémédiable. De ce point de vue, le choix d'Ohanian est des plus judicieux, lui qui entend rappeler la souffrance éprouvée et toujours persistante de la communauté arménienne, contrainte, comme l'on sait, à un exil qui, il y a un siècle, provoqua sa dispersion. Ce sont 3451 kilomètres qui séparent l'Arménie et la France, pays que rejoignirent, entre autres exilés, les membres de la famille de l'artiste, pays que tous perçurent alors comme terre d'asile, patrie des libertés et des droits de l'homme.

Bien que né à Lyon et bénéficiant d'un statut de citoyen égal aux autres, Melik Ohanian retient dans son œuvre l'impitoyable épisode imposée à une population entière, le premier d'un siècle qui allait en produire bien d'autres. Les larmes qu'il fait pleuvoir dans *Concrete Tears, 3451* sont indubitablement celles de ses aïeux et, au-delà de la famille, celles d'une nation entière. Ces larmes se mêlent à celles que Picasso fait couler sur les joues de la *Femme qui pleure*, addendum émouvant du magistral *Guernica*. Ces pleurs que les fracas et les chaos de l'histoire moderne ont tant provoqués, les personnages bucoliques de *La Guerre et la Paix* rêvent de les voir se tarir mais échouent encore à en proclamer la fin. Dans son œuvre Melik Ohanian entend nous le rappeler. L'Arménie de 1915 et les effroyables dévastations qui y furent pratiquées continueront, en dépit des reconnaissances ou des dénis, à hanter le monde au quotidien car le quotidien connaît encore et toujours d'inacceptables bouleversements.

Les œuvres de Melik Ohanian sont celles d'un artiste citoyen du monde. Elles ne sauraient se limiter au seul cas de l'Arménie

même si *Sign Word Book* de 2003 - dictionnaire illustré dont les définitions ont été effacées, sur proposition de l'artiste, par des réfugiés arméniens, arrivés en France durant l'été 2002, et qui aboutit à un recueil de pages muettes où seuls surnagent les mots et les illustrations d'origine - est en relation directe avec le drame arménien. Ainsi, au mutisme des mots, soudainement privés de signification, répond le désœuvrement des mains de *The Hand*, installation vidéo réalisée un an avant *Sign Word Book* et dont les neuf moniteurs placés à même le sol diffusent en boucle l'image de mains de travailleurs sans emploi. La racine *sign* utilisée dans le titre de la première œuvre est capitale en ce qu'elle opère dans un vaste champ sémantique ouvert à de nombreuses figures. De *design* à *signifier*, de *signature* à *insigne* ou *consigne*, les déclinaisons évoluent au fil du temps mais retrouvent toujours le vocable « seing » d'origine par lequel on identifie les personnes qui l'apposent. La vigilance est la signature d'Ohanian. Elle s'exerce à l'égard de l'histoire, des hommes qu'elle brutalise et des situations précaires où ils peuvent se trouver. D'autres œuvres de l'artiste pourraient ici être objet de rappels et toutes nous confirmeraient l'acuité du regard de l'artiste sur le monde et la pertinence de ses propositions. Attentif à l'histoire et à ses tempétueuses évolutions, Ohanian n'est pas seulement dans « le temps de la réplique » pour reprendre les mots de Nicolas Bourriaud. Son œuvre est aussi dans l'ouverture généreuse aux autres. La parole donnée aux dockers de *White Wall Travelling* (1997), l'échange d'idées et de paroles de la série *T - Day* (2003), les autocollants aux motifs orientaux de *Stretching Picture* (2002), adaptables à tout support translucide forment autant de gestes qu'alimente un goût certain pour l'altérité.

Dans le « Temple » de *La Guerre et la Paix*, ancienne chapelle du XII^e siècle ayant appartenu au monastère clunisien puis cistercien des Iles de Lérins, deux cultures différentes trouvent à cohabiter. En effet, le support métallique réfléchissant sur lequel sont accrochées les larmes de *Concrete Tears, 3451* offre à la contemplation la richesse de ses motifs géométriques aux résonances clairement orientales. Dans cette composition où les vides comptent autant que les pleins, où les formes en négatif dialoguent avec les formes en positif, l'image des tapis du Caucase ou des décors d'Artsakh trouve aisément son espace, comme l'œuvre entière trouve dans celui d'une chapelle romane du XII^e siècle les conditions de sa parfaite inscription.



DES LARMES ENTRE L'ART ET LE POLITIQUE

par Janine Altounian¹

Je me bornerai ici à reprendre, en les insérant au sein de mes propres réflexions, quelques énoncés de la présentation de *Concrete Tears, 3451* par Diana Gay, conservatrice du patrimoine au musée national Fernand Léger, ainsi que certains propos de l'entretien que lui donna, en juillet dernier, Melik Ohanian sur son installation à Vallauris. Mon commentaire qui partira de ce qu'il nous confie en disant que ces « larmes de béton s'inspirent de celles que nous observions couler sur les joues de nos grands-mères » épousera ce même « nous » de l'artiste, signifiant par là le caractère éminemment subjectif de ma réception de son œuvre.

En effet, si Melik Ohanian « appartient à la troisième génération d'un exil qui a été important, violent », j'appartiens, moi, à la seconde et il m'arrive encore souvent de verser d'autres larmes, héritières de

celles de « nos » grands-mères. Ces figures de mon enfance surgissent en moi chaque fois que me reviennent en mémoire les conditions de vie misérables de ma propre aïeule, une vieille femme transplantée de lieux engloutis, recouvrant de propreté et de dentelles son habitation sordide. Bien que « nos » grands-mères respectives aient ainsi vécu avec, entre elles, l'écart d'une génération, nous sommes tous les deux, « habités » par le même « déracinement profond », avons « grandi avec et dans une même transmission ».

Je souhaite en effet ne témoigner ici que de la réaction affective, face à cette « dentelle » en béton, de tel visiteur descendant éventuellement lui-même d'un semblable exil consécutif à une Histoire de notre siècle puisque, « figurant » ainsi « l'architecture du drame qu'incarne le cube diaphane de *Concrete Tears, 3451* », l'artiste qui donne expression à ce qu'il avait « observé » dans son enfance, choisit de « rendre hommage à l'effet du drame plutôt qu'au fait historique ». Il transmet par cette œuvre « l'effet » réitéré sur son aïeule, puis sur l'enfant créateur en devenir qu'il fut, de ces réalités qui « ont du mal à appartenir officiellement à l'Histoire car certains s'y opposent depuis près de 100 ans ». En représentant plastiquement son émotion, une émotion qui bouleverse et désespère en général un enfant lorsqu'il voit pleurer l'adulte qu'il aime, ce petit-fils qu'est Melik Ohanian en relaye la transmission jusqu'à nous.

J'avais déjà été saisie par la hardiesse de ce jeune artiste conceptuel lorsqu'il m'avait évoqué ces « larmes de grands-mères » comme étant la source de son inspiration pour les nombreuses lampes de réverbère qui allaient peupler son Mémorial du Génocide arménien à Genève, dont l'inauguration est prévue pour 2014. Hardiesse, non seulement parce que le choix de privilégier « l'effet du drame » chez ceux qui y

survivent, plutôt que le rappel de son événement, n'est pas habituel pour les monuments qui commémorent des faits héroïques ou ceux que dictent des « devoirs de mémoire », mais surtout parce que la visée de ce geste créateur « qui connecte chacun d'entre nous avec l'Histoire » rend perceptible, par le truchement de cette « image incarnée », « de quelle mémoire nous sommes dépositaires ».

Si je parle ici de hardiesse c'est parce que cette « dentelle » en béton donne notamment une visibilité aveuglante à un amour secret de l'enfant, afin que cet amour se vive consciemment chez les héritiers de ces survivantes désormais disparues. L'artiste ne crée-t-il pas souvent pour donner de la visibilité à un amour secret ? Par ce « passage de l'émotion à la conscience », par ce dévoilement d'un espace intime, il opère dans ce cas un retournement paradoxal et audacieux de « l'état de victimes », dont il libère ses ascendants, en un geste « profondément politique ».

Melik Ohanian a recours à une mise en scène « sans narration » pour illustrer en somme la pensée de Paul Ricœur qui fait entrer la mémoire dans la sphère publique en nous rappelant qu'« on ne se souvient jamais seul »². « Où passe la ligne de démarcation entre l'amnistie et l'amnésie ? » se demande Ricœur. Il poursuit : « la réponse à ces questions, se trouve... au niveau le plus intime de chaque citoyen, en son for intérieur. Grâce au travail de mémoire, complété par celui de deuil, chacun de nous a le devoir de ne pas oublier mais de dire le passé, si douloureux soit-il »³.

L'installation des *Concrete Tears, 3451* présentifie, au-delà des 3451 km qui éloignent le petit-fils du lieu symbolique de ses origines, la transmission à l'histoire du monde d'un certain type d'effondrement collectif ayant lieu à l'intersection de l'histoire psychique individuelle

et de l'histoire collective. L'expérience individuelle s'élaborant en lien avec le monde social, en interaction avec lui, Melik Ohanian sait que l'élaboration psychique d'un passé traumatique, c'est-à-dire le travail de son deuil ne peut se déployer qu'en interrelation avec la présence active des autres. Pour l'héritier témoin des larmes qui « coulaient sur les joues » d'une grand-mère en visite dominicale à la Maison de la culture arménienne de Décines, « porter une culture sans territoire », donner à l'expression d'une émotion traversant les générations le pouvoir de dénoncer la mise à mort d'une culture, c'est bien une conception audacieuse des vocations de l'art : il l'a toujours « pensé comme une forteresse. Comme la chose qui devrait savoir résister. Quelque chose qui a à voir avec l'idée de minorité ».

Ces larmes impérissables puisqu'en « béton » ont également un autre pouvoir : elles nous rappellent que nous avons, sans le savoir, profondément aimé ces figures de pleureuses. Nous touchons à la douleur d'un empêchement qui nous rendait impossible de signifier à ces revenantes de la mort, combien elles avaient été, à leur insu et sans que nous le sachions, nous-mêmes, aimées et reconnues pour ce qu'elles nous avaient donné.

Poussé par leur disparition vers ses créations gardiennes de leur mémoire, l'artiste parvenu à l'âge adulte peut, après coup, déployer dans l'étendue de ses 3451 km toute l'amplitude de sa gratitude filiale. Le miracle qui s'opère alors sous nos yeux fait que toutes ces « larmes » qui semblent tomber du ciel ne creusent pas en nous le repli d'une déploration mais elles vibrent au contraire étrangement sous notre regard en diffusant une émotion de discrète allégresse. Elles nous portent d'un mouvement ascendant vers une réconciliation inattendue avec nous-mêmes, tel ce bien-être que savent tendrement dispenser les grands-mères du monde.



NOTES

1. Traductrice et essayiste, elle collabore aux traductions des œuvres complètes de Sigmund Freud. Édition PUF.

2. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Le Seuil, 2000.
Cf. : Jean Blain, « Entretien avec Paul Ricœur », (*Lire*), publié le 01/10/2000 dans *L'Express* :
« ... qui se souvient ? Moi seul. Non, il y a une mémoire collective », http://www.lexpress.fr/culture/livre/paul-ricoeur_803931.html

3. Paul Ricœur, « Mémoire, Histoire, Oubli », in *Esprit*, « La pensée Ricœur », n° 323, mars-avril 2006, p. 25-26.



MELIK OHANIAN CONCRETE TEARS, 3451 2006/2012

Entretien avec Diana Gay¹

Diana GAY : Votre exposition prend place dans la nef romane devenue depuis 1959 le musée national Pablo Picasso, La Guerre et la Paix. À l'occasion de l'exposition *Exils*, comment concevez-vous votre intervention dans ce lieu ?

Melik OHANIAN : C'est toujours intéressant de travailler dans les lieux chargés d'histoire. En 2008, l'expérience à l'abbaye de Maubuisson² a été passionnante. En aucun cas, il ne s'est agi d'une confrontation entre le passé et le contemporain mais plutôt d'une *coexistence* entre les deux, tel un système vibratoire. Dans les deux cas, j'ai abordé la relation au lieu par le biais du matériau. Dans le Val d'Oise, l'intervention consistait dans le déploiement, à partir des poutres en bois de la grange aux dîmes, d'un hamac

géant de 41 mètres de long, *El Agua de Niebla*. Ce tissage manuel, réalisé par les habitants d'un village du Yucatán, constitue au final une *ligne* atemporelle en suspension. Il convoque dans un même lieu et dans un même temps l'éloquence du monument lui-même, nous renvoyant à un savoir-faire passé et à un geste traditionnel pratiqué par les Mexicains d'origine maya du Yucatán. C'est bien ce qu'il se passe entre les deux qui m'intéresse. De les (sa)voir présents ensemble. Comme si ces deux gestes étaient, pour un temps, les acteurs d'une dramaturgie du présent.

Pour Vallauris, c'est différent. La chapelle est une architecture à caractère religieux, mais surtout, un artiste, Pablo Picasso, est intervenu en y laissant une œuvre pérenne qui en définit aujourd'hui l'identité même.

Lors de mes premiers pas dans la chapelle, j'ai eu une sensation étrange. J'imaginai si facilement la présence de Picasso dans le lieu que cela en était troublant. Rien de mystique !... Simplement, je le voyais *ici*, fixer les planches peintes sur les murs et le plafond voûté de la chapelle. Nous n'avons pas souvent ces sensations. C'est le type de sensations qu'on peut avoir quand on visite l'atelier d'un artiste, par exemple, mais pas forcément quand on approche l'une de ses œuvres...

Picasso n'a pas réalisé ici son œuvre la plus importante mais tel n'était pas l'enjeu. Il s'agissait en réalité de la faire *là*. Il a ouvert la voie de ce lieu et son geste incarne bien tout l'engagement politique dans lequel il se trouve alors. Un *geste* plutôt qu'une exposition.

Très tôt, en visitant le lieu et en pensant à la thématique de l'exposition *Exils*, j'ai repensé à un travail que j'avais commencé

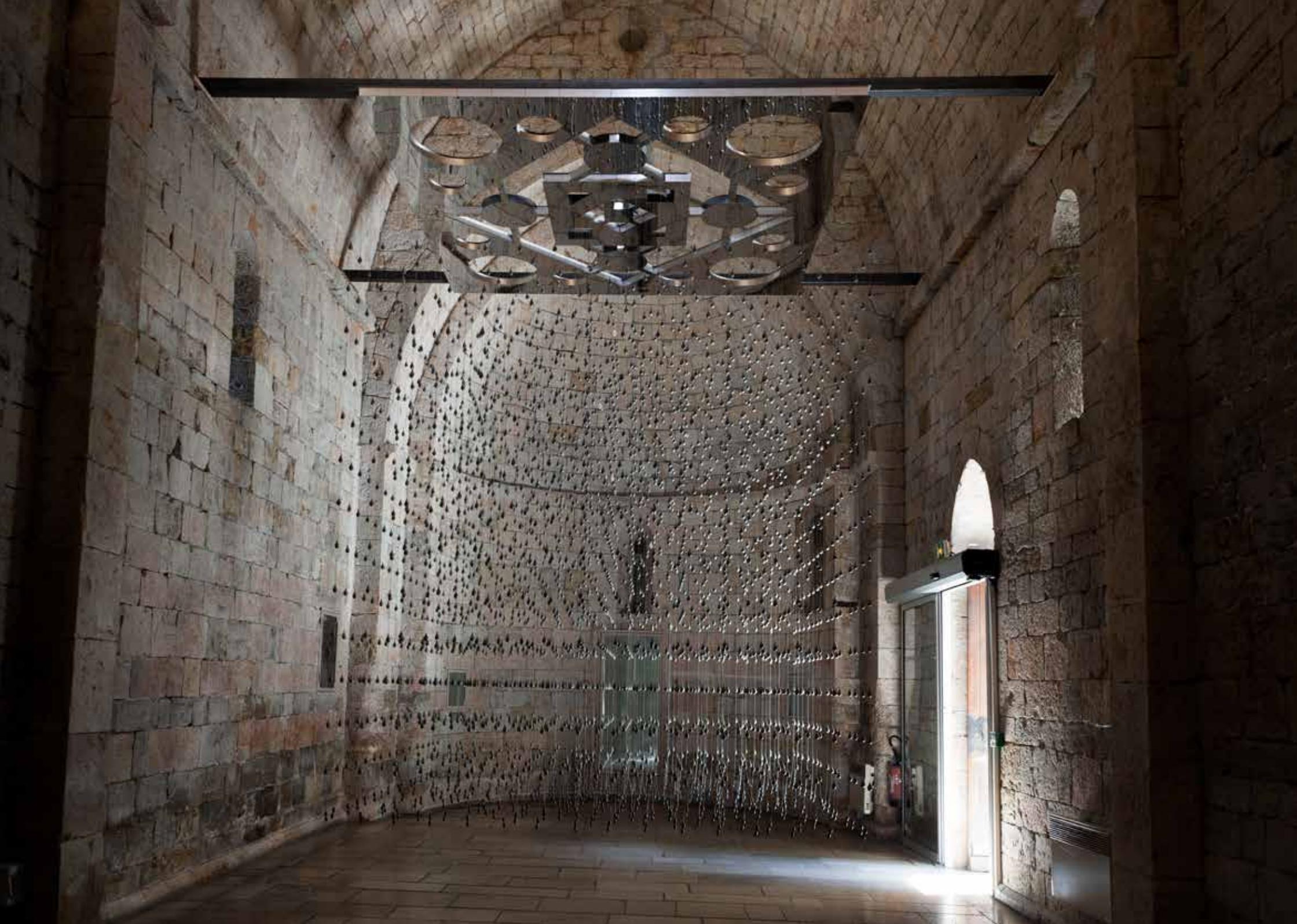
en 2006 mais que je n'avais pas achevé dans sa version complète. La lumière, la verticalité, les matériaux du lieu et, bien entendu, la présence du *mural* de Picasso m'invitaient à formaliser la version complète de *Concrete Tears, 3451*. Je travaille souvent comme cela. J'attends le moment où l'œuvre pourrait résonner, ou raisonner, dans ou avec le lieu de son exposition.

Ce qui est intéressant dans ce type d'approche, c'est *comment*, dans un premier temps, le lieu semble conditionner l'œuvre mais aussi *comment* le lieu, pour finir, semble également *produire* l'œuvre.

Il s'agit d'une intervention *in situ*, où l'œuvre se révèle, interroge autant qu'elle révèle le lieu ou le questionne. Mais cela ne veut pas dire que la réalité de l'œuvre n'est faite que pour ce lieu. J'aime à penser que l'œuvre devra par la suite trouver un autre lieu de résonance, tout en contenant les premières conditions de son exposition *Là et ailleurs*.

DG : Suite à votre exposition à Villerbanne³, comment s'inscrit cette œuvre dans votre parcours ?

MO : Je ne sais pas si les titres s'expliquent mais *Concrete Tears* se traduit littéralement en français par « larmes de béton ». Le titre complet est *Concrete Tears, 3451*. Ce chiffre renvoie à la distance kilométrique séparant l'Arménie, terre d'origine, et la France, territoire d'accueil. Plus particulièrement, cette distance correspond précisément au kilométrage entre mon atelier de Pantin - dans lequel je vivais au moment de la création de la pièce



- et le lieu d'un projet que je développe en Arménie depuis 2005 et qui se nomme Datcha Project.

Ces deux points sont peut-être un prétexte. Ils évoquent une distance ou un écart symbolique mais que je voulais, tout à la fois, bien réel. Cette distance renvoie, bien entendu, à mes origines. Elle est à lire en relation à *ce* passé, à *ce* trajet et au récit de ce dernier, avec lequel *nous* avons grandi. Si cette distance représente la mesure de l'espace qu'induit l'exil, cet espace qui sépare un point de son origine est une réalité bien présente. Ensuite, c'est une opération de transposition. J'ai voulu incarner cette mesure en transposant ce nombre par autant de larmes qui s'inspirent de celles que nous observions couler sur les joues de nos grand-mères, figurer une architecture du drame.

Souvent dans mon travail, il est question de territoire. Un territoire que je considère toujours comme une surface de projection, l'œuvre comme réceptacle³. Dans *Concrete Tears*, 3451, ce qui fait territoire est ce volume de 3 m³ suspendu dans l'espace, où le vide compte autant que le plein. Où l'interdépendance de l'un et de l'autre ne se combine que dans leurs suspensions et dans le jeu de leurs réflexions dans la structure portante où tout semble s'inverser, encore.

En 2006, dans l'exposition *Let's Turn or Turn Around* à l'Institut d'Art Contemporain de Villeurbanne, était présentée *Concrete Tears* dans une version fragmentée. Ces quelques *lignes de larmes de béton* fonctionnaient comme un motif, comme un filtre au travers duquel on pouvait, par moment, approcher l'exposition et ses éléments. C'était ma première exposition monographique importante. Elle comprenait la présentation d'environ 26 travaux.

Ayant grandi à Villeurbanne, c'était intéressant et touchant d'être invité à l'IAC pour montrer ces œuvres produites dans différentes parties du monde...

Dans l'exposition, trois œuvres supplémentaires évoquaient plus ou moins directement ces origines arméniennes : *The Hand* (2002), une installation vidéo de neuf moniteurs synchronisés dont la vidéo avait été tournée à Erevan en Arménie ; plus loin, un poster qui énonçait le *statement* du Datcha Project - une *zone de non-production* et un projet au long terme développé en Arménie depuis 2005 ; enfin, *You Are My Destiny - Comment* (2003) qui était le *commentaire* d'une exposition monographique réalisée en 2003 à Atlanta, aux Etats-Unis, et qui avait pour point de départ et pour sujet mon propre nom. Dans ce dernier projet, je me suis risqué à réfléchir à la dimension biographique de la production d'une exposition. La position citoyenne, politique, individuelle, collective et artistique se côtoyaient, se confondaient et se questionnaient tout au long de la réalisation du projet, et ce, jusqu'à son exposition pour laquelle, finalement, je me suis retrouvé contraint de *boycotter* son vernissage. Ces relations plus ou moins tendues entre, d'une part, la *petite* histoire - le biographique - et, d'autre part, la *grande* histoire - déclenchement de la guerre en Irak quelques jours avant le début de l'exposition - questionnaient sans cesse l'incidence de l'une sur l'autre jusqu'à atteindre un point de basculement.

Toutes ces liaisons avec cette *origine* m'intéressent dans mon travail dans la mesure où elles semblent contenir une dimension universelle.

DG : En tant qu'artiste, quelle place donnez-vous à l'Histoire ?

MO : J'appartiens à la troisième génération d'un *exil* qui a été important, violent et à la destinée multiple. Il ne venait pas d'un choix. Il s'apparentait plus à une *échappée*, qui allait produire un *déracinement* profond.

Il me semble vivre au jour le jour avec cette notion, elle m'habite, me constitue mais comme une *chose* sur laquelle j'ai peu de prise. Je n'en suis ni l'initiateur ni le réel acteur mais plutôt un *descendant*. Nous avons grandi *avec* et dans une transmission.

Nous sommes passés de l'état de victimes, de l'envie de nous venger - je pense ici aux actes terroristes des années 70 et 80 – à celui aujourd'hui d'être dans la mémoire et son organisation, dans une culture de la mémoire. Dans une chose plus profondément politique, dans laquelle l'*un* est plus que jamais l'*élément* responsable de l'*autre*. Comme vous le savez, cette histoire, ou ces *réalités passées*, ont du mal à appartenir officiellement à l'Histoire car certains s'y opposent depuis près de 100 ans.

Tout cela a agi en arrière-plan dans mon travail et dans mon questionnement. L'idée de porter une culture *sans* territoire et de considérer le territoire comme une surface permanente de projection me semble provenir de là.

Être, l'effet de ce drame, et *dans* l'effet de cet exil. Cette relation entre le *fait* historique et son *effet* m'intéresse beaucoup. C'est d'ailleurs par cet axe que j'ai appréhendé la proposition pour la réalisation du Monument du Génocide des Arméniens à Genève qui devrait être inauguré en 2013. Un Monument qui rend hommage à l'*effet* du drame plutôt qu'au *fait* historique. Comme

je l'ai écrit à ce propos, il s'agit d'un « Je me souviens » dont la forme transitive disparaît pour devenir un « Je ~~me~~ souviens ».

Face aux polarités thématiques de l'exposition, il semblerait que *Concrete Tears, 3451* s'inscrive *entre* les deux, comme une mesure de ce qui réside entre ces deux pôles. Une matérialisation de cet écart... entre la mémoire et la projection... un passage de l'émotion à la conscience...

DG : Comme George Kubler⁴, Nelson Goodman⁵ ou Gérard Genette⁶, faites-vous une distinction entre thèmes et variations ? À titre d'exemple, *Concrete Tears (2006)* et *Concrete Tears, 3451 (2006/2012)* constituent-elles des œuvres distinctes ou des variantes d'une œuvre en cours ?

MO : Chaque production est un jalon, un *point*, qui fait partie d'un ensemble. Il y a des moments où l'on estime qu'une étape devrait être considérée comme la marque d'un temps ou d'un espace en *pointillé*. Depuis *Lets Turn or Turn Around* en 2006, je pratique ce que j'appelle les *Comment* qui sont des œuvres à part entière mais qui proviennent d'une œuvre principale. C'est une méthode qui cherche un statut à ce qu'on considère souvent pendant la production d'une œuvre comme des actes ou des temps *périphériques*. C'est le lieu d'une décantation, d'où apparaît par exemple, un *post-scénario*, la partition d'un espace/temps, une extension ou le déploiement d'un élément contenu et qui appelle à une certaine autonomie.

Si j'ai conscience que cette *méthode* ressemble parfois à une

opération de *réduction*, sa réalité me semble plutôt jouer comme des *contre-points* ou des points *complémentaires*, des points d'*accès*...

DG : Pourriez-vous nous parler du *Datcha Project* ? Quelle place prend la réalisation matérielle dans votre projet esthétique ?

MO : Ma production est très variée. Ce sont souvent des *aventures* ou des *explorations*. La production de ces œuvres peut parfois paraître complexe et demande une attention particulière. Tout ne réside pas dans la forme. Une partie se trouve dans son propre protocole et dans son énoncé. La réalité qu'elle convoque ou déclenche me semble souvent aussi importante que l'œuvre *formelle* à laquelle elle donne lieu.

Pour le *Datcha Project*, il s'agit bien de produire une *réalité*. Une chose qui s'inscrit véritablement dans le lieu et pour le lieu, tout en voulant être un *ailleurs*. Une *temporalité* dans laquelle sont invitées un certain nombre de personnes qui ne se connaissent pas. C'est un lieu qui se définit par ce qu'il s'y passe, ce qu'il s'y joue et ce qu'il s'y développe. Le *Datcha Project* s'inscrit dans une position de résistance depuis 2005 face à une certaine idée dominante de l'art, où l'on a tendance à oublier le champ de l'expérience pour privilégier celui de la réussite. Je l'ai toujours pensé comme une *forteresse*. Comme la chose qui devrait savoir résister. Quelque chose qui a à voir avec l'idée de *minorité*...



NOTES

1. Conservatrice du patrimoine au musée national Fernand Léger.
2. *From The Voice to The Hand, Paris*, éditions Archibook, 2008.
3. *Let's Turn or Turn Around*, Institut d'art contemporain, Villeurbanne, 2006.
4. Jean-Christophe Royoux, *Kristale Company*, Orléans, Edition HYG, coll. O(x), 2003.
5. George Kubler, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses*, Paris, éditions Champ libre, 1973.
6. Nelson Goodman, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, trad. Jacques Morizot, Paris, Hachette, 2005.
7. Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, volume 1 : *Immanence et Transcendance*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2004.

LE PARTENARIAT DE LA BANQUE POPULAIRE DE LA CÔTE D'AZUR



Enracinée depuis plus d'un siècle dans la vie économique de la Côte d'Azur, terre d'élection par excellence, la Banque Populaire Côte d'Azur - BPCA - participe pleinement au développement de sa Région.

Soutenant les projets de ses clients et sociétaires dans un esprit de partenariat, la BPCA, fidèle à ses valeurs de coopération, s'est engagée au fil du temps à prolonger sa vocation première, en œuvrant, par ailleurs, à la mise en valeur de la vie culturelle et sociale au travers de multiples actions.

Elle est fière aujourd'hui de vous faire partager cette noble ambition, en réalisant avec nos trois emblématiques musées nationaux du XX^e des Alpes-Maritimes que sont Marc Chagall, Fernand Léger et Pablo Picasso, La Guerre et la Paix, un mécénat inédit et tout à fait exemplaire.

Pour l'amour de l'art et la sauvegarde de notre magnifique patrimoine, quelle belle illustration !

Bernard FLEURY

*Président du Conseil d'Administration
de la Banque Populaire Côte d'Azur.*

Les nombreuses expositions d'art contemporain qui ont été organisées, ces dernières années, au musée national Fernand Léger à Biot, au musée national Pablo Picasso, La Guerre et la Paix à Vallauris et au musée national Marc Chagall à Nice sont chacune accompagnées aujourd'hui de leur catalogue. Contrainte, jusqu'à présent, de n'assurer qu'une diffusion sur son site, la direction des musées nationaux a dorénavant la possibilité d'offrir à ses visiteurs une version imprimée de ses catalogues. La Banque Populaire de la Côte d'Azur ne souhaitait pas que cette action soit ponctuelle. Aussi a-t-elle choisi de pérenniser son aide sur les années à venir, qui verront donc la publication d'autres ouvrages, ce dont nous nous réjouissons.

Nous sommes, en effet, particulièrement heureux de pouvoir, grâce à la générosité de la BPCA, accomplir une de nos missions essentielles qui concerne la recherche et le savoir artistique et leur mise à disposition au public.

Nous souhaitons ici manifester notre sincère gratitude à la Banque Populaire de la Côte d'Azur qui, par l'intérêt qu'elle porte aux musées nationaux et à sa programmation d'expositions de jeunes artistes, fait la preuve de son dynamisme et de son ouverture.

Maurice FRÉCHURET

*Conservateur en chef du patrimoine
Directeur des musées nationaux du XX^e siècle des Alpes-Maritimes.*

REMERCIEMENTS

À l'artiste qui s'est totalement investi dans ce projet d'exposition,
À Janine Altounian,
À l'ensemble du personnel de la Direction des musées nationaux
du XX^e siècle des Alpes-Maritimes.

Cette exposition a bénéficié de l'aide de Julien Borrel, Maxime Boutin,
Edouard Lecuyer (Display None Project), Johanna Braun, Jenna Laurent,
Tristan Ligen, Rémi Lesterle, Anissa Ounough, étudiants du Pavillon Bosio, École
Supérieure d'Arts Plastiques de la Ville de Monaco, et des étudiants de l'ESBAMA,
École Supérieure des beaux-arts de Montpellier Agglomération.
Concrete Tears, 3451 a été réalisée en collaboration avec c.HD Production.

Ce catalogue est édité par les musées nationaux du XX^e siècle
des Alpes-Maritimes et les Éditions DEL'ART, avec le partenariat
de la Banque Populaire de la Côte d'Azur.

LES MUSÉES NATIONAUX DU XX^e SIÈCLE DES ALPES-MARITIMES

musée national Marc Chagall, Nice
musée national Fernand Léger, Biot
musée national Pablo Picasso, la Guerre et la Paix, Vallauris

LES ÉDITIONS DEL'ART

Directrice : Florence Forterre
40 ter rue Vernier 06000 Nice
Diffusion : www.de-lart.org - info@de-lart.org

Graphisme et mise en page : www.salado.fr

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

© Melik Ohanian

© musées nationaux des Alpes-Maritimes.
© Les Éditions DEL'ART. Tous droits réservés.

Relecture : Françoise Borello

EDITIONS 

Achévé d'imprimé en mai 2014 sur les presses d'Imprimix, Nice.

Dépôt légal : mai 2014
ISBN : 978-2-36380-064-0
Prix : 8 euros