UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE
UFR Sciences Humaines et Sociales
Département Histoire des arts et Archéologie

THÈSE
Pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Bourgogne
Histoire de l'art

par
Katja Gentric

2013

Willem Boshoff,
Monographie d'artiste et catalogue

Directeur de thèse
Andrzej Turowski

Jury :

Alain Ricard, Directeur de Recherches émérite du CNRS, Institut d'études Politiques de Bordeaux
Jean-Philippe Antoine, Professeur, Université Paris 8
Maureen Murphy, Maître de conférences, Université Paris 1
Valérie Dupont, Maître de conférences, Université de Bourgogne

Willem Boshoff

INTRODUCTION

Introduction I : "A living installation" une installation vivante p. 10

Introduction II : Vocabulaire : THE WRITING THAT FELL OFF THE WALL**,**
"Attention, désoccidentation en cours" p. 79

PARTIE I

Le Projet de 370 Jours

Entre CHEAP LABOUR et LE PROJET DE 370 JOURS

INTRODUCTION : Façons de "faire" : faire et être une œuvre d'art - démarche et attitude p. 129

1. Le tangible et l'intangible

1.1 Attitude : "going to great lengths, finding and doing the impossible"
… se donner beaucoup de mal, trouver et faire l'impossible p. 142

1.1.1 Une souffrance personnalisée : "bloeisels is blomplante wat 'bloei'" ... les pétales sont les saignements des plantes p. 154
1.1.2 "The pilgrim toolbox" la sacoche à outils du pèlerin - Accumulation de travail, rituel, démarche p. 187
1.1.3 The Tree in sacrificial form : TREE OF KNOWLEDGE
L'arbre dans sa forme sacrificielle : l'ARBRE DE CONNAISSANCE DU BIEN ET DU MAL p. 199
1.1.4 "'n Koek kom tot volle 'koekdom' met die eet daarvan" Un gâteau parvient à sa pleine 'gâteauité' dans sa consommation - Iconoclasme, Destruction p. 215
1.1.5 "They shouldn't feel sorry for him, because he is more than capable of walking in the middle of the night than anyone who has eyesight" Ils n'auraient pas dû sentir de la pitié, l'aveugle était davantage capable de marcher dans le noir que quiconque doté de vision. - Sacrifice - Secret - Pitié - Culpabilité - Charité p. 227
1.1.6 "Reconcile with the English" se réconcilier avec les Anglais p. 235
1.1.7 "Alles van Waarde is weerloos" Tout ce qui a de la valeur est sans défense - et aussi les Kaizer Chiefs, une bande de fanfarons véritablement épatants p. 239

1.2 La Matière / Les Outils

1.2.1 "Die gemoedswerkswinkel" l'atelier cérébral, l'atelier "dans la tête" p. 247
1.2.2 "Die Ashoopontploffing" L'explosion des montagnes de déchets p. 264
1.2.3 "The soil is to seed as paper is to words" la terre est aux graines ce que le papier est aux mots - Matériaux porteurs de vie p. 277
1.2.4 L'outil : "first we create the tools and then the tools create us" D'abord nous façonnons les outils et ensuite les outils nous façonnent p. 288
1.2.5 Medium et message : "Our heads are more like a tumble dryer or a computer" Nos têtes fonctionnent d'avantage comme un séchoir rotatif ou un ordinateur p. 292
1.2.6 Bois - "Die enigste ware besef van die houtkwaliteite lê by die 'eerstehandse' hantering daarvan tydens die kerfwerk" la seule compréhension possible des qualités du bois s'obtient par la manipulation 'à première main' au cours des travaux de sculpture p. 299

2. Mesure et démesure

2.1 **Les Mesures du Temps et de l'espace** p. 305
2.2 **Listes, Énumérations, Collections** p. 319
2.3 **Un druide Wikipedeique ou Wikipediaque?** p. 335

3. Le public et le privé

3.1 **"Visuele Letterkundige verskynsels"** Phénomènes visuels littéraires **- Ecrire et Apprendre sont des Activités** p. 338
3.2 **"Disqualifying the text"** la disqualification du texte **- le public et le privé -** L'illisible, le journal intime, méditation, fiction et conceptualisation du travail p. 377
3.3 **"A periferal shitstirrer or a pacifist" - Résistances et objections** p. 392

CONCLUSION : CHEAP LABOUR ou VERDWAALKAART une carte pour s'égarer p. 412

PARTIE II

L'Alphabet Aveugle

Notes towards a blind aesthetic - Notes préparatrices d'une esthétique aveugle p. 420

1. L'Alphabet des Aveugles ou L'Alphabet Aveugle? p. 428

1.1 **Œuvre** : **"The Numinous Object"**, L'objet Numineux p. 435

1.2 **L'aveugle et l'hermétisme** : "Blind Cryptaesthetes" les cryptesthètes aveugles p. 446
1.3 **"Blind devices"** les dispositifs aveugles **- Ecriture cryptée, ouverture-fermeture, camouflage, le labyrinthe** p. 458

2. "Kennis" Les Savoirs **: "Crawling on your stomach or examining things from upside-down"** ramper par terre (à plat ventrexxx) et examiner les choses par en dessous

2.1 **Un druide Wikipedeique ou Wikipediaque? - version 2** p. 475
2.2 "**Aesthetics of the skin. Notes toward a blind aesthetic**". p. 486

3. L'interface :

3.1 **"The skin is the largest organ of the body"** La peau est le plus grand organe de notre corps p. 516

3.2 **"I apologise to blind people who cannot read braille"** Je présente mes excuses aux aveugles qui ne savent pas lire le braille p. 521

CONCLUSION : L'Absence d'équivalence (presque un post-scriptum) p. 532

PARTIE III

Jardins de Mots

Imaginaire et Langage

p. 541

INTRODUCTION : GARDENS OF WORDS, quelque part entre action et alchimie p. 542

1. "A fascination with creation myths" Une fascination avec les mythes de création **- L'origine du langage**

1.1 **Récits bibliques, récits alchimiques et le grand récit de l'évolution** p. 549
1.2 **La lecture impossible, les dictionnaires, texte et textile** p. 574

2. Babel : "Spraakverwarring" la dispersion et confusion des langues p. 603

3. L'Ecologie : "A futile hothouse at the end of time" une serre futile à la fin des temps p. 628

4. Ecrire dans le Sable - les langues en voie de disparition p. 662

5. Vivre dans la tête
5.1 **La disparition : “attempting to clone the Dodo from splinters of egg”**
une tentative de cloner le Dodo à partir de quelques éclats de coquille d'œuf p. 700
5.2 **La mémoire matérielle - sablage à haute pression sur granite** p. 723
5.3 **Le mot “Mémoire” : “the ‘clue’, the ball of string of redemption”**
la pelote de fil de la rédemption p. 734
5.4 **“Die ruimte van die verstand”** l'espace mental **- une sorte d’actionnisme mental** p. 741

6. “Battle with Shadows” **La lutte avec les ombres**

6.1 **La part de fiction (ou la part de réalité qui résiste)** p. 756

CONCLUSION : Traduction - œuvres dialogiques p. 811

CONCLUSION

Osanyin ou le Druide

p. 826

INDEX

p.836

ANNEXES

CATALOGUE p. 1

LES EXPOSITIONS p. 365

BIBLIOGRAPHIE p. 405

Préface

Il pleuvait quand je suis allé voir Willem Boshoff pour la première fois. Un violent orage, comme il s'en produit sur le Highveld en fin d'été, avait éclaté lors du trajet, entre Pretoria et Johannesburg, un trajet qui m'est tellement familier. Il pleuvait tant que la vision se faisait difficile, les essuie-glaces dans de telles conditions ne servent à rien, ils ajoutent un obstacle supplémentaire à travers lequel il faut tenter de discerner la route qui défile. Arrivé devant la maison qui se tient à mi-chemin de la pente raide d'une petite colline, il fallait suivre un sentier à travers le jardin, en gravir des marches en briques et en pierres naturelles. En passant, les feuillages des arbustes et des plantes semi-tropicales ajoutent leurs gouttes d'eau à celles du déluge, l'eau ruisselant des très hauts palmiers et des larges acacias qui entourent la maison. Sous le porche en pierres devant la porte d'entrée se tenait Willem Boshoff comme derrière un rideau d'eau de pluie. J'aurais surement dû être un peu plus impressionnée par le grand artiste, qui avait déjà représenté l'Afrique du Sud dans plusieurs Biennales, mais la conversation prit immédiatement et elle ne s'est pas arrêté depuis. Je ne savais pas encore que Willem réservait la même gentillesse, la même patience à tout ceux lui rendant visite.

En 2000 j'étais à la recherche d'artistes travaillant le signe, sans savoir encore très clairement comment définir l'approche que je recherchais. Il s'agissait d'une expression où la forme picturale avait très peu d'importance, car j'avais cette idée que les historiens face à l'art venant d'Afrique se compliquaient inutilement la tâche en cherchant des images, là où on avait trouvé un moyen de saisir l'essentiel sans nécessairement passer par une reproduction mimétique. Moshekwa Langa était un deuxième artiste que j'aurais voulu interroger à ce propos. Mais Langa, de plus de vingt années le cadet de Boshoff, avait temporairement disparu. Il vivait une très difficile période de transition entre l'Afrique du Sud et l'Europe, personne n'avait une adresse où il pouvait être contacté. Alors que Willem était là avec un atelier, des idées pour des œuvres, une bibliothèque, des encyclopédies de choses à dire. Boshoff a ouvert une porte sur un monde qui n'acceptait aucune limite, j'avais déjà commencé à lui poser des questions - c'était déjà trop tard pour faire marche arrière. J'étais déjà devenue "le chercheur".

Très vite au cours de la conversation Boshoff me demandait mon avis sur un choix de matériel, sur une solution à un problème technique. Avec beaucoup de naturel, la fabrication des œuvres était entrepris en commun, au cours d'une conversation le titre d'une œuvre pouvait être trouvé ou une démarche artistique abandonné. Quand vint le jour où il fallut choisir le thème de recherches pour une thèse en histoire de l'art j'ai pourtant toujours voulu trouver un moyen de formuler ce que je cherchais par un signe non-pictural. En même temps j'ai été intimement convaincue que en ce qui concerne

l'écriture d'une description de l'art venant d'Afrique les théories abondaient, mais ce qui faisait cruellement défaut étaient des études de cas, des recherches véritablement approfondies et individualisées sur lesquelles, par la suite, les théories pourraient prendre appui.

Quand Boshoff vint en France au Château de Champlitte, je l'aidai pour l'installation de WRITING IN THE SAND. Boshoff m'a alors proposé le poste d'assistante, que j'ai pu assumer pendant une année entière à Johannesburg mais que j'ai continué de porter à titre honorifique. Les projets de Boshoff, peu importe l'endroit du globe où ceux-ci doivent avoir lieu, incluent toujours la participation d'un assistant. Nos conversations et entretiens ont eu lieu à Johannesburg, à Champlitte, à Dijon, à Pretoria, à Bloemfontein, à Bâle, à Kromdraai, à Göppingen, à Berlin, à Washington.

Travailler avec Willem Boshoff nécessite de très longues heures d'écoute, de lecture, d'investissement dans des travaux manuels : coller d'innombrables morceaux de papier, écrire des milliers noms et de traductions, faire cuire des petits pains, collectionner des pierres, compter des traits de prisonniers, vérifier des extraits de bibles dans des langues illisibles, trier, calibrer, enregistrer des photographies. J'ai fait couler du sable à travers les trous de passoires, à Champlitte, à Johannesburg, à Bale, à Berlin, d'autres ont effectué ces mêmes gestes à la Havane, Lisbonne, Silkeborg. Cet exercice a en grande partie fait grandir le respect pour cette œuvre et j'ai donc écrit une thèse, je sais maintenant qu'il y a 9377 traits sur le panneau de Nelson Mandela

Remerciements

Que Willem Boshoff soit très chaleureusement remercié pour la générosité avec laquelle il m'a permis l'accès à ses archives personnelles, pour la sincérité avec laquelle il a répondu à mes questions, pour son temps et pour m'avoir permis de véritablement participer et faire partie intégrante de nombreux projets en tant qu'assistante.

Merci au Professeur Andrzej Turowski d'avoir accepté cette monographie sur le travail de Willem Boshoff en tant que sujet de recherches.

Jack Ginsberg, Anèl Boshoff, Claude van Lingen, Andrina Falk, Marcus de Jongh, Fanny Kieffer, Ivan Vladislavić, Abrie Fourie, Friederun Hillenhütter, Thérèse Steffen, Werner Meyer, Jean-Philippe Antoine ont participé sous forme d'échange d'idées et en donnant des compléments d'informations. Jeanne van Eeden, Valérie Dupont et Herlo van Rensburg, malgré le temps révolue et la distance géographique, continuent de me donner le soutien de "l'ainée dans le métier d'historienne de l'art".

Je remercie également au bureau des doctorants, Olivier Jacquet et Morgan Poggioli qui ont par leur travail rendu possible des recherches qui étaient loin d'être facile à accompagner au niveau administratif. Je n'oublierai pas non plus la patience et le professionnalisme avec lesquels le personnel des bibliothèques de l'INHA et la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou ont accompagné le quotidien de mon travail de recherche.

Merci très sincèrement à Pol Peeters, Aymeric Gentric, Fanny Kieffer, Sébastien Jamesse, Yoann Gentric, Audrey Coudre, Erik Peeters pour des patientes relectures du texte, leur précieuse tolérance quand il s'agissait de démêler des chaines de mots en train de devenir texte. Merci à Irmgard Peeters de m'avoir donné l'idée qu'il valait la peine d'insister. Liam Gentric est né l'année de ma première inscription en thèse, il s'est pourtant avéré un assistant de recherche hors du commun et un soutien moral non négligeable.

Merci

Avertissement

Toutes les traductions des citations anglaises, afrikaans et allemandes sont écrites pour cette thèse, elles doivent donc être lues comme des traductions influencées par la lecture que je fais de ces textes. Dans les cas où j'ai eu accès à une traduction par un autre traducteur son nom est systématiquement indiqué.

Les noms de galeries et institutions sont dans leur langue d'origine.

Les noms des œuvres de Boshoff sont écrits en lettres majuscules. Il s'agit d'une pratique que Boshoff adopte systématiquement. Pour bon nombre d'œuvres Boshoff a au cours du temps utilisé plusieurs noms. Le nom principal est celui sous lequel l'œuvre peut être trouvé dans le catalogue. Le catalogue donne une traduction des titres, pour certaines œuvres différentes traductions sont possibles. Le catalogue propose également une description et une mise en contexte de l'œuvre. Il est précédé d'une liste de noms alphabétiques à l'aide de laquelle peuvent être établis les équivalences entre plusieurs noms et plusieurs traductions. Voir l'explication des problèmes de traduction en avertissement en début du catalogue.

Deux abréviations sont utilisées dans les notes du texte de la thèse :

VLV 1984 - Willem Boshoff, 1984. *Die Ontwikkeling en Toepassing van Visuele Letterkundige Verskynsels in die Samestelling van Kunswerke*, Verhandeling voorgelê ter vervulling van die vereistes vir die Nationale Diploma in Tegnologie, Technikon Witwatersrand.

BAP 1994 - Manuscrit accompagnant le BLIND ALPHABET PROJECT, archives électroniques de l'artiste transmis en 2004.

Les titres des expositions ainsi que les ouvrages publiés sont indiqués par une écriture en italiques.

Les titres d'œuvres d'autres artistes sont indiqués par des guillemets.

Introduction

Introduction I : "A living installation" une installation vivante

Chacun des cinquante-neuf artistes invités à *Art Unlimited*[1] dispose de la surface qu'il aura souhaitée dans le Hall 1,0. Le "Torre de Malaga"[2] occupe 3 m^2 au sol mais s'élève à une hauteur de plus de 5 ou 6 m. L'igloo géant[3] de Hans Op de Beek nécessite plus de 180 m² au sol et permet aux visiteurs de passer quelques minutes à contempler un paysage panoramique sous la neige (cette expérience est limitée à deux visiteurs et les spectateurs sont prêts à patienter plusieurs heures ; ce sont d'ailleurs les bancs pour écoliers de Yoshitomo Nara qui servent de file d'attente). Finalement les visiteurs arrivent dans l'espace U56, un espace de 6,67 m x 5 m aménagé comme un bureau assez ordinaire. Dans un coin de la pièce se trouve un matelas et un personnage endormi, couché sur le côté[4]. Cheveux longs, barbu, il est grand, corpulent, T-shirt gris bon marché, pantalon beige, tenue très neutre, passe-partout, pour un événement aussi prestigieux que la foire de Bâle peut-être un peu négligé. Les spectateurs de la foire ont maintenant l'habitude de ces sculptures hyperréalistes d'êtres humains de taille réelle. Avant d'entrer ici ils viennent de passer devant l'œuvre de Li Dafang, un mannequin de

[1] Exposition organisée dans le cadre de la Foire de Bâle 2009 parmi les artistes se trouvent Giovanni Anselmo, Mel Bochner, Chen Zen, Nan Goldin, Roni Horn, Moshekwa Langa, Sigmar Polke, Lawrence Weiner… Cette organisation de l'espace dans le Hall est une question sur laquelle Simon Lamunière, commissaire de l'exposition, revient dans chacun de ses entretiens :
http
://www.kopenhagen.dk/interviews/interviews/interviews_2009/interview_simon_lamuniere_art_unlimited_2009 (consulté le 17.10.2011).

[2] Sorte de maison du Pays des Merveilles conçue par Yoshitomo Nara. La base de l'œuvre est fournie par un espace reproduisant l'atelier de l'artiste, où l'on voit des tableaux, des sculptures et des douzaines de dessins.

[3] La pièce s'appelle "Location (6)", 18 m de diamètre et 4 m de hauteur.

[4] Les images publiées du projet montrent Boshoff endormi : http ://www.badische-zeitung.de/fotos-art-basel-10-14-juni-2009--15915158.html (consulté le 17.10.2011), ou en train de ranger sa couverture après la sieste, son état de santé l'obligeant à dormir à des moments insolites de la journée (et très rarement la nuit).

1,70 m de hauteur dans un paysage-peinture[5]. Dans la section des galeries commerciales de la foire de Bâle, on a pu voir "Raw Loop" de Werner Reiterer, un homme en blue-jean avec un sac vert enfermant la tête, écroulé par terre contre le mur et exposé par la galerie Kritzinger, ou encore la somnambule de Tony Matelli montrée par la galerie Andréhn-Schiptjenko, les mannequins de Richard Hoeck et John Miller, "The Collector", un homme âgé en costume avec chapeau assis sur un banc en lisant le journal, installé par Goshka Macuga[6] pour la Galerie Rüdiger Schöttle. Pour rassurer le public classique, il y a également un "vrai" Duane Hanson, "Woman with Child in a Stroller", proposé à la vente par la Galerie Emmanuel Perrotin[7].

Les visiteurs s'attardent dans le bureau devant l'homme aux cheveux longs endormi par terre, regardent avec intérêt les curieux objets qui emplissent les étagères, scrutent la sculpture, ne savent pas trop quoi y voir – et soudain il bouge. C'est lui, Willem Boshoff. Le projet de Bâle dure sept jours pendant lesquels Willem Boshoff habite ce qu'il appelle son "cubicle", ce box qui est la cloison lui étant alloué dans la Foire de Bâle, qui a les mêmes dimensions que son atelier-bureau à Johannesburg. Il a amené ses meubles, son cabinet de collections (un héritage de son ami Corrie Guyt). On y retrouve sa collection de couteaux, de jouets, de ciseaux, de boules de cristal, les bases de données de son ordinateur, sa caisse (un travail de son fils Martin), sa chaise (qui se trouvait déjà dans la maison de ses parents), son bureau (qu'il a lui-même construit), son établi (qui appartenait à son père, Martiens), ses outils (qui pour la plupart avaient également servi à Martiens Boshoff), les prototypes de certaines de ses œuvres pionnières, ses chaussures de ville, ses chaussures d'intérieur, son tapis, son matelas. C'est ici qu'il dort, qu'il mange, qu'il travaille. Son assistant est également présent. Pendant la journée, à Bâle, Boshoff ne fait rien d'extraordinaire. Comme chez lui il

[5] L'œuvre porte le titre "Zhang Hongbo", l'installation remplit l'espace d'exposition de 4 x 12.5 x 5 m.
[6] Le texte accompagnant cette œuvre sur le site Web de la foire est le suivant : "With her process of recontextualization, which is neither chronological nor based on any hierarchies of value and therefore has an unfamiliar, even alienating effect on the viewer, Goshka Macuga is concerned with possibilities of representation as an answer to the traditional practice of separating exhibits into disparate categories (art or science museums, art galleries, curio galleries, libraries etc.) At the same time she questions the classic role allocations in the art world – the artist, the curator, the client, the author and/or creator etc."
[7] D'autres œuvres par exemple Richard Hoeck / John Miller, "Camouflage on a Mannequin", 2008, et "Manequin Lover", 2002, http ://artbasel-online.com/index.php5?id=1194222&Action=showProductPicture

effectue sa routine matinale : exercice d'échauffement, promenade ou jogging druidique, déjeuner, travail… Il met à jour les bases de données, les listes de mots, les photographies prises lors de ses promenades druidiques, des images des plantes étudiées mais également des menus détails trouvés sur son chemin – il continue ses notes cryptées, expérimente et planifie des œuvres à venir. A Johannesburg aussi, il est souvent interrompu par des visiteurs ; à Bâle ils sont plus nombreux et arrivent en masse à partir de dix heures. De temps en temps un visiteur entame la conversation avec lui. Ce sont des personnalités du monde de l'art, des amis qu'il ne revoit que très rarement, lorsqu'il se déplace en Europe, des collectionneurs, des visiteurs intrigués qui ressentent un intérêt pour le monde des druides, des devins, des nymphes, des spécialistes-collectionneurs qui s'intéressent à un objet précis de sa collection, d'autres artistes… Les conversations se prolongent, d'autres personnes commencent à y participer. Boshoff parle sans lever la voix, il consulte ses bases de données pour illustrer un aspect précis de ce qu'il veut dire, cherche tel ou tel objet, se dirige vers le tableau pour y noter des éléments tirés de la conversation qu'il entretient avec le visiteur. A partir du mot qu'il vient d'extraire de la conversation, il décline une série de termes apparentés, qui vient s'ajouter à la liste de la veille, formant une suite lexicale. Les spectateurs lui demandent des démonstrations, des précisions, et quand la conversation touche au plus sérieux, Boshoff va chercher Lucky, le canard en plastique jaune citron. Il l'allume, le pose par terre et le canard se met à tourner en rond comme un manège en émettant une forte musique de fête foraine. Soudain Lucky s'arrête dans un "queck-queck" strident, une trappe s'ouvre dans son abdomen et un œuf en plastique en tombe. Puis il reprend sa danse. Boshoff avoue avoir fait du canard son emblème, car c'est à peu près "the most silly" le plus sot qu'on puisse trouver. Pour la couverture du catalogue de sa rétrospective de 2007, Boshoff avait choisi une photographie des années quatre-vingt le montrant habillé de ses sculptures en bois et tenant entre ses mains celle en forme de canard.

Le projet de Bâle survient comme une surprise dans l'œuvre de Willem Boshoff. Le public s'attend à retrouver des travaux monumentaux en granit, des installations de taille démesurée, des projets nécessitant des recherches approfondies, plusieurs années de collecte. Ce sont des œuvres qui plongent le spectateur dans l'admiration d'une si grande

assiduité au travail, de ces "impossible feats" inconcevables exploits, de ce savoir encyclopédique. La finition des œuvres de Boshoff est d'habitude sans faille, elle démontre la technique d'un perfectionniste méticuleux et compulsif avec un penchant pour ce qui est visuellement séduisant. Cependant, à Bâle, Boshoff ne laisse entrevoir que son travail de bureau, d'atelier, sa routine, ses rituels, ses démarches de druide. La seule forme sous laquelle l'œuvre se présentera à Bâle sera ce que Boshoff en montrera, ce qu'il en dira. Une vie d'apprentissage sera présente dans la personne même qui aura appris et qui portera désormais œuvre et savoir avec lui. A Bâle, Boshoff sait que ceci est essentiellement la vie d'un druide : le projet s'appelle BIG DRUID IN HIS CUBICLE.

L'apparence physique de Boshoff a suscité au cours des années de nombreuses remarques de la part des commentateurs de son travail[8]. Plusieurs incompréhensions s'étaient installées. L'apparence physique négligée de Boshoff et son travail fortement intellectuel ne semblaient pas cohérents. On le comparait tour à tour à un "gourou" ou à un "Voortrekker"[9]. Ce personnage semblait mal adapté au monde contemporain, à l'utilisation de l'informatique comme support de travail. Lors des dernières années la critique jugeait les œuvres monumentales figées. La monumentalité semblait une solution facile et séduisante rentrant en conflit avec un discours trop compliqué et qui par conséquent semblait prétentieux. Le curieux personnage de Willem Boshoff semblait vivre en décalage avec le monde qui l'entourait et ne jamais aboutir à une mise en forme satisfaisante de ses activités.[10]

La publication de la monographie *Willem Boshoff* par Ivan Vladislavić date de 2005. Ce dernier écrit essentiellement des fictions avec une utilisation très imagée du

[8] Ashraf Jamal dans son texte pour *Art in South Africa, the future present*, de 1996, qui est pendant longtemps resté le texte la plus fréquemment lu sur le travail de Boshoff commence le portrait qu'il fait de l'artiste par la citation d'un autre critique, Dan Jacobson qui décrit Boshoff comme 'the overweight figure without whom no Hollywood troupe of Hell's Angels is ever complete'.

[9] Composé de "voor" devant et "trekker" voyageur ou pionnier. Les pionniers boers s'appelaient "Voortrekker". Ce mot est lié à l'histoire de l'avancée des premiers convois de wagons vers le nord. Ceux qui étaient partis en premiers se considéraient comme les avant-postes de leur peuple à la recherche d'une nouvelle terre promise.

[10] Landi Raubenheimer http ://www.artthrob.co.za/07oct/reviews/standardbank.html (consulté le 23-10-2012) avec plusieurs réponses de la part des lecteurs : http ://www.artthrob.co.za/07dec/feedback.html 11-1-2008 ; Sean O'Toole, http ://www.frieze.com/shows/review/willem_boshoff/ (consulté le 1-11-2010).

langage. Son texte lie logiquement les événements de la vie de Boshoff aux moments de construction de ses œuvres. Ici Boshoff ressemble aux êtres que Vladislavić[11] fait naître dans ses romans, des personnages singuliers, perdus dans leur monde et qui ont fait de l'utilisation du langage une architecture dans laquelle ils insèrent leur vie, selon laquelle ils la rythment, dans laquelle ils l'inventent, où chaque détail fonctionne comme un crochet où la prochaine chaîne de raisonnements pourra trouver prise. Dans son discours de lancement du livre, Vladislavić admet s'être intéressé au travail de Boshoff depuis fort longtemps et avoir déjà, en 1997, écrit une nouvelle directement basée sur une des œuvres de l'artiste[12]. Quand David Krut proposa à Vladislavić d'écrire le texte pour sa collection TAXI Books, Vladislavić accepta avec enthousiasme. …Le récit fictif de la biographie d'un artiste[13]?

Les "faits" de la vie de Boshoff peuvent être facilement vérifiés. Boshoff établit et met à jour son Curriculum Vitae[14]. Il parle sans hésitation de son passé et surtout il établit une liste intitulée "Biographical Dates and Data Sheet" des principaux événements de sa vie[15] :

1951

born : 12 September, Vereeniging Hospital

Le 12 Septembre 1951, naissance à Vereeniging Hospitaal.

---

[11] L'échange entre artiste et écrivain semble être dans ce cas réciproque, la complexité de ce cas de figure deviendra évident dans mon travail sur les Jardins de mots, voir KG Partie III. Un article écrit par Sally-Ann Murray en 2008, dans *Current Writing : Text and Reception in Southern Africa*, "On Ivan Vladislavić on Willem Boshoff on conceptual art" explore l'étendue de ce caractère réciproque.

[12] Le manuscrit avait malheureusement été perdu dans les bagages de l'écrivain à l'aéroport d'Athènes.

[13] Dans son discours à l'occasion du vernissage du livre, publié dans *Art South Africa*, vol 03, Issue 04, Winter 2005 pp.26-27, Vladislavić livre une réflexion autour de cette question.

[14] Boshoff garde une version de quatre pages dans son 'scrapbook' en 2004. Boshoff désigne de 'scrapbook' les classeurs (il en compte 4 en 2004) dans lesquelles il garde les versions définitives des textes qu'il a écrit pour accompagner ses œuvres. Ces textes ainsi que le CV sont régulièrement mis à jour et envoyé aux galeries demandeuses ou joint aux projets envoyés à l'occasion d'appels à participation. Quand Karen Boshoff établit le site Web de son père elle inclut le CV de 2004. Ce sont les textes du 'scrapbook' que Boshoff met à la disposition de Ivan Vladislavić pour les recherches qui lui permettront d'écrire la monographie.

[15] "Biographical Dates and Data Sheet", archives de l'artiste, Boshoff l'a rédigé jusqu'en 1996.

Dans cette liste Boshoff inclut les adresses de ses domiciles successifs, ses emplois, les écoles qu'il fréquente, son mariage, la naissance de ses enfants, son service militaire et les dates de création de ses principales œuvres.

Et si nous ne trouvons toujours pas l'information que nous cherchons nous possédons des documents encore plus détaillés. Pendant certaines années Boshoff tient des journaux d'une étonnante précision. L'année 1983 a été intégralement retenue dans le 370 DAY PROJECT[16], les pensées pacifistes des années 1979-1981 peuvent être suivies en déchiffrant le code de BANGBOEK. Nous pouvons suivre le calendrier des prières de Boshoff dans l'œuvre KLEINPEN I[17]. Tous ces journaux fonctionnaient à certains moments de façon prémonitoire. Ils étaient écrits le matin et imposaient les entreprises de la journée. Pouvons-nous dire que Boshoff écrivait un script qui dictait chaque activité de sa journée? En 2009 Willem Boshoff tente une nouvelle conclusion pour ce cheminement : à l'occasion de la Foire de Bâle il propose de vivre dans sa "cellule de Druide", un "journal intime vécu en public" pendant huit jours.

Lieu de naissance, noms de rues, événements de sa vie, Boshoff les collectionne avec une précision acharnée. Tous ces détails vont donner lieu à des œuvres. "All serious creative work is autobiographical in nature, even work that is not intended to be so…" Tout travail créatif sérieux est de nature autobiographique, même quand telle n'était pas l'intention... [18] Dans les premiers

[16] Voir description du 370 DAY PROJECT dans le catalogue et voir son analyse dans la première partie KG Partie I.
[17] Voir la mention de chacune de ces œuvres dans le catalogue.
[18] Fragment de texte que Boshoff choisit pour l'inclure dans son "Scrapbook", pour accompagner les entrées pour KYKAFRIKAANS. Il s'agit d'un article de Johan van Wyk "Sound and Patterns", publié dans *Beeld* Tuesday 29 July 1980 (Literature). Boshoff soutient la même idée dans son mémoire, *Die Ontwikkeling en Toepassing van Visuele Letterkundige Verskynsels in die Samestelling van Kunswerke* – Verhandeling vir Nasionale Diploma in Tegnologie 1984, Le développement et l'application de phénomènes visuels et littéraires dans la production d'œuvres d'art - thèse pour le diplôme national en technologie 1984. Dans l'introduction de ce mémoire Boshoff indique que les œuvres citées par la suite seraient d'ordre autobiographique, appelant des sculptures comme TAFELBOEK une "'n 'biografiese' kis" une boîte biographique. Dans un entretien avec Paul Jorgensen et Charity Ellis donné le 12 January 1998, publié sur le site web *onepeople.com*, dont une version édité est publié dans *Jubilat five*, Boshoff revient à plusieurs reprises sur cette idée : "I tried for a whole year just to be a work of art" ou que tout ce qu'il faisait pendant ce temps faisait partie de l'œuvre….. La partie analytique de la présente thèse aura l'occasion d'explorer les multiples implications de ces remarques de Boshoff. voir http ://www.onepeople.com/intArtists/artists/bosinterv.html (consulté le 13-4-2010) ; et Casper, R N & Hawkey C *JUBILAT five* Robert N Casper, University of Massachusetts 2002.

textes qu'il écrit pour accompagner son travail, il s'en tient à un discours théorique, prétendant à une neutralité "conceptualiste"[19]. Plus tard, performance, biographie, autofiction se confondent. Boshoff commente la fusion des trois de façon plus claire à partir de 2004, une prise de conscience qui semble aller de pair avec le travail intensif d'entretiens qui est mené avec Ivan Vladislavić[20]. Et en effet, il en vient à une très grande simplicité en expliquant son travail, des anecdotes donnent lieu à ses plus grandes productions, les idées se suivent sans faille, elles s'encastrent les unes dans les autres, s'expliquent mutuellement, comme elles expliquent la vie de Willem, comme la vie de Willem les explique. En 2007, il donne un entretien à Warren Siebrits qui permet de "mettre en lumière" certains aspects du travail de Boshoff qui avaient semblé bien désoccidentés[21]. Et pourtant Willem Boshoff est l'artiste sud-africain qui suscite les critiques les plus virulentes pour son excès de "cérébralité", pour sa production d'un art incompréhensible, arrogant, élitiste, euro-centrique…

Il y a des textes sur Willem Boshoff, il y a des textes sur le travail de Willem Boshoff, il y a des textes de Willem Boshoff sur son travail, à l'intérieur de son travail, qui sont tout simplement son travail tout entier[22].

---

[19] Le premier exemple en est son mémoire de 1984. Voir p. 4.

[20] Durant une conversation, en juin 2004 Boshoff remarque que la façon dont Vladislavić l'interroge et les questions que je lui pose l'obligent à se rappeler de ses raisonnements du passé. On peut constater que son approche commence à se réorienter. A partir du milieu de 2004, il poursuit ses recherches autour de la thématique du Moyen-Orient, mais, en parallèle, commence à revenir sur ses œuvres plus anciennes, voulant "terminer" certains des projets démesurés qu'il avait laissés en suspens. Il fait une nouvelle lettre pour le BLIND ALPHABET et commence à travailler à une nouvelle version de GARDENS OF WORDS. En 2009, Willem Boshoff revient sur sa remarque de 2004. "Ce sont les questions qui font avancer ce travail". Quand il élabore le Projet pour, il prévoit ma présence comme médiateur, pour ouvrir le dialogue.

[21] Il s'agit d'un mot du "Dictionnaire" de Boshoff. Au lieu de dire "désorienté" on pourrait aussi bien dire "désoccidenté". Une façon parmi d'autres de faire repenser nos idées préconçues – pourquoi lier l'idée de "désorientation", de manque de direction, de confusion à l'orient et non à l'occident ? Boshoff choisit de citer l'entrée "disoccident" au début de son texte pour le catalogue qu'il édite à l'occasion de l'exposition *Nonplussed* en 2004. Mon travail sur le choix du vocabulaire sera mis sous ce signe, voir plus loin.

[22] A propos du travail de Joseph Kosuth, Joseph Sumpf a formulé l'introduction à son texte de la même façon : Joseph Sumpf, 1989. 'Approche de Joseph Kosuth', publié dans *Exchange of Meaning - Translation in the work of Joseph Kosuth*, ICC, MUHKA, Antwerpen, pour la version française pp.72-77. Dans ce texte de Sumpf, j'ai trouvé une remarque extrêmement lucide par rapport à une essentielle différence dans l'utilisation du langage dans le travail de Kosuth. Sumpf met cette observation sur le compte des particularités de l'éducation largement influencée par un puritanisme protestant qui se lie "à une économie du texte démonstratif, à une pédagogie et une politique qui sont à la fois contrainte violente et travail

WILLEM BOSHOFF (full name WILLEM HENDRIK ADRIAAN BOSHOFF), artist from Gauteng (previously Transvaal), South Africa. Married, 4 children. Nationality : South African. Born 1951, Vereeniging, South Africa.

Address : 47 King Edward Street, Kensington, Johannesburg 2094, South Africa.
Phone/Fax : (011) 614-7579 (Home and studio) ;
Cell : 083 449 1521 ;
E-mail : boshoffwillem@hotmail.com

ARTWORK

Media : Primarily language/text-related art prepared over long periods of time and executed in a social context. Large installations, visual poetry, concrete poetry, sculpture. Uses wood, *objet trouvé*, mixed media and various graphic media.

Concepts : Dictionaries, botanical gardens, medieval and early music, *avant garde* music. Language systems that stonewall or subvert the traditional gallery practice to the advantage of disenfranchised social groups or vulnerable ecological issues. (Willem Boshoff[23])

Médias utilisés : En priorité un art basé sur le langage/le texte, préparé sur de longues périodes et exécuté dans un contexte social. Installations de grandes dimensions, poésie visuelle, poésie concrète, sculpture. Utilisation du bois, des objets trouvés, mixed media et de divers média graphiques.

Concepts : Dictionnaires, jardins botaniques, musique médiévale et ancienne, musique d'avant-garde. Systèmes linguistiques qui sapent les pratiques traditionnelles des galeries au profit de groupes sociaux privés de leurs droits ou de questions écologiques sensibles.

Boshoff fait précéder la plupart de ses présentations de ces informations. Reste que le lecteur aura du mal à classer l'œuvre de Boshoff : s'agit-il d'un travail conceptuel ? écologique ? engagé ? Est-il un écrivain ? un scientifique ? S'insère-t-il dans la tendance des mythologies personnelles?

Les questions que Boshoff pose par son travail sont beaucoup plus complexes encore et ne cherchent pas en première ligne de se positionner par rapport à une tendance artistique spécifique. Prenant l'œuvre de Boshoff dans son ensemble il deviendra évident que l'artiste au début a l'ambition de s'orienter vers une interprétation personnelle du conceptualisme des années soixante et soixante-dix, mais que les œuvres récentes posent les questions essentielles du début du XXI^{ème} siècle. L'origine du travail de Willem

---

d'apprentissage". Cette remarque peut être adoptée directement pour Willem Boshoff. Cette façon d'approcher le langage sera interrogée à partir de multiples points de vues tout au long de ma thèse.

[23] Il s'agit là des premiers paragraphes du CV que Boshoff remet à jour régulièrement et qu'il communique en réponse à des demandes de renseignements le concernant. Cette version est celle que Boshoff utilise en 2004.

Boshoff s'explique par une relation toute personnelle au texte du "livre des livres"[24] Etablir la biographie de Willem Boshoff veut dire réunir ces différents éléments : une utilisation et un apprentissage du langage bien particulier, la notion de l'artiste de soi comme fiction, l'organisation d'un pays et d'une société qui subit des changements révolutionnaires.

Willem Boshoff est né en 1951 (la victoire définitive du Parti National de l'Afrique du Sud date de 1948) à Vanderbijlpark, près de Vereeniging, dans la région de Lekoa Vaal (c'est là qu'eut lieu en 1960 le massacre de Sharpeville, township inséré entre les deux communes de Vanderbijlpark et de Vereeniging). Ses parents viennent de familles parmi les plus enracinées dans la culture sud-africaine. Son père est issu d'une lignée de fermiers[25]. En Afrique du Sud, ces fermiers ressemblent à des pionniers, des gens qui ne possèdent presque rien mais qui cultivent de vastes terres au milieu du désert. La famille Boshoff possédait une ferme dans laquelle ils élevaient des moutons près d'Aliwal North dans le désert du Kalahari. Martiens[26], le père de Willem Boshoff, n'étant pas l'aîné de la famille destiné à hériter des terres familiales, apprend un métier : il devient menuisier. Tout ce que possédera sa jeune famille aura été fabriqué de ses propres mains. La mère de Willem Boshoff est de Rustenburg, dans le Transvaal (depuis la nouvelle organisation du pays, Rustenburg fait partie de la province "North-West"). Le couple s'installe à Vanderbijlpark car il y a du travail chez ISCOR[27]. Là bas, à part des usines démesurées, de la poussière et des bidonvilles, il n'y a rien. Dans l'entretien qu'il accorde à Warren Siebrits[28], Boshoff parle du coin de jardin qu'il pouvait cultiver, du chemin qu'il devait parcourir pour arriver en ville, de la première fois, vers l'âge de douze ans, où il a pu utiliser une bibliothèque.

---

[24] Ivan Vladislavić, employant un ton légèrement ironique, intitule son chapitre sur les travaux précoces de Boshoff ainsi. Cette interprétation semble une simplification, car elle ne permet pas de poursuivre la relation changeante et originale que Boshoff entretient avec la parole, la Bible, la création, l'information.

[25] Voir CV des "scrapbooks" (avant 2004) mais aussi Warren Siebrits, 2007. Catalogue *Word Forms Language Shapes*, pp.10-11.

[26] Martinus Christoffel Boshoff (Martiens).

[27] La "Iron and Steel Industrial Corporation" est fondée pendant la Deuxième Guerre mondiale. L'expansion extrêmement rapide de la compagnie l'oblige à trouver un emplacement pour les usines. La ville de Vanderbijlpark est créée à partir de 1947 à proximité de Vereeniging et est nommée d'après Hendrik van der Bijl, qui soutenait activement l'entreprise. Pendant les années 1950, Vanderbijlpark bénéficie d'aides au développement. Aujourd'hui ISCOR fait partie d'Arcelor-Mittal.

Boshoff se souvient que ses copains Arrie et Johan étaient amateurs de courses de moto et de Formule 1 – quand ils seraient grands, ils seraient pilotes. Comme tous les garçons de leur âge en Afrique du Sud, ils collectionnaient des images des voitures et des coureurs[29]. Le jeune Willem avait déjà décidé qu'il allait être artiste (A la suite d'un accident de voiture quand il avait cinq ans, Willem avait fait la connaissance d'un sculpteur. Celui-ci lui avait offert un lion en pierre, le premier artefact figuratif et non utilitaire que Willem ait jamais possédé[30]). Willem voulait, comme ses copains, collectionner des images concernant sa passion, en faire un "plakboek"[31]. Mais les journaux qu'achetaient ses parents ne donnaient jamais d'informations relatives aux artistes. Boshoff avait trouvé une solution : il amassait un tas de journaux à la maison et partait en ville, chez l'épicier qui enveloppait les légumes de papier journal. Il échangeait ses journaux (afrikaans) contre les journaux (anglais) de l'épicier (portugais). Boshoff conserve aujourd'hui encore les articles qu'il a glanés au cours de ces années. Ils sont en effet devenus des témoignages rares d'une période difficile durant laquelle l'art survivait comme les petits cactus du désert. Plusieurs[32] de ces articles avaient été écrits par un certain Claude van Lingen, un artiste conceptuel qui émigra plus tard aux États Unis mais enseigna au Johannesburg College of Art entre 1965 et 1978[33]. Willem Boshoff ne tardera pas à faire sa connaissance[34].

---

[28] Warren Siebrits, 2007, p.10.

[29] Un "plakboek" est un cahier où l'on colle des articles (ou images) recherchées sur un sujet précis. Jusque dans les années 1980 ce type d'activité est très populaire en Afrique du Sud. En 2004, Boshoff avait pour projet de réutiliser ses anciens "plakboeke" pour une nouvelle œuvre. C'est à cette occasion qu'il me parle de sa façon de trouver les articles. Par hasard, à la même période, Claude van Lingen ancien professeur de Boshoff, émigré aux Etats Unis, demande à Boshoff de lui faire des photocopies de ses propres articles. En 2007, Boshoff parle de ses recherches d'écolier à Warren Siebrits qui l'interroge sur ses débuts en art et qui inclut des images de deux doubles pages des "plakboeke" dans le catalogue, le jeune Boshoff avait même établi un index pour sa collection d'articles, p.12.

[30] Boshoff se rappelle de cette anecdote lors de son entretien avec Warren Siebrits, 2007, p. 11. Après l'accident de voiture le garçon de 5 ans fut longuement hospitalisé et obligé de se divertir sans pouvoir sortir du lit. Il dit avoir appris à lire tout seul pendant ce temps. Une fois scolarisé il avait beaucoup d'avance sur ses camarades de classe qui n'avaient aucune familiarité avec le monde des livres

[31] Voir "plakboek" note 29

[32] Boshoff compte dans son archive plusieurs dizaines d'articles de van Lingen.

[33] http ://www.bigvisual.net/claude/ClaudeVanLingen.pdf consulté 6-1-2010

[34] Siebrits, 2007, p. 13.

Un document[35] produit par Boshoff en 2004[36] permet de mieux cerner les années 1960 à Vanderbijlpark. Avant cette date Boshoff ne faisait pas référence à son enfance et ne parlait jamais de Vanderbijlpark en lien avec son travail artistique. La vocation du projet de 2004, un jumelage avec une commune néerlandaise, est de faciliter la rencontre entre deux communautés très éloignées, l'une européenne, l'autre africaine. Pour répondre à cette demande, Boshoff cherche à transmettre une image de la ville où sa mère et sa sœur habitent toujours en 2010. Lekoa Vaal, ou le "Vaal Triangle", est la région située entre les deux bras de la Vaalriver, cette "rivière pâle" qui avait donné son nom à la province du Transvaal. Lekoa Vaal regroupe Sharpeville, Vereeniging, Vanderbijlpark et Sasolburg. Les ouvriers des secteurs de Sasolburg (le haut lieu des raffineries de pétrole), Vereeniging (qui produit l'électricité de la région) et Vanderbijlpark (où est implantée l'industrie sidérurgique) sont logés dans les bidonvilles de Boipathong, Bophelong, Sharpeville et Sebokeng. Boshoff construit son texte autour de photographies prises lors de visites récentes de la région ou extraites de ses albums de famille et datant des années soixante. Elles montrent une région aride, accidentée, sillonnée de lignes à haute tension, et dont le ciel est rempli de nuages qui sortent des entrailles des usines sidérurgiques, des centrales électriques, des raffineries. De grands terrains vagues couverts d'herbe sèche, de buissons et de poussière composent une nature ravagée par l'industrie. Boshoff inclut les images et le récit de sa visite au monument des droits de l'homme, construit sur le site où eut lieu le massacre de Sharpeville en mars 1960. Ce massacre fut la première manifestation du très grand malaise qui commençait à gagner le pays. En 1960 Boshoff avait neuf ans. Le monument érigé après 1994 rend hommage aux 69 victimes des balles policières. Dans sa proposition pour Tilburg rédigée en 2004[37], Boshoff, âgé de 52 ans, tente de combiner ses préoccupations écologiques, sa conscience politique et un intense besoin d'appartenir malgré tout à ce pays de l'Afrique australe. Le projet semble confus, surchargé, éclectique – une tentative désespérée pour réconcilier de très douloureuses contradictions.

[35] "Fallen Shadows, November 2004, Proposal For A Public Artwork in The Community Of Oerle – Tilburg". Non publié, archives électroniques.
[36] En 2004, Boshoff est invité en résidence à Tilburg, aux Pays-Bas, ville jumelée avec Lekoa Vaal. Le but était de concevoir une œuvre publique pour la communauté d'Oerle (où se trouve un quartier nommé Transvaalbuurt).

Lorsqu'il évoque son choix de devenir artiste, Boshoff accorde une place très importante au fait que son père ait été menuisier[38]. Cela veut dire que tout objet, tout cadeau peut être produit en se servant de ses mains. Le jeune Willem l'apprend dès son enfance[39]. Quand le père s'établit à son compte, le fils commence à l'aider sur les chantiers et à apprendre les secrets du métier. Au cours de sa carrière artistique Boshoff gardera toujours un grand respect pour les techniques transmises par son père ; il semble les priser comme des savoirs intimes d'une grande valeur, auxquels il n'aurait jamais pu accéder sans cette transmission père-fils. La réussite de l'entreprise paternelle l'amène à agrandir son atelier en 1966. Il trouve ce dont il a besoin en louant une partie des bâtiments qui étaient auparavant la prison de Vanderbijlpark. Rétrospectivement Boshoff fait le lien entre l'histoire de son pays et les lieux qu'il fréquentait. Il se souvient que les anciennes cellules de prison étaient très pratiques pour le menuisier car les murs étaient épais, si bien que le bruit des machines ne gênait pas les voisins. Aujourd'hui il s'aperçoit que la prison de Vanderbijlpark a sûrement dû être témoin des événements dramatiques de mars 1960. Il prend également conscience du fait que les policiers responsables du massacre venaient probablement des lotissements de Vereeniging et Vanderbijlpark, des maisons mêmes qu'il fréquentait, qu'il réparait avec son père[40].

---

[37] La proposition de Boshoff n'est pas retenue, la commission de Tilburg préférant une autre œuvre. Boshoff avait prévu d'installer des bancs en granit (un peu comme les galets de KRING VAN KENNIS).

[38] Ivan Vladislavić suit cette pensée de Boshoff et donne une place assez importante à ce fait dans son texte de 2004.

[39] Voir Warren Siebrits, 2007, p.11.

[40] Après 1994, le nouveau gouvernement organise la TRC (Truth and Reconciliation Commission) Commission vérité et réconciliation (CVR) un panel de juges qui reçoivent les plaintes des personnes victimes du régime policier du Parti National. C'est lors des sessions du TRC que sont racontés les événements des années 1960. Les historiens mettent en place un site d'information présentant la version de l'histoire qu'on ne pouvait pas lire du temps du Parti national. Malgré cela, le seul témoignage disponible sur le massacre de Sharpeville reste le texte de deux journalistes du magazine *Drum* qui avaient réussi à s'infiltrer dans le township. Ces récits laissent entendre un sentiment de "on n'aurait pas dû se trouver là". La censure de la presse reste très efficace jusque dans les années 1980. Le Truth and Reconsiliation Commission (TRC) est mis en place à partir de 1995, sous le nom de "Promotion of National Unity and Reconsiliation Act (no.34)". Le but de la Commission vérité et réconciliation (CVR) était d'investiguer des incidents sous le régime de l'Apartheid entre octobre 1960 et le 10 mai 1994, de donner aux victimes le lieu où leur expérience de violence avec motivation politique pouvait être entendu. Les accusés qui acceptaient de participer aux sessions de la commission pouvaient bénéficier d'une amnistie conditionnelle. Trois comités de la commission siégèrent pendant deux années et on soumis un rapport final en cinq volumes en octobre 1998.

A Sharpeville les ouvriers s'étaient regroupés devant le poste de police à l'appel du Pan Africanist Congress (PAC) pour manifester contre les lois de laisser-passer qui se faisaient progressivement plus strictes. Depuis 1950 ces lois rendaient le passeport obligatoire et permettaient à la police d'incarcérer quiconque n'en était pas muni ou transitait dans une région pour laquelle son passeport n'était pas valable. La loi permettait de contrôler les déplacements de chacun et d'obliger les citoyens à respecter les régions de ségrégation. La version officielle du conflit (celle qu'on pouvait lire dans tous les livres d'histoire sud-africaine jusqu'en 1994) voulait que les manifestants aient mené le siège du petit poste de police de Sharpeville, et que devant cette situation inextricable durant plusieurs jours, les policiers perdirent leur sang-froid et ouvrirent le feu, tuant ainsi soixante personnes. En 1994 la version officielle des événements a changé : le PAC avait en effet prévu une action, une mobilisation de grande envergure qu'on appelait "Mass Mouvment", la seule arme des ouvriers étant justement leur supériorité en nombres. Ils avaient lancé un appel aux ouvriers leur demandant de se présenter devant les bureaux de police partout en Afrique du Sud, d'y rendre leur passeport aux policiers et par ce geste inviter la police à les arrêter. Si suffisamment de personnes faisaient cette démarche simultanément, le système deviendrait immédiatement caduc. En 2010 encore on dispose de fort peu de témoignages des instants précédant le moment où les policiers ont ouvert le feu. La presse avait eu vent de rumeurs selon lesquelles quelque chose se passait à Sharpeville. Alors que des journalistes (de la presse étrangère, principalement) suivaient un convoi de police entrant dans le township, les autorités leur rappelèrent que la loi des passeports s'appliquait également à eux et qu'en tant qu'Européens, ils n'avaient pas la permission de circuler librement dans ce secteur. La presse internationale fit donc demi-tour. Deux journalistes locaux du *Drum-magasine* qui connaissaient suffisamment bien la région suivaient le convoi à distance. Arrivées devant le poste de police, sur une place où était assemblée une foule paisible, juste quand ils se demandent si l'action se trouve peut-être ailleurs, qu'il faudrait peut-être se renseigner au bureau pour le savoir, ils entendent des cris et des fusillades, la foule au début n'y croit pas, ils pensent que la police tire à blancs, jusqu'au moment où des victimes tombent, des

---

Le rapport faisait également des recommandations pour de possibles réparations, des actions légales et des changements institutionnels pour promouvoir le processus de conciliation postapartheid.

hommes, des femmes, des enfants, arbitrairement dans la foule, la foule se disperse en panique, en quelques instants la place est déserte. Dès le soir les manifestations redoublaient partout en Afrique du Sud, il s'en suivirent quatorze jours de manifestations de masse, des grèves, des destructions de bâtiments publics, pendant ces quatorze jours le Conseil de Sécurité de l'ONU fait successivement davantage pression sur le gouvernement Sud-Africain, le gouvernement hésite à appliquer l'état d'urgence. Il existe un récit très détaillé des débats du parlement de ces quatorze jours, ce récit est anonyme et il est d'abord publié en Angleterre. Après plusieurs jours de débats prolongés, le gouvernement finit par retrouver une loi, passée depuis 1952, le "Anti-Communism Act", cette loi permet d'incarcérer sans procès des personnes suspectes d'actions de sabotage au nom du communisme. Le gouvernement décide de déclarer l'état d'urgence, de se réclamer de l'"Anti-Communism Act" et procède à l'incarcération de tous les organisateurs des mouvements de grève en prenant soin d'arrêter suffisamment de notoires militants communistes pour garder les actions plausibles devant l'opinion internationale. Le témoignage des débats du parlement démontre surtout une féroce division du parlement entre le Parti National et l'opposition, de très fréquentes références à la guerre de 1902 qui avait opposé les Afrikaner aux Britanniques, un refus d'écouter un conseil anglais. Dès qu'un Afrikaner prend la parole pour prononcer une opinion modéré il est accusé de trahison. C'est sous l'"Anti-Communism Act" que le PAC et l'ANC sont déclarés des organisations illégales, les organisateurs deviennent clandestins et passent à l'opposition armée.

A la suite du massacre de Sharpeville l'état d'urgence fut déclaré pour la première fois. De nombreux leaders de la société noire furent inculpés ou disparurent. La communauté internationale fut alertée. Dès mars 1960 débutèrent les premières sanctions commerciales et culturelles contre l'Union Sud-Africaine qui devint la même année la République Sud-Africaine par référendum.

Le jeune Willem Boshoff est élevé selon les idées de parents issus de familles inscrites dans une société isolée, une société qui s'est fabriquée une raison d'être de toute part. La communauté Afrikaner est principalement issue des colons Néerlandais qui

immigrèrent au Cap entre 1652 et 1795[41] et qui menèrent ensuite une existence de pionniers afin de conquérir progressivement ce grand continent inconnu. L'avancement vers l'intérieur du pays se fait par étapes progressives et signifie en même temps un isolement grandissant. Il s'agit de personnes d'une très profonde conviction calviniste. La plus grande communauté religieuse en Afrique du Sud est le "NG Kerk" (Nederduitse Gereformeerde Kerk[42]) mais il existe des églises plus séparatistes et rigoristes encore comme la "Nederduits Hervormde Kerk" et les "Doppers"[43]. Cette société se distingue également par une très forte défense de sa langue, l'Afrikaans, une langue jeune, née de la fusion entre différentes langues et cultures de la colonie. Les Afrikaners vivent avec le souvenir très récent de la guerre qui les opposa aux Britanniques au début du siècle à laquelle leurs grands-parents participèrent. L'organisation d'une école Sud-Africaine au cours des années 60 se fait autour de quelques points principaux : l'instruction religieuse[44], les sports (dont le Rugby reste le sport de prédilection mais il était aussi prévu un entraînement basique, quasi militaire, pour les garçons), les cours de survie (on apprend à reconnaître les principaux serpents venimeux, les plantes qui permettent la survie loin de toute civilisation). L'enseignement de l'histoire est basé sur une interprétation très étrange qui tente de créer un parallèle entre les pionniers Afrikaner dans le nouveau continent et le peuple élu dans la terre promise[45]. L'art n'y trouve pas de place. Un père descendant de fermiers du Kalahari, menuisier pendant les années 60 à Vanderbijlpark, n'a qu'un seul espoir pour son fils, qu'il apprenne un métier stable et respectable, un emploi qui assurera sa survie dans un monde que le père perçoit comme

[41] Thomas Pakenham, 1979. *The Boer War*. Johannesburg : Jonathan Ball Uitgewers, p.579.
[42] Eglise réformé des Pays-Bas, voir étude des différentes dénominations en Afrique du Sud dans François-Xavier Fauvelle-Aymar, *Histoire de l'Afrique du Sud* publié 2006, p.290 et pour la NG Kerk p.295
[43] Voir une explication plus ample de l'importance de cette scission dans l'explication de l'histoire de l'Afrique du Sud au temps de Paul Kruger dans KG Partie I.
Dans un entretien avec Paul Jorgensen et Charity Ellis publié dans www.onepeople.com et reproduit dans l'édition d'été de *Jubilat Five* de 2002, Boshoff fait remarquer que l'enseignement dans les écoles est profondément marqué par le calvinisme. Il faut ajouter que non seulement le sujet "religious studies" en est teint. Les autres sujets sont enseignés sous le même point de vue. La vie de l'école est rythmée par les "rassemblements pour la dévotion" qui ont lieu dans la salle de l'école où tous les élèves et les enseignants y participent. Toujours et encore dans les années 80 il est conçu comme parfaitement normal que la semaine d'une école commence par un rassemblement et la prière que prononce le prêtre pour l'ensemble de l'école (Il faut savoir que jusqu'en 1994 les sessions du parlement Sud-Africain commençaient par une prière).
[45] dans ce contexte François-Xavier Fauvelle-Aymar *Histoire de l'Afrique du Sud*

chaotique et menaçant[46]. Le jeune Willem a toujours su affirmer son esprit d'opposition. Dans les souvenirs qu'il confie à Warren Siebrits il revient sur plusieurs incidents qui montrent un vif besoin de remise en question, une exceptionnelle soif de savoir[47]. Boshoff donne une place importante à un des rares professeurs qui savait retenir son attention, Henrie Pretorius. Ce dernier enseignait l'art et le théâtre comme sujets hors du programme. Il s'investissait au point d'organiser et de financer pour ses élèves des sorties à Johannesburg pour s'assurer qu'ils voient une vraie galerie d'art ou une pièce de théâtre. Un incident confirmera Boshoff dans son choix de poursuivre une carrière artistique. Parmi les camarades de classe qui participaient aux cours officieux d'Henrie Pretorius était née l'envie de donner plus d'importance à ce cours. Boshoff et d'autres au sein du groupe obtiennent un rendez-vous avec le directeur de l'école. Le directeur réagit de façon démesurée, au lieu de donner suite aux aspirations de ses élèves il cherche à supprimer les cours d'art. Boshoff sait que c'est alors, à l'âge de 14 ans, que son choix de devenir artiste est rentré en rapport avec une opposition à un régime totalitaire et fasciste. Quand vient le temps de choisir son métier, ses parents sont très inquiets, la mère est hospitalisée à la suite d'une crise de nerf. Boshoff accepte un compromis, il suivra les cours au Johannesburg College of Art afin d'acquérir un diplôme et devenir enseignant[48].

Boshoff se lance dans ses études avec ferveur. Il a enfin accès à des sujets qui lui ont toujours été interdits, la philosophie, l'histoire, la psychologie. Même la bibliothèque du collège ne peut pas le renseigner de façon satisfaisante sur les derniers mouvements

[46] Dans l'entretien (www.onepeople.com) Boshoff donne une liste des métiers possibles et désirables pour un garçon de son milieu social. "Art is supposed to be for sissies. … In standard seven I decided to be an artist [Laughter]. I think it is something that I carried on wanting to do mainly because it wasn't something we were supposed to be doing at school. There is a bit of a rebellious streak deep down in my subconscious ; …. My parents were distraught because it is not a typical Afrikaans thing to do. A good thing for an Afrikaner to do would be to become a minister, or to become a teacher, or someone respectable like a doctor or a politician"

[47] Warren Siebrits, 2007, pp.10-13. Voir aussi Jorgensen et Ellis, 2002, p. 48 où Boshoff fait l'analyse son attitude vers l'enseignement autoritaire des écoles publiques Sud-Africains. "At school, my way of objecting was doing what they denied us. But it was a good thing because I fell in love more. Art became a big thing for me in standerd seven. How old is one in standerd seven? About fourteen. …The people at school were very well educated in the politics of the country and taught us in a very Calvinistic, Christian sort of way. I didn't object maliciously, but with this mean streak that I have, I tried to outsmart the teachers, to show them up. I started writing crib notes….. – not that I didn't know what they were teaching, but more to break the shackles of authority. …"

[48] Boshoff répète ce détail à plusieurs reprises en 2004 et il le mentionne lors de son entretien avec Siebrits, 2007, p.13.

d'art. Il commence à collectionner des livres. Il dit à Warren Siebrits[49] : "Although I already had a few books, this was when I started collecting art books seriously" Malgré le fait que je possédais déjà quelques livres, je me mettais à les collectionner de façon sérieuse. Son choix de mots paraît comique si on l'entend dans un pays avec une culture du livre bien développée. La remarque de Boshoff est pourtant révélatrice du caractère exceptionnel de ses efforts pour quelqu'un de son milieu. Dans un entretien[50] de janvier 1998 Ivan Vladislavić tient à transmettre une remarque comparable, il se souvient lors de sa première visite en France d'avoir été émerveillé en se promenant dans les rues, regardant furtivement à travers les vitres des appartements et de pouvoir entrevoir des murs entièrement couverts de livres. Il ajoute qu'en Afrique du Sud, même à des endroits où on pourrait s'attendre à une forte présence de lecture les ressources sont très maigres. Boshoff, au lieu de manger, s'achète alors des livres sur l'art conceptuel, le minimalisme, la performance, il achète également un tourne-disque et des disques de musique qu'il considère "expérimentale". Boshoff s'aperçoit vite qu'il a beaucoup de retard dans le domaine des sciences humaines et sa réponse est de se doubler la charge de travail. Boshoff a conservé très peu d'œuvres produites au Johannesburg College of Art. L'enseignement artistique y était très académique. Les rares artistes qui connaissaient l'art international avaient surtout étudié en Angleterre. Boshoff garde une vive aversion contre le style qui en résulte[51]. Il conserve quelques œuvres graphiques sur lino, des représentations d'arbres et de buissons. Aujourd'hui Boshoff voit en ces gravures précoces les premiers essais vers ses œuvres conceptuelles basées sur les noms des plantes. Existent également quelques sculptures, des recherches formelles, en plastique et en métal, la seule trace qui reste d'autres objets est issue de photographies[52]. Boshoff retient l'attention du milieu de l'art pendant ses études : il compte à deux reprises parmi les vainqueurs d'un concours national, le "New Signatures Competition". En 1972 il figure parmi les gagnants de la section sculpture[53] et en 1974 il reçoit le premier prix pour ses œuvres graphiques[54].

[49] Siebrits, 2007, p.13.
[50] L'entretien publié le 23 janvier 1998 sur les pages internet de *l'Humanité.fr* porte le titre "Ivan Vladislavić : Acheter un livre est un luxe que peu de gens peuvent se permettre"
[51] Lors d'une conversation en 2003 à Champlitte, Boshoff aborde ce thème pour la première fois. On peut aussi voir Siebrits, 2007, p. 19.
[52] Lors des entretiens de Bâle, 2009, Boshoff se souvient de façon de plus en plus précise de ces œuvres. Il en décrit certaines.
[53] Boshoff se souvient d'une sculpture faite à base d'un tonneau en métal, d'un disque rond et d'un tuyau.

Esmé Berman qui, jusqu'en 1994 reste l'indétrônable historienne de l'Art sud-africain, achète une des sculptures que Boshoff avait présentée pour la compétition des "Multiples". Il s'agit d'une œuvre articulée avec des billes en verre suspendues par des fils de pêche. Boshoff en avait réalisé plusieurs variantes, Esmé Berman avait acquis la sculpture qui était de taille à tenir sur une table.

Boshoff, en évoquant ses débuts artistiques parmi la première génération inspirée par une démarche conceptuelle, identifiera uniquement quatre artistes sud-africains. Parmi les quatre il nommera Claude Van Lingen, son enseignant au Johannesburg College. Ce dernier est aujourd'hui en première ligne connu pour ses sculptures en polyuréthane. Alors que certains éléments des démarches de Van Lingen et Boshoff se recouvrent, il n'est pas aisé de déterminer l'origine des influences, car à partir des années 70 Van Lingen est autant inspiré par l'œuvre de Boshoff. Pour Van Lingen, Boshoff incarne le type d'élève qui donnait raison au cursus d'études perceptuelles[55], d'ailleurs son texte sur Boshoff est un des mieux renseignés parmi les publications de Van Lingen qui souligne sa vive admiration pour le travail de Boshoff. En 1994 Boshoff explique ses démarches conceptuelles du BLIND ALPHABET PROJECT[56] en écrivant le résumé suivant du travail de son ancien professeur :

> **CLAUDE VAN LINGEN** documents future time. In a series of *time-works* entitled "Future Time : 1000 Years" he has scrawled each of the next thousand years fast, like a signature, onto a large paper folio. The year "1993" was scrawled first. The second year, "1994", was scrawled across the first, the third year, "1995", across that, and so on until the year "2993". The years are so superimposed that they cloud each other out. In another work, he inserts a small slab of pure gold in a filing box every year. The gold bears the inscription for that year and will be completed at a specified date well after the artist's death. Any future owner of the work will be contractually bound to continue the process.[57]

Claude van Lingen documente le temps du futur. Dans une série d'œuvres-temps, avec le titre "Future Time :1000 Years" il a griffonné chacun des mille années à venir, rapidement, comme on écrirait une signature, sur une grande feuille de papier. Il commence par l'année "1993". La deuxième année, "1994", a été griffonnée pardessus la première, la troisième, "1995" pardessus, et ainsi de suite jusqu'à l'année "2993". Les chiffres sont superposés de telle façon à ce qu'ils se brouillent mutuellement. Dans une autre œuvre, il dépose une petite feuille d'or pure dans une boîte de collectionneur. L'or porte l'inscription de l'année et sera complété

[54] Il avait entré l'œuvre graphique en lino : BUSH.
[55] Voir échange électronique du 6-2-2011.
[56] Dans un chapitre sous le titre "Documentary evidence".
[57] Tapuscrit du BLIND ALPHABET PROJECT, 1994, p.71.

à une date spécifique bien après la mort de l'artiste. Un prospectif propriétaire futur de cette œuvre sera lié par contrat de continuer le processus.

A partir de 1992 Van Lingen a effectué des œuvres en graphite sur papier où les écritures griffonnées se superposent auxquelles il se réfère comme des œuvres du "mental time and space" le temps et l'espace mental. Van Lingen utilise des chiffres les superposant de 1 à 1000 ou des années d'un millénaire, comme Boshoff le décrit dans son texte, des noms d'une liste, dans un travail récent il s'agit des noms de soldats morts en Irak les noms d'une espèce de plante ou d'animal disparus[58]. Au cours des très nombreux passages du crayon sur le papier, ce dernier s'altère, commence à montrer des déchirures, se recourbe. Le papier devient un objet en trois dimensions, les multiples couches de signes constituent une masse. Van Lingen produit une variante en utilisant de la peinture qui, en se superposant, constitue de "hautes pâtes" et devient sculpture. "Rather than indicating the passing of time in a linear fashion, the denseness of paint or graphite/pencil in these works coalesces the past, present and future into an inextricable whole"[59] Plutôt que d'indiquer le passage du tems de façon linéaire, la densité de la peinture ou du graphite/des crayons fait fondre le passée, le présent et le futur en un ensemble inextricable. Depuis 1978 Claude van Lingen a commencé un ensemble de travaux auxquels il se réfère sous le titre "1000 Years from now", des œuvres créées pour une imaginaire utilisation future[60]. Il s'agit de l'œuvre que Boshoff décrit dans son texte. Sur une surface en papier Van Lingen a mis en place une grille avec des dates : une case par an pour les mille années à venir. Depuis cette date il ajoute un carré de feuille d'or pour la compléter. Pour Van Lingen cette œuvre parle de "mental/prospective time" du temps mental ou prospectif. L'œuvre, comme le font les œuvres utilisant la vidéo, porte le titre "1000

[58] Voir une référence publié sur http ://gadflydreams.com/editorial/2010/12/claude-van-lingen/ (consulté le 22-1-2011).
[59] Claude van Lingen, "Statement", sur son site web : http ://www.bigvisual.net/claude/ (consulté le 6-1-2010).
[60] Dernièrement dans une exposition à laquelle il donne le titre *1000 Years from now*, Van Lingen propose des performances, par exemple "Casualties of the Iraq War" écrivant et en même temps lisant à haute voix les noms des soldats disparus des Coalition Forces. Une deuxième performance transmis par un bloggeur aurait consisté à casser la vitre devant une des œuvres, "The Four Horsemen of the Apocolypse" à l'aide d'un marteau en chantant "I am right, you are wrong" Le panneau portait les noms de George Bush, Dick Cheney, Donald Rumsfeld et Condoleezza Rice écrites 1000 fois. Des actions de destruction en public comme les superpositions de peinture et écriture rappellent les démarches de Christo Coetzee, le choix des noms rappelle Boshoff. Van Lingen travaille également en multimédia projetant des images des journaux télévisés sur de multiples couches de miroirs. http ://utbma.blogspot.com/2007/09/claude-van-lingen-september-11th.html (consulté le 5-1-2009)

Years From Now" avec le sous-titre "Gold and Silver Contructions". (Il y a une œuvre en or et une deuxième en argent)[61].

Van Lingen[62] a enseigné au Johannesburg College of Art pendant treize ans. Ses appréciations du climat de travail dans cette institution correspondent en grande partie avec celles que donnera Boshoff, identifiant quelques rares individus étant véritablement ouverts pour de nouvelles idées mais dans l'ensemble une dominance d'une vision traditionnelle, académique, qui s'imposait avec beaucoup de conviction. Non seulement il existait de très forts désaccords à l'intérieur du département, mais en plus les disciplines artistiques étaient constamment remises en cause de la part des départements enseignant des sujets "pratiques et précis", les filaires techniques. Boshoff et Van Lingen admettent pourtant que cet enfermement permettait une sorte de liberté qui n'était pas possible ailleurs. Une fois le statut d'enseignant acquis, les professeurs étaient libres d'adopter la philosophie de leur choix et conviction, sans programme officiel ou institutionnel qui aurait pu les restreindre. Toute forme de curiosité intellectuelle était rare et suspecte, mais il existait peu d'autorités qualifiées pour suivre ou encadrer les convictions individuelles dès qu'elles dépassaient le niveau habituel[63]. A partir de 1970 Van Lingen travaillait à l'élaboration d'un cursus de "creative thinking" sous le titre "Perceptual Studies". Boshoff suivait ce cursus pendant sa première année au Johannesburg College mais aucun des deux ne garde un souvenir précis de cet échange. Après son départ pour New York, Van Lingen enseignera à la School for Visual Arts entre 1982 et 1985. Il travaille

[61] http ://www.bigvisual.net/claude/, (consulté le 6-1-2010).

[62] Né 1931 en Afrique du Sud. Il effectue ses études au Johannesburg Collage of Art. S'il tient à préciser que ce dernier serait "under the highly academic tutelage of instructors from the Royal College of Art, London", et qu'il ait également effectué des études à une "académie privée" à Paris (Il s'agit de l'Académie Notre Dame des Champs de Henri Goetz en 1961) cela semble impliquer une certaine immersion internationale. Il est intéressant de remarquer les parallèles entre Van Lingen et Henri Goetz. Goetz quitte les états Unies (ou il est né en 1909) et s'installe en France. Il s'intègre dans le milieu Surréaliste et entretient des amitiés avec des artistes qui marquent l'époque. L'enseignement devient une partie importante de son travail. L'autobiographie de Henri Goetz (*Ma Vie, mes Amis*) est publié aux éditions Climats en 2001, après sa mort en 1989. Il consacre un chapitre à l'enseignement et exprime des idées proches de Van Lingen. Goetz enseigne à l'Académie Ranson, à la grande Chaumière, et ensuite sera indépendant changeant les locaux de ses ateliers fréquemment. Parmi ses premiers élèves se trouvera Pierette Bloch, une approche qui rappelle les expérimentations de Van Lingen.

[63] On peut lire cette liberté entre les lignes dans l'échange de communications avec Claude Van Lingen en janvier-février 2010 où il remarque qu'il se sent beaucoup moins libre dans la faculté artistique aux Etats Unis, car de vouloir enseigner de nouveaux contenus impliquerait des changements de syllabus que la faculté ne voudrait jamais accepter.

actuellement à un livre pour lequel il prévoit le titre *Art and the Creative Process : Developing a personal Vision and generating Ideas : A Guide*. Pour son site Web il écrit le synopsis suivant :

> *Art and the creative Process* features a proven, practical, hands-on approach to the creative process that is based on the premise that perception leads to conception. It demonstrates how perception of all manner of phenomena – be it internal or external – may be used to develop a personal vision and generate ideas. This goal is achieved by explaining the creative process as described by luminaries in the field such as Arthur Koestler[64], Silvano Arieti and Alex F. Osborn

L'art et le procès créatif présente une approche prouvée, pratique et interactive du processus créatif qui part de la prémisse que la perception donne lieu à la conception. Ce livre démontre comment la perception de toutes sortes de phénomènes - internes et externes - peuvent être exploitées pour développer une vision personnelle et pour générer des idées. Pour ceci faire ce livre suit l'explication du processus créatif selon la description des spécialistes comme par exemple Arthur Koestler, Silvano Arieti et Alex F. Osborn.

Van Lingen soulignera que la découverte d'une petite publication par Alex Osborn portant le titre *Applied Imagination* a servi de base pour la mise en place du cursus. Osborn travaille dans le milieu de la publicité de New York, il participe à l'agence BBD&O qui était à l'origine de la commercialisation du concept des sessions "brain storming". Van Lingen cherche à vérifier les idées d'Osborn en les confrontant à divers artistes et mouvements artistiques, il cite comme exemple "Giotto, da Vinci, Michelangelo, the Impressionists, Post Impressionists, Cubism"[65] et jusqu'aux pratiques contemporaines. Les étapes proposées par Osborn pour le processus d'idéation sont claires, Van Lingen inclut leur liste dans son manuscrit[66]. Si ces étapes de genèse d'idées sont passées du monde des "créatifs" de la publicité aux pratiques communément répandues, leur vulgarisation vient suite aux mouvements d'"alternative culture" et de "creative thinking" des années 60 et 70[67]. Boshoff, toujours en 2010[68], parle de l'importance d'une pensée créative, puisant ses ressources "on the right side of the brain" du côté droit du cerveau, l'expression rendue célèbre par la publication en 1979 par Betty

[64] Le livre de Arthur Koestler, publié en 1969, *The act of Creation*, figure également dans la bibliographie de Boshoff pour sa dissertation de 1984.
[65] Communication électronique 6-2-2010.
[66] p.8 du tapuscrit – dont Van Lingen me fait gracieusement parvenir une copie en février 2010.
[67] Claude Van Lingen enseigne toujours en 2011 un cursus de dessin au Austin Community College. La lecture qu'il propose à ses élèves est le suivante : *The Art of Responsive Drawing : Techniques and Concepts* by Nathan Goldstein ; *Drawing as Expression* by Sandy Brooke ; *Drawing : Structure and Vision* by Drury & Stryker ; *Drawing from Observation* by Brian Curtis ; *Form, Space and Vision : an Introduction to Drawing and Design* by Graham Collier ; *Drawing on the Right Side of the Brain* by Betty Edwards ; *The Natural Way to Draw* by Nicolaides.
[68] Voir l'entretien avril 2010 conduit sur la question du druide, à NIROX, the Cradle of Humankind.

Edwards mais issue des expérimentations sur une "conscience élargie" et des recherches sur les hémisphères cérébraux des années 60 et 70.

Il est aujourd'hui difficile d'établir à quel point les idées de la contreculture ont pu être ressenties en Afrique du Sud. Les réactions et souvenirs de Boshoff, Vladislavić, Van Lingen, le cercle des proches de Marcus de Jongh laissent entrevoir qu'un esprit du temps[69] "flower power" était amplement répandu. Il est difficile d'estimer à quel point de telles attitudes étaient communément acceptables, et donc faciles à suivre en s'insérant parmi ses pairs, ou si une attitude Hippie[70] était véritablement un acte de résistance qui nécessiterait de la force d'esprit. Boshoff établit clairement un lien avec des idées dans l'esprit du temps en devenant ardent lecteur de Marshall McLuhan. Avant le début des années 80, il aura lu la plupart de ses publications importantes et il basera l'essentiel de ses écrits sur les théories de ce dernier. Les écrits de McLuhan tâchent de mettre en place une réinterprétation du récit de l'évolution intellectuelle et technique de l'être humain selon des paliers et décrivent de façon visionnaire le passage de l'être humain à l'ère "électronique". McLuhan devient un "guru" des mouvements de contreculture. L'influence des écrits de McLuhan sur la pensée de Boshoff se ressent jusque dans les idées de 2011. Un deuxième élément influant des années 70 passe par la religion.

Depuis ses débuts au Johannesburg College of Art Boshoff avait rencontré des étudiants vivant de façon différente de ce qu'il avait connu. En Afrique du Sud dans les années 70 un tel mouvement de renouveau n'aurait pu passer par autre chose que la religion[71]. Parmi les étudiants la version sud-africaine des "Jesus People"[72] trouve

[69] Dans l'entretien de 2009 Boshoff exprime ceci ainsi : "we were not- we did not see any kind of artworks - that were made in Europe or Germany because we were also isolated by apartheid this - we had to live by some kind of strange feeling that we were moving into the right direction."

[70] De nombreux proches interrogés à ce sujet confirment que des habitudes vestimentaires inhabituelles ou le fait d'adopter un style de vie hors du commun nécessitait dans les années 70 beaucoup de force d'esprit. La mode générale s'était vaguement adaptée aux styles vestimentaires Beatnik, mais on ne peut aucunement parler d'expressions culturelles Hippie qui se pratiqueraient de façon visible dans la société.

[71] Je base cette remarque sur mon vécu personnel de la société Sud-Africaine, je retrouve par contre une analyse théorique très sophistiqué dans le travail de Alain Ricard, 2011, *Le Sable de Babel*, CNRS Publications, qui sait mettre en valeur l'importance des missions chrétiennes dans l'histoire du pays, et leur rôle dans la résistance contre l'Apartheid p.25 : "Le christianisme était un levier pour agir sur le gouvernement colonial ou le gouvernement de l'Union Sud-Africaine, puis la République (après 1960), un bien faible levier en termes militaires, mais il est d'autres forces que le nombre de divisions, n'en déplaise à Staline! Aucun autre mouvement n'avait de poids dans le premier tiers du XX^{e} siècle"

beaucoup de disciples : il y avait des réunions, une vie en communauté, des études des textes bibliques et des dévotions[73]. Boshoff en devient un des instigateurs, il rencontre Denise qui deviendra sa première femme. L'ouverture du mouvement vers tous les courants, baptistes, anglicans, "Dutch Reformed" doit être perçue comme un geste inouï en Afrique du Sud où les schismes entre différents penchants religieux, même à l'intérieur des courants protestants, sont sujets à des disputes ardentes et bornées. Boshoff commence à écrire à ses heures perdues un texte réfléchissant sur la version biblique de la création. Il s'agit d'un poème de 71 pages (tapuscrit) écrit en deux colonnes. Des parties peuvent être lues à la verticale. Ce texte a une remarquable qualité poétique et avance une interprétation d'origine du langage et de la Genèse, Boshoff y donne le titre *Genesis*[74].

En 1973, lors de sa dernière année d'études qui aurait dû terminer son cursus pour devenir enseignant diplômé en arts plastiques, Boshoff devient "street preacher" prédicateur

[72] Mouvement de jeunesse chrétienne qui a pour origine les Etats Unis vers la fin des années 60 (San Francisco, 1967). La nouveauté est que ce mouvement s'adresse directement à la jeunesse, il est souvent décrit comme un mouvement de contre-culture, les adhérents sont des "street-christians" ceux qui choisissent la vie dans la rue. Le mouvement commence en Californie. Plusieurs représentants religieux des Campus Nord-Américains voient l'importance de trouver un moyen de toucher la jeunesse par l'intermédiaire des idéaux Hippie. On adopte leur discours, recrute activement des prêcheurs avec une affinité pour la vie alternative. Les musiciens rock s'emparent des messages religieux qui vont de pair avec le message pacifiste qu'ils prônent déjà, on peut parler d'une marque de fabrique "Jesus Music" parmi les artistes rock de la fin des années 60. Des "Jesus rock festivals", émissions de radio sont vus comme une alternative à l'industrie de la musique. Le mouvement adopte l'intérêt pour les journaux de contreculture, publiant des journaux sur le même modèle mais transmettant un message pacifiste/religieux utilisant le journal comme un outil d'évangélisation. Le point culminant du mouvement vient en 1971, quand il reçoit beaucoup de publicité dans les média. Peu après avec le changement de politique des USA face à la guerre du Vietnam et une surveillance renforcée des mouvements de contreculture, le mouvement devient moins visible aux USA. Comme souvent les autres pays attrapent le virus un peu tardivement, en Afrique du Sud les "Jesus People" trouvent une jeunesse assoiffée de spiritualisme, bien préparée pour un sacrifice au nom de la religion. Savoir que la théologie du "Jesus Mouvement" puise abondamment dans le livre de l'Apocalypse nous permettra mieux de positionner les recherches que Boshoff mènera autour de ses travaux à partir de 1975 et jusque 1984.

[73] Boshoff tente en 1972 d'apprendre tout le Nouveau Testament par cœur. Le travail KANTSKRIF de 1972 est un fruit de ces études acharnées. Boshoff utilise les larges marges de sa "King James" Bible pour écrire des notes concernant son interprétation du texte. C'est ici que son écriture microscopique, qui avait déjà servi à écrire les notes 'antisèche' à l'école, est pour la première fois déclarée œuvre d'art.

[74] Il s'agit d'un texte écrit en première ligne pour une utilisation personnelle, il est seulement en parlant des débuts de KYKAFRIKAANS que Boshoff se souvient avoir fait des recherches antérieurs sur une longue période. Il s'en souvient en 2004 et commence à saisir le manuscrit sur ordinateur, en 2010 il accepte de me laisser une copie.

ambulant. En même temps que quatre de ses amis, Ross, Margo, Dave et Bruce[75], Boshoff interrompt ses études, donne tout ce qu'il possède (même les livres) et mène une vie nomade pour prononcer des sermons dans la rue. La vie de nomade est le moment où Boshoff accède au courant de pensée Hippie, à leurs convictions de pacifisme, au savoir alternatif, aux modes de vie nouveaux, à la contre-culture, au renoncement à une vie de confort matériel. Cette escapade lui permet de voyager d'abord jusqu'à Springs et Klerksdorp et ensuite avec Dave et Bruce jusqu'à Cape Town, un premier voyage qui éloigne cet étudiant si loin de Vanderbijlpark. Boshoff se souvient[76] d'avoir passé un temps dans un hôtel délabré, la dernière maison du légendaire District Six alors que les travaux de démolition avaient rasé la quasi totalité de ce quartier. L'histoire de District Six est une des plus douloureuses de l'histoire de la ségrégation raciale. District Six reste pour l'Afrique du Sud le symbole d'une vie créative et vivante réduite en ruines inutiles. Boshoff et ses compagnons ont prononcé des sermons dans les rues à District Six et sur "The Parade", la place du marché central, entourée de l'Hôtel de Ville, du Castle of Good Hope, de la gare de Cape-Town. Cette place devant l'hôtel de ville a été le théâtre des plus importantes manifestations politiques des années 80. En 2010, lors d'un entretien dédié à cette question[77], Boshoff identifie la "nomadic life" vie de nomade telle qu'il la menait avec

[75] Boshoff se souvient qu'ils n'étaient pas étudiants en art mais dans d'autres spécialisations. Il s'agissait de Ross and Margo Brown et pour les deux autres Boshoff ne se souvient que des prénoms : Dave et Bruce.- Entretien avril 2010.

[76] Entretien avril 2010.

[77] Extrait de l'entretien : "First answer about Dada and religion : I was really seriously religious in 1972 - I believed that in order to be- to do the right things I had to put all my money and all my resources- I had to give it, surrender it so that nothing can manage me but that I am managed by what is right I really believed all this, so there came a day by the end of 1972, we had lots of meetings about God and about what he wants from us and at college and we were told things about Dada and that it was an anti-art movement and I liked Dada more than the other things because in Dada the artist gives providence or good luck or bad luck - he gives the circumstances a chance to interfere with the work and to make the choices that one normally makes as an artist - to nullify those choices - to make art a superficial indulgence of peoples fancies and whims, and that went sort of against the religious nature of what I wanted things to be. Everything was inverted for me - poor people were more important than rich people, sick and lame and distraught people were more important than people who were cocky and dead sure and knew where they were going, people who were outcasts - I spent a whole lot of time with Hoboes - and they were more important to me than people who had cars and who could give me things, we reached the point where I actually gave all my stuff away all my clothes, all my money, all my books, everything I gave away - to become a preacher that was when - I was a very good student I had the top marks in the class and I was one of the best students in the college and in the final year which was the fourth year I decided I am not going to finish this year I am going to preach - I will have no-where to stay and I decided to be a street preacher, there were four of us who decided that - so to talk about Dada - to make a decision for us would be based on the moment, we were not allowed ever to ask for money, for food or a place to stay and strangely we always had somebody to put us up - I don't know how that worked - but we weren't allowed to ask, we were not even allowed to hint, we just had to do what we were supposed to and that was talk to people. … and so to go back to that spirit of Dada in the religious sense there is something that says that - I don't defend the religious things any more now, we are talking about something that happened almost 40 years

Ross, Margo, Dave et Bruce comme l'origine de la réalisation de la pensée druidique. Boshoff et ses compagnons vivaient au jour le jour, mais lors de cette immersion dans le maintenant, ils suivaient certaines règles, qui pour le groupe étaient basées sur ce qu'ils concevaient être la vie de Jésus ou la volonté de Dieu, mais pour Boshoff ce geste se mélangeait à tout ce qu'il avait appris au collège sur les mouvements d'anti-art, la version du mouvement Dada telle qu'elle était enseignée pendant les années 70 en Afrique du Sud. Respecter un vœu de pauvreté absolue devait mener le groupe à être entièrement à la merci des éléments. Le fait de tout donner, ne tenir à aucun bien matériel, devait assurer que rien ne pourrait influencer les décisions sauf la justesse des actions. Il fallait donner au hasard et aux circonstances le pouvoir d'intervenir, rien ne devait être soumis aux choix individuels, aux "superficial indulgence" indulgences superficielles ou "fancies and whims" caprices et excentricités[78]. Le groupe respecte les règles suivantes : ne jamais demander de l'argent, de la nourriture, ou être logé, mais "strangely we always had somebody to put us up" par hasard il y avait toujours quelqu'un qui nous proposait un toit pour la nuit. L'important était de ne même pas penser aux questions de survie, mais de donner une attention lucide aux moindres indices, d'observer les choses "menial, trivial, ordinary little things" menus, triviales, banales petites choses, partout aux alentours, pour ne pas passer à côté des choses mises en place par Dieu pour guider les pas des fidèles. Boshoff transpose certains vers bibliques à l'art. Jésus incite les fidèles à regarder les lys dans les champs pour suivre leur exemple, Dieu ne permettra qu'aucun mal ne touche un de ses fidèles, il prendra soin de chaque cheveu... L'artiste doit faire un art basé sur des choses humbles ; au lieu de s'immerger dans le monde artificiel et hautain des peintures de ses aînés, l'artiste doit chercher le contact direct avec les fleurs, Boshoff regarde les fleurs avec beaucoup d'intensité, une habitude qu'il ne perdra plus. A partir de 2009 Boshoff retrouve la prise au sérieux du

---

ago - but there is something that, a kind of faith or belief system - that we had had to do with observing very menial, trivial, ordinary little things all around us and observe how these things are put there by God to influence us. It is said somewhere that God will not allow a single hair of your head to be damaged, so he is interested in a single hair! - and this to me was very Dada, this interference of God in little things, or we were supposed to look at lilies, don't look at paintings look at the real things, look at lilies, they don't spin, they don't weave, and even the Solomon or even the kings in all their glory are not as nice and pretty as the lilies, that is what it said - so I was supposed to look at flowers then I started really looking at flowers, I started studying flowers - all the names of the flowers, I started to go in deeply into to trying to find out everything I could about plants - that started then. I started really becoming - … there was also - the son of man - look at the foxes of the field they have holes but the son of man doesn't have anywhere where he can put his head. We decided we will not have a place to put our heads - we will allow that for us to be decided - That is very dada our lifestyle is completely at the risk of the elements and it was very kind of exhilarating to go out there in the cold and preach in the streets and not have a place to stay - it is crazy - … "

[78] Expressions utilisées lors de l'entretien d'avril 2010.

hasard dans les gestes de tous les chamanes et sangomas du monde, la divination regarde avec son attention entière la façon dont la providence a arrangé les choses.

En juin 1973, alors qu'il pensait pouvoir reprendre ses études, Boshoff est appelé pour un mois de service militaire. Les jeunes hommes sud-africains avaient le choix entre deux années de service militaire consécutives ou des camps militaires réguliers pendant 16 ans. Depuis 1969, Boshoff avait commencé à faire les premiers de ces camps d'entraînement qui avaient lieu pendant les vacances du collège, refuser le service militaire ne lui serait même pas venu à l'esprit. Mais en 1973 il a de nouvelles convictions, il vient de passer 6 mois dans la rue à prêcher le pacifisme. Inévitablement il continue de faire ce devoir auprès de ses compagnons[79]. Et tout aussi inévitablement on en informe les commandants. Les mesures disciplinaires consistent en une mise en scène d'humiliations répétées devant tout le commando de 1000 hommes. Boshoff se souvient des injures, des tirades de patriotisme, hurlés par les commandants contre ce vaut-rien qui refusait de faire son devoir d'homme. Ceux qui ont fréquenté l'armée sud-africaine des années 70 se souviennent du système selon lequel les recrues les plus endurantes recevaient une position privilégiée dans leur escadron. Ils devaient jouer le rôle de l'adversaire et pour les exercices d'entraînement physique ils devaient partir en premier, brouiller leurs pistes, jouer les espions. Le reste du groupe devait partir à leur poursuite. Boshoff, au cours de ses premiers camps d'entraînement, avait rapidement obtenu cette position de distinction[80]. Prendre le personnage de l'espion, mener une vie secrète, prend progressivement plus d'importance dans ses démarches. Quand en 1973 on s'aperçut des convictions antimilitaires de cet "espion" fictif, on lui retira son titre et pour le ridiculiser davantage, il fut assigné à des tâches ménagères, il acquit ainsi le sobriquet de "potato-peeler" l'éplucheur de patates. C'est à ce moment que s'engage une confrontation entre la recrue

[79] Dans son entretien avec Warren Siebrits de 2007 Boshoff fait un premier vrai lien entre son "objection à tout" et ses "convictions religieuses" (p.16)

[80] Boshoff publie son récit des événements donnant lieu à BANGBOEK à plusieurs reprises, voir catalogue. La seule occasion où Boshoff parle de l'humiliation liée à son statut est lors d'une conversation en avril 2004. L'importance qu'avait pour Boshoff cette endurance physique se remarque dans ses descriptions d'actions. Dans la société Sud-Africaine une supériorité intellectuelle n'a que très peu de valeur. Choisir une carrière artistique équivaut à poursuivre une occupation efféminée. Boshoff insiste à beaucoup de reprises sur ses succès sur le niveau sportif, une des actions à accomplir pour le Projet de 370 Jours sera de courir un Ultra marathon….

Willem Boshoff et la SADF (South-African Defence Force) qui durera jusqu'en 1994 et trouvera son expression dans l'une des œuvres les plus connues, BANGBOEK.

Après l'obtention de son diplôme en 1974, Boshoff est employé à Parktown Boy's High School (une école anglaise) en janvier 1975. Son sujet est l'enseignement religieux et l'Afrikaans. Plus tard Boshoff parvient à glaner une salle supplémentaire dans un sous-sol de sa salle de classe, à y installer 15 tables pour ses élèves et à donner des cours d'art hors programme[81]. Cette activité commence à occuper tout son temps. C'est à ce moment qu'il produit des œuvres expérimentant la matière, qu'il cherche à aller aux limites de chaque technique artistique reconnue. Dans la liste de dates, la "Biographical Dates and Data Sheet" il spécifie quelles œuvres avaient étés faites dans le "dungeon" dongeon sous sa salle de classe à Parktown Boy's High. Il les appelle d'abord des "Free paintings"[82] peintures libres et plus tard des "Oriënteringswerke"[83] des œuvres propédeutiques. Pour les pastels, ce sont des œuvres exécutées rapidement, Boshoff note les temps d'exécution, cherchant à explorer toutes possibilités de la matière. Boshoff dit avoir voulu "aftakel"[84] détrôner les "'edele' materiale" matériaux nobles, produits spécifiquement pour la production artistique. Boshoff admet plus tard que les résultats de ses expérimentations étaient d'un genre d'expressionisme abstrait "This approach to painting was very popular at the time" Cette approche était très en vogue à l'époque[85]. Boshoff note aussi y avoir fait de "numerous small wooden carvings"[86] nombreuses sculptures de bois de petite taille.

Il y a pourtant un travail de "très grande taille" qui voit le jour à partir de 1975, TAFELBOEK. En parallèle avec son travail à Parktown Boy's High, Boshoff continue d'enseigner le dessin au Johannesburg Collège of Art. Il utilise les chutes de bois laissées dans les ateliers de design industriel pour construire une sorte de table/cercueil, une sculpture réalisée selon ses propres mensurations, et selon les dimensions du minuscule appartement qu'il habite à Hillbrow. "Fermée", la sculpture ressemble à une table

[81] Siebrits, 2007, p. 14.
[82] Voir "Biographical dates and data sheet" entrée pour 1977
[83] Voir le mémoire de 1984.
[84] Voir le mémoire de 1984, *Visuele Letterkundige Verskynsels*, texte pour SKUURDERY et STROOPKWASWERK.
[85] Siebrits 2007, p.15

décorative, quand on ouvre les différents panneaux qui se déplient, la sculpture devient une architecture très complexe, une sorte de ville futuriste. Boshoff dit que TAFELBOEK découle de son expérience d'habiter en ville, Hillbrow est un quartier de Johannesburg qui voit les premiers "appartment blocs[87]", c'est le seul quartier qui a su résister à une totale séparation des races, pour Johannesburg, Hillbrow reste le quartier des pauvres où même les sans-abri trouvent un refuge. Boshoff voit sa vie insérée dans une gigantesque architecture de constructions cubiques. L'espace personnel, intime se renverse, est "overwhelmed" écrasé, dès qu'on ouvre la porte et sort entre ces blocs d'habitations, dans ces rues quadrilingues[88]. La petitesse de son appartement impose ses dimensions à l'œuvre, elle doit pouvoir passer par la porte et par le couloir du rez-de-chaussée. En même temps, au gré des apports de bois de Boshoff, l'œuvre grandit inlassablement. Boshoff négocie sans cesse l'espace personnel, privé contre l'espace public. Il termine le travail sur TAFELBOEK en 1979.

Faire partie du corps enseignant de Parktown Boy's High School signifie également être le seul collègue d'expression afrikaans au sein d'une quarantaine de collègues anglais. Boshoff inclut toujours les photographies officielles du personnel de cette école parmi son CV artistique[89]. Malgré lui sa présence à l'école Parktown Boy's High se transforme en une mascarade, une charade où les jeux de pouvoir entre différentes langues et les préjugés entre les cultures sont transformés en spectacle. Boshoff devient assez rapidement professeur senior, mais il ressent toujours l'arrogance de ses collègues qui le méprisent à cause de sa façon de parler leur langue. Les collègues passent leurs recréations à remplir des mots croisés, ils échangent des conseils et les solutions. Boshoff écoute attentivement, cette activité lui paraît obscure, labyrinthique, il veut devenir aussi compétent qu'eux. Il commence à les imiter, à acheter le journal tous les jours pour pouvoir faire son mot croisé. Au début, il voit cette activité comme un moyen d'améliorer sa connaissance de la langue anglaise, mais très vite, le mot croisé

[86] Voir "Biographical dates and data sheet" entrée pour 1975 et 1976
[87] En France on aurait dit HLM.
[88] Il semble anecdotique de remarquer que les formulations de Boshoff expliquant sa façon de vivre la ville trouvent un écho dans les œuvres fictives d'Ivan Vladislavić. (Le roman de 2001, *The restless supermarket* et *A portrait with Keys,* 2006). Boshoff et Vladislavić sont contemporains. Les fictions de Vladislavić se déroulent souvent à Hillbrow ce quartier devenu quasi-mythique pour la vie foisonnante qu'il permet.

quotidien devient un rituel. Vers la fin des années 70 il a rempli plus de 1000 mots croisés[90], il les découpe du journal et les collectionne dans une boîte. En 1975 ils serviront à construire l'œuvre qu'il appelle son premier travail conceptuel, BLOKKIESRAAISELS. Ces mots croisés sont également l'inspiration principale des poèmes que Boshoff commence à écrire à partir de 1976 et qui donneront en 1980 le recueil KYKAFRIKAANS. Le jeu de "définition-mot à trouver" donne lieu au très vaste projet qu'alimentera toute sa production future, le DICTIONARY OF PERPLEXING ENGLISH. Dans la salle des profs de Parktown Boy's High cette activité donne lieu à de nombreuses scènes de joutes linguistiques entre Boshoff, fils de fermiers et menuisiers afrikaner et les nobles professeurs érudits de la première langue mondiale.

Boshoff remarque souvent comment, enfant, on lui avait appris à haïr les Anglais[91]. Ils représentaient les ennemis de la dernière guerre, les frères et sœurs des grands-parents étaient morts dans les camps de concentration britanniques de la guerre de 1899 /1902. Les Britanniques avaient brulé leurs fermes, tué leur bétail, étaient arrivés dans le Transvaal uniquement pour piller l'or, jouaient mal au Rugby, appartenaient à l'église anglicane… les reproches sont divers et englobent tout. Dans son très grand amour pour l'humanité qui va de pair avec ses convictions pacifistes, Boshoff décide en 1973 de "reconcile with both the English and their langage"[92] faire la paix avec les Anglais et leur langue. Il se marie avec une fille anglaise, il enseigne dans une école anglaise. Il remplit des mots croisés anglais, il va jusqu'à apprendre des dictionnaires par cœur. En 2007, pour la première fois, Boshoff parle à Warren Siebrits[93] de la haine que ces actions lui avaient value dans la communauté afrikaans. Le fait de refuser d'assumer son "devoir" militaire était un signe de très grande lâcheté, une trahison. Considérant la possibilité d'incarcération pour être objecteur de conscience, il se souvient des autres objecteurs qui, eux, étant anglais, étaient suivis par une association, le ECC ("End Conscription

[89] "Scrapbook", archives de l'artiste.
[90] Voir Warren Siebrits, 2007, p.14.
[91] Le récit le plus cohérent se trouve dans le texte accompagnant GOD SAVE THE QUEEN dans le catalogue *Sted//Place* de 2003.
[92] Voir entretien avec Warren Siebrits, p.30. L'expression "Reconcile with the English" se trouve également dans un court texte que Boshoff écrit pour présenter le BLIND ALPHABET PROJECT, ce texte est daté "April 2001" et se trouvait en 2004 dans son "scrapbook".
[93] Voir entretien avec Warren Siebrits p.15.

Campaign"), un mouvement soutenu par l'église anglicane, par la société anglaise. Quand un jeune soldat anglais avait risqué le pire, il pouvait toujours trouver refuge en Angleterre. Boshoff, un fils des Afrikaners, était seul. Boshoff insiste sur le fait que son objection était motivée par des considérations morales, alors que pour les objecteurs de l'ECC, elles étaient plutôt d'origine politique[94]. Boshoff remarque dans l'entretien avec Siebrits[95] que les objecteurs anglais étaient de l'avis qu'ils ne devaient pas être soumis au service militaire dans l'armée de l'Apartheid sud-africaine mais beaucoup d'entre eux soutenaient l'armée britannique - pour Boshoff toute idée de militarisme était identique, peu importe la nationalité ou l'idéologie. Sa solitude s'aggrave car il est "ostracised" ostracisé par sa famille afrikaans qui le considère comme un traître, Boshoff sent que ses beaux-parents anglais, qui auraient dû applaudir son antipatriotisme, ne lui donnent guère plus d'encouragements. Depuis 1970 Boshoff avait formulé ses idées religieuses et pacifistes dans des journaux intimes. En 1973 a eu lieu la première humiliation de Boshoff par les autorités. Lors de son camp d'entraînement de 1979, Boshoff avait décidé de refuser de porter une arme. Avec l'aide du prêtre du régiment, il obtient une dispense. Boshoff est installé au fond d'une tente avec une machine à écrire, on ne lui confie aucune véritable tâche, on veille surtout à ce qu'il n'ait pas de contact avec les autres recrues. Il profite de cette occasion, en ayant à sa disposition des papiers à en-tête officiel, pour réécrire ses notes sur le pacifisme. Boshoff dit avoir détruit cette version des journaux. En 1980 alors que sa fille Karen vient de naître, Boshoff est appelé une nouvelle fois, il écrit une lettre qui déclare son refus de porter des armes et de servir dans l'armée. Au cours de son entretien avec Siebrits, Boshoff explique sa peur, il se sent tout seul dans cette entreprise. Il sait que d'autres objecteurs de conscience avaient été condamnés à des peines de six ans de prison. Il se prépare moralement à cette possibilité. Il invente une écriture d'espion basée sur une transcription phonologique des mots. Paradoxalement il écrit ses notes en anglais, et il remarque que sa codification phonologique est basée sur sa propre façon de prononcer les mots anglais avec accent[96]. Pour s'entraîner à utiliser la nouvelle écriture il réécrit toutes ses notes sur le pacifisme

[94] Quand Fernando Alvim fait la connaissance de Boshoff il est très impressionné par BANGBOEK. Avec son travail sur le conflit entre l'Angola et l'Afrique du Sud il fait une sorte de raccourci pour s'expliquer le travail de Boshoff. Ceci est basé sur une interprétation politique du travail de Boshoff.
[95] Siebrits, 2007, p.15.

dans cette écriture cryptique. C'est tout à fait exemplaire de l'imaginaire de Boshoff d'avoir trouvé cette solution à une menace très peu palpable. Il imagine qu'on viendrait fouiller sa maison, les notes ne doivent pas être trouvées. Le jour où il est convoqué pour son enrôlement à l'armée, l'artiste se présente devant la commission avec sa lettre de refus, préparé au pire. On lui indique de patienter. Boshoff se souvient du temps d'attente qui lui semblait interminable. Finalement la commission lui fait tout simplement parvenir un message comme quoi on avait vérifié ses dossiers et qu'il avait déjà fait un camp d'entraînement de trop, il était libre de partir. Boshoff retient de cet incident l'accomplissement d'avoir inventé une écriture cryptique. Il parle du plaisir de savoir qu'il est le seul au monde à pouvoir la déchiffrer. Un lecteur muni de temps et de patience pourrait facilement décrypter le code car Boshoff publie volontairement la clef avec le texte, mais le code est rendu doublement obscur par le fait que Boshoff a conçu et utilisé les signes de façon phonologique, il ne peut pas faire autrement que de noter sa façon de prononcer les mots anglais, et comme il le dit, il ne parle pas avec l'accent de la reine d'Angleterre. L'accent reste sûrement un aspect de l'utilisation des langues qui est le plus difficile à catégoriser ou à reconstituer. Ces réflexions sur un savoir caché, une écriture codée, ce qui est visible et ce qui est compréhensible, ce qui vaut la peine de savoir, à qui on confie la clef, les manipulations de pouvoir par le partage des informations continuent d'avoir beaucoup d'importance dans son travail ultérieur.

Le travail et les différents épisodes de BANGBOEK se chevauchent avec les débuts de deux autres grandes entreprises. Toutes les deux trouvent leur origine dans les mots croisés de la salle des professeurs de Parktown Boy's High. Le mot croisé réunit en soi deux aspects : le lexical et le visuel, Boshoff commence à suivre ces deux pistes séparément. Les premiers poèmes pour KYKAFRIKAANS datent de 1976[97]. Les mots croisés demandent une mise en page très sophistiquée de la part de leur inventeur. Les lettres des mots doivent correspondre sur plusieurs niveaux, le graphique et le sémantique. Il faut construire une architecture de grande précision. Boshoff commence à s'intéresser à des formes de versification bien précises, il trouve les termes exacts, il

[96] Siebrits, 2007, p.16.

s'agit de vers "acromonogrammatic"[98] acromonogrammatiques, la dernière lettre d'un mot doit être la même que la première lettre du mot suivant, ou "acrostics" acrostiches, les premières lettres des phrases donnent un nouveau mot quand on les lit de façon verticale. A partir de 1977 Boshoff commence à complexifier ses recherches. Il y a des poèmes presque classiques, des vers présentés sous forme de strophes régulières. Dans ces poèmes lisibles Boshoff utilise un langage imagé quasi surréaliste, très sensible et original. Dans d'autres cas les mots, des textes de journaux, le texte de la Bible ou les paroles "trouvées" du quotidien, sont utilisés comme une matière, une masse de lettres dans laquelle on peut puiser comme dans un bloc de terre ou un pot de peinture pour ajouter de multiples couches à une œuvre plastique. D'autres poèmes, ceux qui sont devenus les plus connus, ressemblent à tout point de vue à la poésie concrète. Boshoff insiste de façon répétée sur le fait qu'il ne connaissait aucun exemple des pratiques des poètes européens et américains des années 40-50 avant de faire ses premiers essais. Rétrospectivement il amène ces premières expérimentations au long poème, *Genesis*, qu'il écrivait jeune étudiant aux beaux-arts, cherchant à comprendre son rôle de créateur. Il connaissait les recherches de mise en page, les typographies et les jeux de mots des artistes Dada mais pour lui ses propres expérimentations demeuraient indépendantes. Il appelle ce recueil KYKAFRIKAANS, littéralement un afrikaans à regarder – ce titre prend une importance au regard de ses recherches sur la couleur qui culminent dans l'œuvre SKYNBORD. Il appelle ses poèmes des poèmes "optophonetiques", c'est à dire, il y a des éléments qui se voient et d'autres qui se remarquent uniquement une fois que les poèmes sont énoncés[99]. Par la parallèle phonétique KYKAFRIKAANS est intimement apparenté aux expérimentations de BANGBOEK. Vers la fin des années 70 Boshoff a réuni 84 poèmes sur 93 feuilles A4. Tous ses poèmes sont produits à l'aide d'une machine à écrire. Dans les mises en page de KYKAFRIKAANS se retrouve l'essentiel du répertoire qui soutiendra la mise en forme des œuvres de Boshoff jusqu'en début des années 2000.

---

[97] Boshoff les reconnait à l'aide des spécificités de sa machine à écrire de l'époque. Avant 1977 il écrivait sur une "Remington", ensuite sur une "Hermes 3000" puis une "Hermes 2000".

[98] Voir entretien avec Warren Siebrits, 2007, p. 15. Je n'ai pas trouvé l'utilisation de ce mot en français.

[99] Lors d'un entretien en 2009 Boshoff se souvient que certains étudiants du Johannesburg College of Art avaient mis en scène des récitations des poèmes de KYKAFRIKAANS, l'instigatrice étant une certaine Anna Barbara von Scherner, étudiante suisse, qui par la suite rendra possible la rencontre entre Willem Boshoff et Hermann Nitsch. En 2007 Boshoff parvient à publier un DVD KYKAFRIKAANS. Il travaille les poèmes avec des acteurs et artistes vocaux.

Boshoff a connu Marcus de Jongh depuis ses débuts au Johannesburg College of Art. C'est dans la librairie à Braamfontein[100] qu'il vient dépenser son argent en se privant de nourriture. De Jongh, d'origine néerlandaise, est le seul en Afrique du Sud à proposer des livres véritablement contemporains. Il soutient les artistes qu'il estime, il entretient avec d'autres une longue amitié, Christo Coetzee notamment - Parfois De Jongh échange des œuvres contre des livres. Aujourd'hui il possède toujours deux œuvres de Boshoff : VROETELMAT et CHAOS. Boshoff montre ses premières recherches de poèmes élaborés à l'aide de la machine à écrire, il s'agit de "SS" et de "Kerkerk Kerkerk". De Jongh qui à ce moment est "geboeid"[101] fortement enthousiasmé, par la poésie visuelle[102], lui montre des livres[103]. De Jongh vient de créer la maison d'édition "Pannevis"[104] qui publie uniquement quatre livres, dont un est par la suite interdit en Afrique du Sud[105]. De Jongh

[100] Un quartier de Johannesburg.

[101] Communication électronique du 25 septembre 2011 : "Ek was in daardie jare geboeid deur die verskynsel visuele poesie. Van Christo het ek ook so iets." - J'étais de ces jours là très enthousiasmé par le phénomène de la poésie visuelle. J'en ai également de Christo [Coetzee]."

[102] Communication électronique du 25-9-2011 : "Ek onthou nou dat ek Mallarmé se grafiese gedigte gesien het. Daar was verskillende publikasies daaroor : *Le lettrisme : Ecole poètique d'extrême avant-garde* van Andrè Nadal en die boekie van Erik Slagter : *Concrete poezie*. Daar was seker meer, maar die titel wat u noem, onthou ek nie." - "Je me souviens avoir vu les poèmes graphiques de Mallarmé. Il y avait plusieurs publications : *Le lettrisme : Ecole poètique d'extrême avant-garde* de Andrè Nadal et un petit livret de Erik Slagter : *Concrete poezi.* Il y en avait surement d'autres, mais je ne me souviens pas du titre que vous citez."

[103] David Paton recherchant des liens possibles des travaux de Boshoff et du journal expérimental *Wurm* publie l'information que de Jongh aurait donnée le catalogue de *This Book is a Movie : An Exhibition of Language Art and Visual Poetry,* établi par Jerry G. Bowles et Tony Russel. Paton met en valeur le fait que de nombreux poèmes publiés dans le journal *Wurm* l'étaient également dans le catalogue de J.G.Bowles et T.Russel. Interrogé sur ce détail en 2011, De Jongh ne se souvient pas de ce livre. Je peux confirmer que Boshoff utilise de nombreux poèmes publiées dans le catalogue *This book is a Movie* dans les 'workshop' qu'il prépare à partir de 1984 pour rendre la poésie concrète connue en Afrique du Sud.

[104] Communication électronique du 25-9-2011 : De Jongh précise avoir choisi ce nom en hommage à ce "kaaskop-onderwyser" maître-"tête de fromage" (je ne sais pas si en France on désigne les Hollandais ainsi de "tête de fromage"? - en Afrique du Sud c'est le cas) Arnoldus Pannevis. Voici l'extrait de la communication de De Jongh : "Uitgewery Pannevis. Dit was my huldeblykie aan die kaaskop-onderwyser wat hom einde 19e eeu vir Afrikaans beywer het. Onder dieselfde impressum het ek 'n digbundel van Dan Roodt uitgegee, wat toe verbied is. Dis al." "Les Editions Pannevis. C'était ma façon de rendre hommage à ce maître tête - de-fromage qui, à la fin du 19ème lutta pour l'Afrikaans. Sous le même impressum j'avais aussi édité une collection de poèmes de Dan Roodt, qui ensuite à été interdit. C'est tout." - Il s'agit en Pannevis d'un individu fort engagé dans le premier mouvement pour établir l'Afrikaans en tant que langue indépendante avant 1880. Je prends comme référence le tapuscrit de la thèse de Rita Swanepoel : "Die *Eerste Taalbeweging* is ingelei deur Arnoldus Pannevis (1838-1884) wat reeds in 1872 'n vurige pleidooi gelewer het om die Bybel in Afrikaans te vertaal." "Le premier mouvement de langue a été initié par Ardoldus Pannecvis (1838 - 1884) qui, déjà en 1972, avait prononcé des discours xxx revendiqaunt la traduction de la Bible vers l'Afrikaans."

[105] Marcus de Jongh était originaire d'Hollande. Il avait publié deux livres par Dan Roodt : *Sunny Skies* et *Chevrolet.* Roodt était accusé de blasphème par l'état. Après que Roodt ait perdu son cas à la cour d'appel, De Jongh préféra retourner en Hollande - version des faits racontées par Willem Boshoff. Interrogé en 2011

édite KYKAFRIKAANS en 1000 exemplaires. Boshoff participe activement à la distribution, mais sans beaucoup de succès, les livres finissent par devenir des cadeaux offerts gracieusement aux meilleurs clients. L'éditeur se souvient des réactions amusées de ses clients face à cette construction originale, ils la trouvent "snaaks", drôle. De Jongh est entouré d'un cercle d'intellectuels, d'écrivains, d'universitaires. Les auteurs qu'il soutient écrivent une littérature véritablement subversive. Dans ce cercle d'intellectuels se trouvent Elza et John Miles. John Miles est écrivain et Elza Miles est historienne de l'art. C'est Elza Miles qui en 1995 parviendra à publier le premier ouvrage se consacrant exclusivement aux créations d'artistes noirs[106]. En 1980 Elza Miles réalise une critique détaillée de KYKAFRIKAANS. Marcus de Jongh présente Boshoff à une de ses meilleures relations, un collectionneur de livres, Corrie Guyt, qui demeurera longtemps un mécène pour le jeune artiste. En 1980 Boshoff rend KYKAFRIKAANS comme œuvre de fin d'étude du "National Higher Diploma in Art and Design". Dans le cadre de cette soumission les examinateurs rédigent des critiques approfondies du recueil de poésie.

Il semble très significatif que Boshoff écrit ce travail lyrique, le seul de sa carrière, en afrikaans. Ivan Vladislavić est contemporain de Willem Boshoff. Il n'a pas vécu dans les mêmes milieux culturels car il vit dans la société anglaise et écrit en anglais, mais il a débuté sa carrière parmi les mêmes acteurs de la scène artistique et culturelle sud-africaine. Vladislavić consacre une partie importante de son texte à comprendre ce que signifie qu'être artiste afrikaans pendant les années 80, période durant laquelle l'art de la résistance commençait à s'imposer, à devenir le style dominant même. La résistance dans ce cas choisissait de représenter de façon figurative la souffrance, la violence, l'oppression, l'héroïsme, le conflit. Les artistes n'étaient peu poursuivis pour leurs créations artistiques, le gouvernement ne se sentait aucunement mis en danger par ce genre d'expression, l'art n'avait jamais eu un rôle suffisamment important en Afrique du Sud. L'Afrikaans est la langue de l'oppresseur, la plupart des artistes et des écrivains préfèrent s'exprimer en anglais. Boshoff résiste. Il créé des œuvres d'art que personne

---

sur son attitude face à la censure de presse en Afrique du Sud De Jongh dit tout simplement qu'il ne s'en occupait pas, mais qu'il ne voit pas ses prises de position comme un acte de résistance.

[106] Elza Miles, 1997. *Land and Lives, a story of early Black Artists*. Cape Town, Pretoria, Johannesburg, Johannesburg Art Gallery, Human & Rousseau.

dans sa société ne peut apprécier car ils ne ressemblent à aucune forme d'art reconnue, Boshoff reste isolé. Vladislavić remarque que dans le monde de l'art sud-africain des années 80 les artistes étaient appréciés par rapport au "camp" auquel ils déclaraient allégeance. Boshoff reste un conceptualiste évasif et têtu à un moment où une résistance illustrative était devenue une orthodoxie. Créer un art exigeant y est suspect. Le travail de Boshoff, KYKAFRIKAANS autant que BANGBOEK, est un travail résistant tout simplement parce qu'il est trop difficile à comprendre, il résiste à toute tentative de lecture. BANGBOEK se trouve au milieu d'un régiment en guerre, un soldat tout seul et entièrement pacifiste. Rétrospectivement Vladislavić, le poète anglais, remarque que Boshoff agit en véritable poète qui sait que la langue échappe aux pouvoirs dominants. Si une langue peut avoir des caractéristiques opprimantes elle doit nécessairement avoir des qualités révolutionnaires. KYKAFRIKAANS, en même temps que de rejeter l'afrikaans, le retrouve, KYKAFRIKAANS disqualifie, oblitère, écrase une fantaisie monolithique seulement pour célébrer parmi les ruines, célèbre l'invention, la libération de la langue afrikaans en lui permettant de faire des choses qu'elle n'avait jamais encore su faire[107]. Boshoff en 1977 ne sait pas encore qu'en 2004 on applaudira ses gestes de résistance et surtout il n'y a personne pour le lui dire.

Boshoff remplit les mots croisés, il se confronte à ses collègues anglais qui adoptent une attitude condescendante envers le jeune Afrikaner qui parle avec un tel accent. L'esprit d'opposition de Boshoff ne tarde pas à se manifester. Furtivement, presque sans que Boshoff ne s'en rende compte, un projet commence à prendre forme. D'abord Boshoff se met en devoir d'apprendre chaque nuit un certain nombre de nouveaux mots "difficiles". Ceci afin de mieux remplir les mots croisés mais aussi de mieux maitriser la langue, d'être mieux armé pour le combat de supériorité intellectuelle de la salle des profs. Boshoff commence à s'apercevoir qu'il maîtrise maintenant certains mots que même ses érudits collègues anglais ne connaissent pas, il leur tend de véritables pièges[108]. Au début, ses listes de mots et de définitions ne servent qu'à agrandir son

[107] Adaptation et traduction libre du texte d'Ivan Vladislavić, 2004, pp. 22-28.
[108] Boshoff parle souvent de "tendre un piège à quelqu'un", parmi ses souvenirs d'enfant se trouvent plusieurs de ces anecdotes. Si on parle à des anciens collègues de Boshoff ils se souviennent que ces

vocabulaire. Quand Boshoff commence à enseigner au Johannesburg College of Art (qui par la suite changera de nom et deviendra le Witwatersrand Technical College) ce projet se marie avec un autre, la conception de livres de référence et l'écriture d'un dictionnaire. A partir de novembre 1977 Boshoff occupe un poste à temps complet au Johannesburg College of Art[109]. Le cours qu'on lui confie s'appelle "Technics and Methods", il servait à encourager les étudiants qui donnaient beaucoup d'importance à la qualité technique de leur travail. Pour Boshoff ceci est à l'opposé de son crédo artistique[110]. Boshoff obtient que ce cours soit remplacé par "Perceptual Studies", des études de perception. Il commence à enseigner un sujet qu'il invente entièrement[111]. Parlant des mots croisés Boshoff dit qu'ils étaient essentiellement un outil de recherche, une façon d'apprendre des choses afin de les transmettre à ses élèves[112]. Encore aujourd'hui Boshoff organise son savoir de façon lexicale : Il établit des listes de concepts qu'il explique, une sorte de mots croisés inversés. En 1977, préparant un cours sur la couleur, Boshoff fait l'inventaire exhaustif des noms par lesquels on les désigne. Il dit avoir voulu "introduce language into colour theory"[113] introduire le langage aux théories de couleur. Le résultat est un abécédaire gigantesque : Boshoff collectionne 5184 échantillons de couleur chez les marchands. Il note les noms commerciaux et écrit un dictionnaire des mots par lesquels on les désigne. De cette vaste recherche découle une peinture/sculpture qui avec BLOKKIESRAAISEL est le premier travail véritablement conceptuel, il lui donne le nom SKYNBORD, littéralement "le panneau qui apparaît" ou le "panneau-apparition", "le panneau des choses illuminées", "le panneau des apparences", "…comment les choses apparaissent", "comment cela se fait-il que les choses paraissent ?" Il observe qu'il avait consciemment voulu rompre avec tout effet ornemental dans la sculpture, "it could be made much more informative, both linguistically and conceptually, with the aid of grammar and syntax. This would lead to a

---

"pièges" pouvaient prendre une grande ampleur. Il y en aura qui soutiendront qu'un vrai travail (une réunion) était parfois rendue impossible.

[109] Il donna des cours de dessin à temps partiel dès le moment qu'il eut obtenu son diplôme en 1976.

[110] Voir KG Partie I sur la relation complexe que Boshoff entretient avec la notion de "faire" et de "créer" dans son travail artistique.

[111] Il se base sur les publications de Marshal McLuhan. Ivan Vladislavić avait interviewé des anciens étudiants de Boshoff qui se souviennent des techniques expérimentales de Boshoff en tant que professeur. La question de savoir qui serait le précurseur du cursus de "Perceptual Studies" reste indécis, car Claude van Lingen réclame avoir initié un tel cursus à partir de 1970, ce cursus devait stimuler le "creative thinking", la pensée créative, et Boshoff devrait donc avoir reçu un tel enseignement.

[112] Siebrits, 2007, p. 15.

more meditative experience of sculpture" qui pouvait être davantage informatif, dans un sens linguistique et conceptuel, à l'aide d'une grammaire et d'une syntaxe. Ceci amènerait une approche plus méditative à la sculpture, cherchant à ne plus produire un artefact qui pourrait être exposé et vendu à un acheteur potentiel[114]. SKYNBORD est un objet sculptural où toutes les pages du dictionnaire peuvent être vues d'un seul coup d'œil. En parallèle à ce travail Boshoff rédige un dictionnaire qu'il appelle *Colours and Pigments*. Ensuite il transforme sa liste des mots "difficiles" anglais en un dictionnaire auquel il ajoute systématiquement dix à quinze nouvelles entrées par jour. Vers la fin des années 80 il le revendique comme un travail à part entière et lui donne le nom de DICTIONARY OF PERPLEXING ENGLISH qu'il déclare terminé en 1999. A partir de 1995, Il lit intégralement les 25 volumes de la version complète de l'*Oxford English Dictionary* dans le souci de trouver les mots les moins connus, les moins usités. En 1999 son dictionnaire contient 18 000 entrées. Il reste aujourd'hui dans sa forme brute, une liste saisie par ordinateur mais non publiée. Ce dictionnaire est souvent la première œuvre dont Boshoff parle quand un nouvel intéressé l'interroge sur son activité artistique[115]. D'autres dictionnaires ont été générés par ce premier travail : *Dictionary of -ologies and -isms* *Le Dictionnaire des –ologies et -ismes*, *Places Mother might not Approve of* *Le Dictionnaire des lieux que notre mère n'approuve pas*, *Beyond the Eppiglottis*, *Le Dictionnaire de itchy cum scratchy*… dont certains sont publiés sous forme de livres d'artiste[116]. Un autre moyen de publier des dictionnaires consiste à en faire des œuvres indépendantes. *Le Dictionnaire des –ologies et –ismes* a servi de base à plusieurs des plus grandes œuvres de sa carrière.

---

[113] Siebrits, 2007, p. 15.

[114] Siebrits, 2007, p.15 : The compilation of this dictionary and the making of SKYNBORD marked the point at which I broke with the aesthetic of easy and pleasant color effects. I also abandoned the tradition of making sculpture that was ornamental and floral, believing that it could be made far more informative, both linguistically and conceptually, with the aid of grammar and syntax. This would lead to a more meditative experience of sculpture, making it even more than merely a pleasing artifact that could be exhibited an would easily find a buyer.

[115] Au premier entretien que Boshoff m'accorde en avril 2000, il choisit de consacrer la plus grande partie de notre conversation à ce dictionnaire.

[116] Par exemple Boshoff, Willem, 1999. *Five small dictionaries : Beliefs & Religious Issues, Demonagerie, Divination, Manias & Phobias, Visuum & Tutamina Oculi*. Copie autoédité et relié, Johannesburg. Voir liste complète dans KG Catalogue sous le titre DICTIONNARY OF PERPLEXING ENGLISH Depuis 2004 Boshoff a fini la relecture du dictionnaire *Oh No! Dictionary*, en 2009 le dictionnaire est en attente d'édition. Boshoff a commencé d'éditer des œuvres graphiques dédiées à des mots individuels, voir OH NO! PRINTS.

L'élaboration de SKYNBORD occupe l'année 1977. Pendant deux ans, en 1978 et 1979 Boshoff entame un nouveau projet auquel il donnera le titre KLEINPEN le crayon minuscule. Fidèle à ses convictions religieuses Boshoff consacre 10 minutes chaque matin à la dévotion. En 1978 il remplace les lectures bibliques et les prières par un exercice de méditation : autant que ses yeux peuvent l'endurer il recopie un livre en caractères le plus petits possibles. Il s'agit d'un texte d'Andrew Murray *The Prayer Life*[117]. Boshoff dit que l'exercice de réduire la taille de son écriture signifiait pour lui une tentative de devenir invisible, de passer inaperçu, de ne pas être détecté, comme l'espion, de rester au plus privé, au plus intime. Il se souvient dans ce contexte des notes cachées, celles qu'il écrivait, élève, pour tricher pendant les examens, cette charade de ridiculisation de l'autorité qu'il jouait à l'école. Ensuite, au début des années 70, savoir écrire en lettres minuscules servait à faire des notes dans les marges de sa bible, ici la réflexion entre en jeu. Les œuvres KANTSKRIF et SKOMMELPEN en sont des dérivés. Pour KLEINPEN Boshoff lie cette activité à la méditation, le travail manuel de l'écriture devait l'amener à devenir anonyme, non-existant. Boshoff met ce besoin d'anonymat en relation avec la difficulté de comprendre[118], et de transmettre son enthousiasme pour un art conceptuel. Toutes les expérimentations étaient à la base "outil conceptuel" ou "outil de méditation" et devaient servir à mettre en place des systèmes d'apprentissage, à s'enrichir intellectuellement, à travailler le concept, à guetter le moment d'acquisition du savoir afin d'explorer le processus de conceptualisation[119]. Pratiquer la patience faisait partie de ses exigences de dévot. S'entraîner à écrire le plus petit possible sans utiliser une loupe équivaut à un exercice de patience. Avec KLEINPEN Boshoff voulait apprendre à être réfléchi, recueilli, introspectif, méditatif. Boshoff se soumet chaque jour à dix minutes de travail d'écriture mais il élargit le projet, il tient à vivre la journée selon les recommandations du Docteur Murray[120]. A la complexité des positions que Murray a été amené à défendre lors de sa carrière de théologien et d'écrivain, le lecteur du XX^{ème} siècle peut entrevoir la complexité des débats théologiques qui divisent les européens habitant le sud du continent africain au XIX^{ème} siècle. Ce théologien et pédagogue avait

[117] Andrew Murray, 1973. *The Prayer Life.* Lakeland Series no. 118. Lakeland, London.
[118] Dans l'entretien avec Paul Jorgensen et Charity Ellis, p. 48, version publié dans *Jubilat five* édité par Casper, R N & Hawkey C Robert N Casper, University of Massachusetts 2002.
[119] Entretien avec Warren Siebrits, p. 49.

reçu sa première formation en Ecosse pour faire ensuite des études théologiques en Hollande. Murray se positionne comme diplomate entre les "Voortrekkers" et l'église du Cap qui reste opposée au départ des "Voortrekkers" vers l'intérieur du continent pour s'extraire de l'influence du synode. En 1862 il est élu modérateur du Synode du Cap et est le meneur de l'opposition de l'église au "libéralisme théologique". Il est amené à défendre cette église contre la plainte déposée en justice par un révérend sur l'accusation d'avoir rejeté son interprétation du catéchisme de Heidelberg. Murray est à plusieurs reprises forcé de se défendre dans la presse pour sa prise de position sur le libre arbitre. Il est considéré comme un des membres fondateurs de l'église en Afrique du Sud et reste encore en 1978 une référence beaucoup entendue sur les idées d'une vie religieuse au quotidien. Son engagement particulier était celui de la mission chrétienne et d'une vie chrétienne enracinée dans l'œuvre du Christ et dans la Bible. Avec KLEINPEN Boshoff expérimente pour la première fois une œuvre d'art où son "faire" tout au long de la journée est prescrit par un élément écrit. Le document écrit de façon tangible sur un support traditionnel est aujourd'hui la seule forme sous laquelle KLEINPEN parvient au spectateur. Le 370 DAY PROJECT, projet suivant, se basant sur le principe de l'exercice méditatif, sert à explorer la créativité. Boshoff prolonge cette démarche dans les projets des GARDENS OF WORDS et du druide de 2009 ou le fait d'avoir assimilé et gardé en mémoire le nom d'une plante peut empêcher sa disparition, la présence du druide et ce qui reste vivant cognitivement peut être l'œuvre d'art en soi.

Les années 70 sont une période profondément marquée par le zèle religieux. Boshoff inscrit sa personne dans un étrange mythe symbolique. Il remarque que son père était menuisier, que sa mère porte le prénom Marie, pendant un certain temps il était parti pour mener une vie de "social outcast" exclu social, il sait parler et émouvoir la foule. En tant qu'artiste il refuse de montrer son travail avant l'âge de 30 ans, car la mission du Christ n'avait pas commencé avant cet âge[121]. Ce jeu de rôle comme personnage christique l'accompagne toujours en 2010. A la fin des années 70, le refus de Boshoff de montrer son travail est plutôt d'ordre religieux, mais Boshoff, comme beaucoup de

[120] Voir par exemple http ://www.sahistory.org.za/pages/people/bios/murray-a.htm vu 5-1-2007

Conceptualistes, gardera, pendant toute sa carrière de la méfiance à l'égard des galeries commerciales et d'un art produit en vue d'une vente par l'intermédiaire d'une galerie[122]. Le 12 Septembre 1981 est le trentième anniversaire de Boshoff. C'est le jour du vernissage de son exposition à la Johannesburg Art Gallery[123]. Pour cette exposition, Boshoff établit un dépliant bilingue où chaque œuvre est accompagnée de quelques lignes descriptives. La loi de l'Afrique du Sud nationaliste rend obligatoire la publication de chaque document en Afrikaans et en Anglais. Le jeu entre les deux langues dans ce premier dépliant fait s'installer un aller-retour entre les différentes possibilités d'interprétation des œuvres. Boshoff choisit de traduire même les titres des œuvres, car pour lui le sens qu'ils communiquent doit être appréhendé en priorité. Ce catalogue est la seule source permettant de connaître les premières significations qu'il donne à ses constructions. Il montre 44 œuvres. Parmi celles-ci se trouvent plusieurs de ses réalisations les plus marquantes : TAFELBOEK, BANGBOEK, KASBOEK, KYKAFRIKAANS, STOKKIESKLUIS, KUBUS, STOKKIESDRAAI, VERSKEUR, SKYNBORD, BLOKKIESRAAISEL, SANDKOEVERT. Dans les notices que Boshoff rédige pour le catalogue il attire l'attention sur son attitude envers la matière. Il traite les matériaux "nobles" destinés à la création artistique avec dédain, il les gaspille, les utilise rapidement. Il investit par contre beaucoup de temps et de soin en transformant les matériaux pauvres, récupérés en œuvre d'art. Passer du temps à réaliser quelque chose évoque la patience et selon Boshoff témoigne d'une approche méditative. Pour chaque œuvre il indique le temps qu'il consacre à son élaboration : 45 minutes pour VUURWERKE, et 6 ans pour BANGBOEK. En effet, suite à cette exposition Boshoff porte à ses extrêmes l'idée de comptabiliser le temps dans son projet de 370 jours. Le deuxième souci qui unifie les œuvres de cette exposition est celui de la religion, le texte du catalogue dit que le "message" n'est jamais révélé clairement, qu'il est toujours consciemment caché. Le lecteur devra attendre le mémoire qu'écrira Boshoff en 1984 pour le voir expliquer l'étendue des significations et connotations religieuses de ses

[121] Il revient sur cette idée dans son entretien avec Warren Siebrits, p.17. Ivan Vladislavić propose une interprétation de ce jeu de personnalité dans le premier chapitre de son livre.
[122] L'exposition de 2004 (Boshoff aura alors 53 ans) chez Goodman est l'exposition à laquelle Boshoff se réfère comme la première exposition personnelle dans une galerie commerciale.
[123] The Johannesburg Art Gallery est le musée d'art de la Ville de Johannesburg

œuvres[124]. Il faut, par contre, présupposer qu'en écrivant le mémoire, Boshoff aura entamé un grand travail de conceptualisation, et il écrira pour plaire à ses examinateurs membres du Broederbond[125]. Les interprétations de 1981 ne correspondent pas toujours avec celles de 1984. En 1981 Boshoff insiste[126] sur le fait qu'il considère son travail comme une activité intimement privée mais qu'il considère toutes ses œuvres comme des exercices, des façons de s'enrichir, des moyens d'accroître son savoir, sa connaissance des matériaux, un moyen de s'enrichir intellectuellement. Lui-même interprète ceci comme une inclination "antisociale[127]". Dans le contexte de l'exposition de 1981 cette remarque semble étrange, mais par la suite il deviendra progressivement plus clair que Boshoff entretient une relation ambivalente avec les spectateurs de son travail. Les textes de Boshoff pour le catalogue de 1981 sont très courts mais ils sont les premières analyses que Boshoff fait de son propre travail. Plus tard les textes en parallèle du travail prennent de plus en plus d'ampleur.

L'exposition à la Johannesburg Art Gallery était précédée d'une année de résidence. La veille du vernissage de l'exposition correspond à deux événements marquants. Il s'agit du jour où il y a d'importantes chutes de neige à Johannesburg, un événement que chaque enfant de cette génération saura placer sans faille[128]. Boshoff prend cette chute de neige comme un présage de plus de l'importance mystique et symbolique de cette première exposition à l'âge de 30 ans. Vladislavić maintient que les chutes de neige n'ont guerre aidé pour augmenter le nombre de visiteurs susceptibles de

[124] Les textes du catalogue sont en grande partie basés sur les textes de cette thèse. Il faut remarquer que Boshoff semble avoir été en 1981 fortement influencé par sa lecture de la Genèse (pour tout ce qui touche à la question de création) et de l'Apocalypse, cette révélation qui annonce la fin du temps. En 1984 le penchant religieux de Boshoff aura commencé à diminuer, il utilisera la Bible comme un manuel de référence, où on peut puiser des citations, des inspirations mais sans valeur spirituelle supplémentaire.
[125] Le Broederbond est l'association plus ou moins secrète, installée par le gouvernement du Parti National chargé de veiller sur la dominance de la culture Afrikaans dans les institutions universitaires. Cette organisation avait été fondée en 1918 et avait sous le régime du National Party la vocation d'assurer que tous les postes importants étaient réservés à ses membres et que les activités culturelles n'étaient pas nuisibles à la culture Afrikaner.
[126] Il le dit au début de sa partie du texte pour le catalogue de 1981 mais il revient sur cette idée dans son entretien avec Warren Siebrits en 2007.
[127] Voir le texte en introduction de sa liste des œuvres pour le catalogue de 1981.
[128] Ivan Vladislavić mentionne cet événement dans plusieurs de ses publications semi-autobiographiques pour marquer un moment où tout devient exceptionnel. L'Afrique du Sud vit alors un moment de suspension absurde et invraisemblable. Mes souvenirs d'enfance "du jour où la neige tombait à Johannesburg" sont très vifs.

braver les éléments et venir assister à une exposition d'art conceptuel. Le deuxième événement hors du commun de la veille du vernissage de l'exposition est la rencontre avec Jack Ginsberg. Ce dernier compte parmi les plus importants mécènes d'art en Afrique du Sud. Il établit au premier abord une collection de livres se déclarant amateur du Lettrisme[129], de typographie, de lexicographie et de "words in general"[130] des mots en général. A partir des années 70, il devient un des premiers mécènes à s'intéresser aux projets de livres d'artistes dans le sens le plus large[131] à travers le monde entier. L'amitié par laquelle se lieront le mécène et l'artiste les amènera en 1997 à préparer ensemble la Ampersand Foundation qui permet à de nombreux jeunes artistes Sud-Africains d'effectuer un séjour à New York[132]. Un texte qui permet d'entrevoir l'étendue de ce qui lie Boshoff et Ginsberg est le discours que Jack Ginsberg prononce à l'occasion du vernissage de l'exposition rétrospective *Word Forms* en 2007 à l'invitation de Warren Siebrits. A cette occasion Ginsberg parle de façon très personnelle[133] de l'amitié qui le lie depuis 1981 à l'artiste. Ginsberg admet avoir pris connaissance du travail de Boshoff par l'intermédiaire des enseignants à Parktown Boy's High[134] se souvenant que parmi ses

[129] Il précise que cet intérêt n'était pas limité au mouvement du Lettrisme Français mais s'étendait à des œuvres sculptées ou graphiques comportant des mots. "This was not confided to the French Letterists movement but included art (both sculpture and graphics) incorporating words". (échange électronique du 21-1-2011)

[130] Voir échange électronique du 21-1-2011.

[131] Le discours de Ginsberg pour une exposition de livres d'artiste en 1996 est publié sur le site web http ://www.theartistsbook.org.za/view.asp?pg=exhibitions&ex=ex1_001 vu le 27-10-2010, Ginsberg y donne une liste des caractéristiques polyvalentes de l'art travaillant le livre. Ginsberg écrit également l'introduction pour le site web sur le livre d'artiste.

[132] Pour pouvoir bénéficier du conseil de Boshoff grâce à sa connaissance des artistes et milieux artistiques, Ginsberg invite alors Boshoff à devenir membre du conseil de la fondation. Dans l'échange électronique de 2011 Ginsberg mène le nombre d'artistes ayant bénéficié du soutien de la fondation à une centaine. Il faut faire remarquer que ce programme de résidences est unique en Afrique du Sud. Pour la carrière des artistes ayant pu bénéficier de la résidence il en découle de nombreuses possibilités.

[133] Il s'y réfère comme une "personal reminiscence". ("Opening Speech 25th September 2007", doculent électronique, archives de l'artiste).

[134] "During the 1970s I lived in Parktown Mansions situated between Wits and Parktown Boys High School. I had a few friends who taught there at the time and they often mentioned their colleague, a remarkable Art and RI (religious instruction) teacher who, at that time, was known to all of them as Willie Boshoff. He was single minded about all he did, and respected by the boys. He studied the bible with a cabalistic intensity and committed large parts of it to memory and there have subsequently been many artworks where this influence is apparent. The innovative teaching methods he developed at that time, which included music and wordplay, were to become legendary in his subsequent posts at Wits Technikon. You will have to take my word for it that photographs from the time show Willem as clean-shaven with short back and sides in jacket and tie. He would have had no problem in passing through immigration control at any airport unlike some of his more recent experiences!" ("Opening Speech 25th September 2007", doculent électronique, archives de l'artiste)

collègues Boshoff avait alors une réputation d'artiste excentrique mais "single minded", d'une grande détermination et ténacité. Ses techniques d'enseignement, qui combinaient des jeux de mots, un travail sur le lexique mais également des recherches sur le son ou la musique, en étaient encore au stade expérimental, mais, selon Ginsberg devenaient "légendaires" lors des années où Boshoff assume l'enseignement au Wits Technikon. La rencontre avec Jack Ginsberg marque un moment décisif dans la carrière de Boshoff[135]. Le collectionneur met en valeur le caractère singulier du travail de Boshoff dans le milieu artistique sud-africain des années 80[136], il confirme que jusqu'à la fin des années 80 l'Art Conceptuel était totalement inconnu du public et les chances de vendre des œuvres inspirées par cette approche étaient inexistantes.

Boshoff lie des concepts et motivations complexes à l'exposition à la Johannesburg Art Gallery. Il insère cet événement, auquel il donne des nuances cosmiques, dans son parcours en tant que personnage imitant l'image du Christ. Il commence à formuler ses idées sur le sacrifice, la charité et la valeur morale des fruits du travail. L'insistance sur l'importance du caractère privé du moment de création persiste malgré le fait que Boshoff, tout au long de l'exposition, se rend disponible tous les après-midis pour accueillir le public et expliquer ses démarches. Les articles de presse commentant l'exposition sont nombreux, les journalistes expriment leur surprise en entendant les explications conceptuelles sous-tendant ces œuvres inhabituelles et expriment leur respect pour les attitudes ascètes du jeune artiste.

Après s'être exhibé de telle façon face au public de Johannesburg[137], Boshoff planifie une œuvre doublement intime, l'essentiel de cette œuvre doit se passer hors de la vue du spectateur. "I felt I needed to make another very important work that would be

[135] Ginsberg maintient que la première œuvre de Boshoff qu'il aurait achetée serait une édition du multiple KUBUS et dit qu'il aurait acheté une édition du cube la veille de l'exposition de Nathalie Knight (qui a lieu un an plus tard). Les souvenirs Ginsberg sur ce détail ne correspondent pas avec celles de Boshoff qui maintient avoir vendu l'œuvre la veille de l'exposition de la Johannesburg Art Gallery, ce détail est sans grande importance mais constitue peut-être une façon comme une autre d'ajouter au caractère mythique de l'évènement.
[136] Voir l'échange électronique du 21-1-2011.
[137] C'est pour la première fois dans l'entretien avec Warren Siebrits que Boshoff parle de cet aspect du Projet de 370 jours, p.17.

purely for myself" Je sentais que je devais faire un nouveau travail très important mais qui ne serait que pour moi. Il passe la fin de l'année 1981 et les premiers mois de 1982 à préparer le projet. Boshoff doit prévoir autant de différentes essences de bois que possible, car une partie du projet veut qu'il apprenne à connaître les différents types de bois. Chaque tasseau devra être terminé le jour même et Boshoff ne veut pas qu'il y ait des doublons. Boshoff se prépare un petit atelier à bois portable pour pouvoir travailler à tout moment de la journée. L'artiste veut vivre une année entière sur la base d'une approche "créative". Pour structurer ses activités, il les divise en trois catégories : les obligations (travail et famille), les sacrifices (des actions altruistes), les récréations. Il doit choisir deux activités dans chaque catégorie par jour. Pour garder la trace des actions accomplies, Boshoff tient un journal, où il inscrit chaque matin les actions inventées pour le jour à venir. Chaque soir il se met dans l'obligation de les évaluer. Boshoff écrit entre le 12 septembre 1982 et le 17 septembre 1983 deux cahiers de notes "à l'encre rouge". Ces cahiers restent jalousement cachés. En préparation du projet, Boshoff invente une fois de plus un langage codé, plus simple cette fois que pour BANGBOEK. Les signes sont basés sur le cercle ou le triangle. Par ces signes Boshoff communique ses actions au public, il sculpte de petits tasseaux, un par jour. La moitié gauche du tasseau est sculpté le matin et est consacrée aux symboles pour les actions choisies pour la journée. Le coté droite, sculpté le soir, retient leur évaluation. La recherche des différentes essences de bois et l'étude des noms des arbres lance Boshoff sur une nouvelle piste. Apprendre et mémoriser deviennent des actions indépendantes qui équivalent à une activité artistique, cette réalisation amène Boshoff à poursuivre des projets comme le DICTIONARY OF PERPLEXING ENGLISH, les GARDENS OF WORDS et culmine dans le projet du druide de 2009 où l'événement exposé est le lieu de travail de l'artiste et la seule mise en forme des données est ce qui en reste dans la mémoire de l'artiste. Mais Boshoff a encore beaucoup de terrain à parcourir avant d'arriver à cette conclusion.

Boshoff avait choisi le 12 septembre 1982 (jour de son anniversaire) comme début du PROJET DE 370 JOURS, ce jour-là il se trouve à Venise. Le voyage de groupe organisé par le Collège pour visiter la Biennale de Venise est finalement annulé par manque de participants. Boshoff ayant économisé suffisamment d'argent pour payer les

billets décide de partir avec deux de ses élèves[138], l'un d'eux est Gary Kachelhofer. Boshoff quitte l'Afrique du Sud pour la première fois, c'est également sa première visite d'une exposition d'art contemporain internationale, Boshoff a 31 ans. Le voyage les amène à Venise, il découvre le travail de Robert Smithson[139], Stanley Brown[140], Diter Rot[141], Wolfgang Laib[142], Hanne Darboven[143] puis la Documenta de Kassel[144]. Une étude plus proche de cette *Documenta 7* organisé par Rudi Fuchs[145] fait paraître que Boshoff a pu voir ici toute l'envergure entremêlée et indécise, tout l'éventail fort hétéroclite des courants artistiques des années 80. A cette *Documenta* sont invités les conceptualistes "orthodoxes", à côté desquels se manifeste une forte présence d'artistes qui travaillent aux frontières entre vie et expression artistique, expérimentant la fiction et la construction d'environnements. Cindy Sherman expose à côté de Vito Acconci, Lothar Baumgarten et Hermann Nitsch. La participation de Germano Celant a assuré la présence des principaux artistes Arte Povera[146].

Son "Eurorail pass" et son guide, *How to survive in Europ on 10$ a day* *Comment survivre en Europe avec 10$ par jour* amènent Boshoff et ses compagnons à Hambourg et à Londres où ils visitent des galeries. Boshoff se souvient y avoir vu une exposition de Jean

[138] Boshoff se souvient des détails de ce voyage lors des Entretiens de Bâle, 2009.
[139] Le United States Pavillon organise une exposition rétrospective de Robert Smithson, Boshoff aurait pu y voir plusieurs dessins cartographiques, les objets de moyenne taille qui représentent les *Nonspaces*, des œuvres sur ardoise, toutes ces œuvres ressemblent aux solutions techniques que Boshoff adoptera pour ses œuvres des années 90.
[140] Par exemple son catalogue de tous les pas faits entre le 18 mars et le 18 avril 1971, ou 1km décrit en 10 livres.
[141] Rot produit des vidéos et des photographies documentaires décrivant toutes les étapes de production de sa contribution pour la Biennale mais aussi ses sorties au supermarché, au restaurant, en voiture entre le 30 janvier 1982 et le 10 mai 1982, ce matériel documentaire sera la contribution et sera publié sous forme de catalogue (entièrement fait main et illustré par des polaroids) pour l'exposition. Il accompagne les photographies et noms de lieux de remarques où il parle de ses peurs liées au fait de rendre sa vie privée visible de cette façon, et de ses tentatives de les dissimuler.
[142] Il montre ses "Milchsteine", des amas de Pollen et 36 photographies prises dans un "Maret avec des pins'".
[143] Elle montre sa vaste installation "Schreibzeit", "Weltansichten 0-99". Sur 5200 fiches elle "écrit" le 20ème siècle. L'installation mesure quatre mètre de haut et couvre les murs de deux salles du Pavillon Allemand.
[144] Le catalogue *Documenta 7* organisé par Rudi Fuchs ; Boshoff se souvient d'avoir vu les contributions de Hanne Darboven, Wolfgang Laib et Hans Haacke - entretien à Bâle 2009.
[145] Künstlerischer Leiter (directeur artisitque) : Rudi Fuchs ; Künstlerischer Beirat (conseil artistique) : Coosje van Bruggen, Germano Celant, Johannes Gachnang, Gerhard Storck
[146] Le catalogue démontre la présence de Giovani Anselmo, Mario Merz, Giolino Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto.

Tinguely et d'avoir été impressionné d'entendre que l'exposition de Londres avait été fermée pour la raison qu'il s'agissait d'une "disturbance of peace" - une atteinte à l'ordre public. A Copenhague, Boshoff visite le Jardin Botanique avant de terminer son voyage par le point culminant Vienne, où il arrive seul. Grâce à d'heureuses relations[147] Boshoff réussit à entrer en contact avec Hermann Nitsch qu'il rencontre à Vienne. Boshoff avait l'intention de publier un entretien avec Hermann Nitsch et Heinz Cibulka. Il retient de la rencontre avec Nitsch que son exemple lui ait appris à devenir un gentleman tout à fait charmant et accueillant, Nitsch lui fit don de livres dédicacés[148]. Boshoff se souvient avoir voulu parler du travail de Schwarzkogler, un travail qui avait fortement impressionné les jeunes étudiants, et que Nitsch l'aurait arrêté pour dire qu'il estimait les mises en scène de Schwarzkogler du "nonsense". A première vue, le travail de Boshoff a très peu en commun avec l'actionnisme viennois. Connaître ce contact permet d'allouer suffisamment d'importance à l'aspect "action" chez Boshoff. Chez lui, l'action gardera pendant longtemps sa clandestinité, son secret, son intimité, sa symbolique, les œuvres physiques qui en résultent communiquent seulement une fraction de l'ensemble. C'est seulement avec le projet de Bâle que Boshoff parvient à organiser autrement cet aspect de son travail. Après ce voyage en Europe, Boshoff revoit la liste des artistes qu'il présente lors de ses cours au College, il inclut Baselitz, Wolfgang Laib, Marlene Dumas, Hans Haacke (British Layland Posters), Otto Penck, Wopko Jensma, Michelangelo Pistoletto et Jean Tinguely[149].

L'année 1982/83 est donc une année d'une très grande charge de travail pour Boshoff, il doit trouver des bois, il doit inventer des actions, il doit courir 10km par jour

[147] Entretiens de Bâle 2009 : Un certain Prof Hoffman avait vu l'exposition de Boshoff de 1981 à Johannesburg- il était de Kefermarkt en Autriche, et connaissait un enseignant de la "Art Academy" qui se nommait Griensing. C'est en même temps que Boshoff fit la connaissance de la sœur Gertrude qui enseignait à la "Viennese School of Weaving". Boshoff visite son atelier, il faisait partie de son 370 DAY PROJECT de donner des fleurs à une bonne sœur. Une élève suisse qui avait initié des enregistrements des lectures de KYKAFRIKAANS à Johannesburg, Anna Barbara von Scherner et qui avait participé à un enregistrement musical connaissait bien Hoffman. Sa femme Sissi Hoffman était professeur en ergothérapie, c'était elle qui connaissait la psychologie, en études comportementales, et c'était elle qui avait aidé Boshoff à formuler ses questions à Hermann Nitsch. Boshoff avait l'intention de publier un entretien avec Nitsch et Cibulka.

[148] Boshoff ne se souvient pas bien : *Art and Pop*, Walker ("with a yellow cover"), - entretien Johannesburg 2004.

[149] Entretiens de Bâle 2009.

pour préparer le Comrades Marathon (qui fait partie du projet), il doit mener à bien les actions prévues, il enseigne au Johannesburg College of Art où il s'apprête à devenir professeur sénior. Sa petite fille a deux ans et son deuxième enfant naîtra en décembre. Il fait partie de la Dendrological Society et en devient le secrétaire régional. Chaque soir il doit évaluer ses activités, les inscrire sur le bloc de bois. En 2004 Warren Siebrits lui demande d'évaluer ce projet pour l'ensemble de sa carrière. Boshoff en retient surtout une attitude sans compromis envers le travail, une patience et une discipline rigoureuse, machinale même, dans l'exécution de tâches. Boshoff a également appris à adopter une attitude désinvolte face à l'opinion de ceux qui voudraient juger ou (ne pas) acheter son travail, à surmonter le doute ou la remise en question de la tâche en cours. Une fois de plus il parle de méditation lors de l'exécution d'une tâche manuelle. Le projet s'achève avec l'exposition des 370 blocs de bois dans la galerie Nathalie Knight. A partir de 1982 Boshoff montre son travail rarement mais régulièrement en privilégiant musées et projets dans la sphère publique et en évitant les galeries commerciales.

Pendant les années qui suivent[150] Boshoff devient chef du département d'Art et directeur associé du Technical College[151], il fait un voyage en Angleterre, Pays de Galles et Ecosse, sa femme Denise le quitte en décembre 1984, son père meurt en lui laissant comme héritage les outils et les réserves de bois de son atelier de menuisier. 1984 est également l'année où Boshoff s'inscrit pour son Master en Technologie et Beaux-arts. Le titre de son mémoire est[152] : *Die Ontwikkeling en Toepassing van Visuele Letterkundige Verskynsels in die Samestelling van Kunswerke* Le développement et l'application de phénomènes visuels et littéraires dans la production d'œuvres d'art. Ce mémoire permet une analyse des œuvres précoces, dans ce document on peut retrouver les débuts de la plupart des notions que Boshoff a développées par la suite. Boshoff consacre une partie à chaque œuvre, 31 en tout, en les regroupant par deux ou trois suivant l'idée principale, le mémoire inclut une photographie de chaque œuvre. Boshoff indique systématiquement les matériaux utilisés,

[150] On ne trouve que très peu d'informations concernant ces années chez Boshoff. Ceci s'explique par le fait qu'il s'agit d'une période particulièrement difficile.
[151] Ivan Vladislavić remarque que selon les collègues du Collège le rôle de Boshoff en tant que chef de département était surtout de représenter ses collègues Anglais devant l'Administration Afrikaans qui était devenue successivement plus fatalement dominé par le Broederbond. Voir note 125.

les dimensions et en rédige ensuite une description détaillée. Il présente les détails du processus de fabrication et termine par une longue partie expliquant "die Konsep" le concept. Dès le préambule, il indique l'ordre selon lequel il a organisé ses œuvres : il commence par les œuvres en trois dimensions en évoluant progressivement vers les œuvres en deux dimensions. Les premières œuvres contiennent des textures ressemblant à des écritures ou des livres sans être lisibles mais impliquant un contenu qui peut être littéraire, scientifique ou religieux. Le mémoire s'intéresse à des artefacts divers qui ressemblent à l'écriture ou au livre. Cette ressemblance se décline sur différents niveaux pour conclure sur une véritable écriture de caractère cryptique[153]. Le texte de Boshoff débute par TAFELBOEK et se termine par BANGBOEK. Dans sa courte introduction et dans son sommaire, Boshoff propose le concept que les écrivains de fiction et les artistes plasticiens ont toujours travaillé en échange et en mutuelle influence, que les techniques artistiques récentes utilisent progressivement plus d'éléments écrits dans leur travail. Boshoff ne veut pas s'intéresser à la thématique de la littérature mais il veut redécouvrir le livre et l'écriture en tant que forme et espace en relation avec un contenu. Il indique qu'il veut s'intéresser aux caractéristiques visuelles de la littérature, à l'incarnation de la littérature sous forme de livre et à la relation entre écrivain et lecteur, leur relation dans l'espace et le fonctionnement d'un livre. Le caractère lexical du style d'écriture de Boshoff se manifeste dès les premières pages. Dans l'introduction il établit une relation entre son travail et des références aussi diverses que l'imprimerie depuis Gutenberg, la Genèse, "makrokosmos ... en micrkosmos" microcosme et macrocosme la méditation et le processus qui permet à un concept d'être transfiguré en paroles, à celles-ci d'être "verpak" mises en paquet dans "die verstand" l'esprit humain et finalement sous forme la tangible du livre[154]. Le mémoire de Boshoff est très complète et méthodique. Ce texte

---

[152] Willem Boshoff, 1984. *Die Ontwikkeling en Toepassing van Visuele Letterkundige Verskynsels in die Samestelling van Kunswerke* – Verhandeling vir Nasionale Diploma in Tegnologie 1984.

[153] Traduction libre du préambule.

[154] Voici l'original en afrikaans VLV, 1984, p. 2 : "Die skrywer is tussenganger tussen twee wêreldplasings. Groter as hyself is 'n makrokosmos wat letterlik en figuurlik varieer van die waarneembare tot die onwaarneembare. Kleiner as hyself is net so 'n mikrokosmos. Hy is as't ware die senterpunt van die heelal. Die twee wêrelde is egter krimp -en rekbaar totdat hulle in die verstand verpak kan word. Die skrywer beskik by benadering oor die vermoeë om 'n tasbare verpakking in boeke te fabriseer na gelang van sy verstandelike verpakking" L'écrivain est l'intermédiaire entre deux façons de se positionner dans la réalité. Il s'insère dans le plus grand que lui, le macrocosme, qui réunit ce qui est perceptible et ce qui ne l'est pas de façon littérale et figurative. Le plus petit que lui se trouve dans le microcosme. L'écrivain est pour ainsi dire le centre de l'univers. Les deux

reste pourtant difficile à exploiter pour une généralisation théorique. Boshoff écrit pour chaque thématique une sorte d'inventaire de toutes les connotations qui l'accompagnent, créant des liens entre les différents éléments, en exploitant toute coïncidence possible. L'élément qui déclenche le raisonnement peut être une citation biblique, une maxime, la trouvaille d'un matériau, une habitude qui est devenue compulsive au point d'avoir comme produit secondaire une vaste accumulation de déchets. Ces multiples déchets sont ensuite retravaillés soigneusement pour constituer une œuvre d'art. Boshoff trouve dans toutes ces accumulations un aspect cryptique ou calligraphique lié en quelque sorte au livre en tant qu'objet ou à l'écriture en tant que graphisme. De simples répétitions ou agencements sont présentés de telle façon que les éléments ressemblants forment comme une texture, comme un textile, comme un texte écrit en signes inconnus et mystérieux. Boshoff augmente cette lecture "grafies"[155] graphique des œuvres en trois dimensions en insérant des photocopies de leurs photographies. Pour la dissertation de 1984, Boshoff ne dit pas qu'il s'agit de simples "Xerox", il les présente comme des "œuvres graphiques", faisant croire à une recherche calligraphique des "origines des écritures". Le lecteur se trouve devant un texte éclectique, complexe. Pour certaines des pièces il semble difficile de distinguer s'il s'agit d'un art rigoureux et conceptuel dès sa conception ou, au contraire, si toute une œuvre a été à posteriori soumise à un rigoureux processus de conceptualisation. Rétrospectivement, serait-il possible de dire qu'avec la dissertation de 1984 Boshoff crée la fiction de soi en tant qu'artiste conceptuel?

Boshoff[156] répond sans hésitation à cette question : il faut comprendre qu'avant lui aucun élève n'avait voulu faire un Master au Johannesburg College of Art. Boshoff devait convaincre ses supérieurs d'accepter sa proposition, il devait les convaincre du sérieux de ses recherches, il devait en même temps les convaincre du sérieux d'un art non figuratif, d'un art conceptuel. Au début des années 1980 le Broederbond[157] est à l'apogée de son pouvoir. Une justification religieuse fait partie des "piliers" qui tiennent le

"mondes" peuvent être diminuées ou agrandies pour pouvoir tenir dans la pensée. L'écrivain a la possibilité de fabriquer un emballage tangible sous forme de livre pour correspondant à l'empaquetage mental qu'il a choisi.

[155] Voir par exemple l'explication qu'il fait de cette qualité 'graphique' dans son texte pour KASBOEK dans le mémoire de VLV, 1984, p.10-15.
[156] Entretiens Bâle juin 2009.

Broederbond en place. Le droit du peuple afrikaner à la possession de cette terre, n'est-il-pas fondé sur ce mythe du peuple de Canaan dans la terre promise? Boshoff joue la carte de l'interprétation religieuse à ses limites, il sait que ses connaissances de la Bible sont exceptionnelles et qu'un examinateur membre du Broederbond ne s'attaquera pas à un candidat qui offre une explication religieuse d'un travail. Comme touche finale à ce jeu de faux-semblants Boshoff ajoute l'œuvre BANGBOEK, une attaque ouverte contre le système qu'entretient le Broederbond, mais dissimulée sous une écriture cryptique, ce mécanisme que la thèse entière avait servi à justifier. Toute la dissertation de 1984 prépare en quelque sorte la présentation de BANGBOEK en tant qu'œuvre cryptique sans divulguer le contenu du texte. Quelle que soit l'ordre dans laquelle les évènements ont eu lieu, si la situation politique ait contraint l'artiste ou si l'artiste ait crée une fiction pour imposer une semblance de cohérence à une œuvre éclectique, avec *Visuele Letterkundige Verskynsels* Boshoff a franchi un pas important, il a crée le concept du "gemoedswerkswinkel" atelier cérébral, un lieu alchimique et mythique de création primordiale qui l'accompagnera tout au long de son travail futur. Il s'agit d'un concept bien complexe qui ne commence à devenir saisissable uniquement en décrivant l'ensemble des démarches[158] que Boshoff adopte, ses notes pour une esthétique[159] aveugle et les éléments imaginaires[160] qui se cristallisent dans sa relation tangible au langage. L'explication du "gemoedswerkswinkel" se trouve dans le texte pour KUBUS[161] :

> "Kubus" is voorafgegaan deur 'n streng meditatiewe vervaardigingsproses. Hierdie vooruitskepping is in die gemoedswerkswinkel onderneem oor 'n periode van twee jaar. In hierdie fase van "Kubus" is daar telkens met skimbeelde gewerk. Die voordeel van "predestinatiewe" of konseptuele skepping is dat vervaardigingsprosesse soos dissektering en slyping van metaal met groot spoed en deeglikheid afgehandel kan word. In die werkswinkel van die verstand is alle groottes, metodes, kleure of wat ookal heel moontlik.

KUBUS a été précédée d'un processus de création rigoureusement méditatif. Pendant deux années cette création préparatoire a été poursuivie dans l'atelier cérébral. Lors de cette phase préparatrice de KUBUS le travail se faisait à partir d'images mentales.

---

[157] Voir note 125.
[158] Voir KG Partie I.
[159] Voir KG Partie II.
[160] Voir KG Partie III.
[161] VLV, 1984, KUBUS p. 17.

L'avantage de cette création conceptuelle ou 'prédestinée' est que les processus de production comme par exemple le découpage ou le ponçage du métal pouvaient être effectuées très rapidement et avec beaucoup de soin. Dans l'atelier de l'esprit tous les tailles, méthodes, couleurs imaginables sont possibles.

L'Afrique du Sud des années 70, qui se sentait depuis toujours en marge du monde civilisé, subissait un enfermement grandissant. Les lois restrictives génèrent de plus en plus de résistance au sein de la population, le public international est maintenant au fait de tous les évènements. Le conseil des Nations-Unies, suite au massacre de Sharpeville, a voté des sanctions économiques et culturelles contre l'Afrique du Sud.[162] Cet embargo engendre l'exclusion des artistes sud-africains des expositions internationales, des programmes d'échange culturel. Les voyages à l'étranger sont rendus quasi impossibles en raison des difficultés d'obtenir des visas. En Afrique du Sud l'art servait à créer des monuments ou à la décoration des bâtiments publics. Boshoff se plaint que les enseignants en art en soient restés aux Impressionnistes[163]. Les mouvements étudiants liés à la résistance sont limités aux universités anglophones, WITS et UCT[164] sont les plus connues. Le monde académique est dominé par les membres du Broederbond qui s'en tiennent à des références très limitées. La principale influence extérieure venait alors de la Grande-Bretagne, car ceux qui avaient pu étudier à l'étranger l'avaient souvent fait grâce à leurs liens avec ce pays. Boshoff soutient que cette école influencée par l'Angleterre des années 70 défendait une esthétique basée sur la figure ou le paysage. Les rares événements artistiques, organisés avec peu de moyens et peu d'imagination, étaient strictement limités aux artistes et au public blancs. En 1985 à l'initiative du programme culturel de BMW est organisée une exposition qui se veut véritablement démocratique : *Tributaries*. A cet effet, l'entreprise désigne comme consultant artistique Ricky Burnett, lui même artiste. Il réunit des œuvres représentatives des différentes cultures. L'exposition a lieu dans les bâtiments autour du Market Theater de Johannesburg. L'exposition voyage ensuite en Allemagne. Burnett y rassemble les pratiques artistiques les plus diverses. Pour le catalogue, il écrit un texte qui, sans prétention, tente de donner un aperçu des conditions difficiles dans lesquelles les artistes sont amenés à entamer leur carrière artistique dans l'Afrique du Sud des années 80. Cette

[162] L'embargo culturel est maintenu jusqu'en mai 1994, quand Nelson Mandela est président de la République Sud-africaine depuis un mois.
[163] "Mais si je serais un médecin et que je prescrivais un médicament qui a plus de 100 ans je tuerais probablement mon patient" : Boshoff à Warren Siebrits, 2007, p. 19.

exposition marque un événement important pour le monde artistique sud-africain. Pour beaucoup d'artistes elle offre une première occasion d'être présenté à un public international. Pour les artistes qui avaient été exclus du circuit d'art, *Tributaries* est tout simplement l'endroit où on regarde leurs œuvres en tant qu'art. Le catalogue illustré donne l'impression d'un ensemble éclectique, figuratif, décoratif. L'art en Afrique du Sud commence alors à montrer plus de conscience politique mais reste malgré tout orienté vers une esthétique représentative ou semi-abstraite. Willem Boshoff se trouve parmi les artistes sélectionnés pour l'exposition. Il montrera VERSKEUR. Boshoff assemble ici divers papiers, des "déchets", témoins d'activités d'écriture diverses : carnets de notes, carnets de chèque, billets d'entée de cinéma etc. Cet assemblage de papiers marqués des activités de l'artiste devient une surface continue, rythmée par les lignes diagonales, par le relief des tranches déchirées des papiers, par l'uniformité de la coloration.

Avec son travail pour le projet de 370 Jours, les analyses pour *Visuele Letterkundige Verskynsels* et encore les collections d'objets-témoins-d'actions tel que VERSKEUR, Boshoff s'est inscrit dans un mode de travail qui lie de façon très originale un art d'action à la conceptualisation : Inventer-Faire-Inscrire-Cacher-Révéler…, inventer une raison pour une action, l'accomplir, l'inscrire de façon cryptée et la révéler seulement à ceux à qui on aura choisi de dévoiler la clef. Les actions sont à la base des exercices de "méditation", qui permettent à Boshoff d'avancer dans sa quête du processus conceptuel, mais elles produisent de vastes collections de savoir. A partir de 1982, Boshoff transforme la collection de bois et de noms de plantes, un "produit secondaire" du Projet de 370 jours, en son œuvre GARDENS OF WORDS[165]. Ici Boshoff mène le caractère fictif de l'œuvre plus loin : le nom de la plante est capable de la remplacer à des fins conceptuelles, la permanence du nom de la plante permet à celle-ci de ne pas disparaître. C'est pour cette raison que chaque entrée de la liste de noms de plantes est d'une importance primordiale, une collection-"assurance de survie". Mais Boshoff n'en reste pas uniquement à une démarche conceptuelle, il rassemble également des

[164] WITS - University of the Witwatersrand, à Johannesburg, UCT - University of Cape Town.
[165] La version de 2005 comprend 15 000 noms de plantes.

échantillons de la matière première de chaque plante étudiée. En 1982 Boshoff commence à transcrire les descriptions biologiques des arbres dont il utilise les essences, de collectionner des échantillons de feuillage, des graines[166]. L'œuvre de Boshoff se développe dans la direction du collectionneur pour inclure des collections d'échantillons de sable. Son travail SANDKOEVERT ayant été repéré par les conseillers de la Rand Merchand Bank, Boshoff reçoit en 1989 une commande pour une grande œuvre[167]. Grâce à cet argent, Boshoff peut entreprendre un voyage[168] pour collectionner les sables et terres de toutes les régions de l'Afrique du Sud. Boshoff parcourt alors 10 000 km, il note les endroits précis où les 190 échantillons différents de sables ont été prélevés, il choisit le titre AUTOCHTHONOUS JOURNEY pour la première version de cette œuvre[169]. L'itinéraire suivi et les lieux précis où les échantillons ont été recueillis sont d'ordre magique. Boshoff continue d'enrichir sa collection de "mots difficiles anglais" avec l'intention d'utiliser le DICTIONARY OF PERPLEXING ENGLISH pour une œuvre qui porterait le titre "Blind Walls". Boshoff est emporté par la fièvre du collectionneur. A l'instar de la collection d'articles de presse du jeune garçon, de la collection des livres de l'étudiant, il réunit une collection de musique, de couteaux, de ciseaux, de jouets, de cannes, d'objets divinatoires, de bibles, de dictionnaires, d'outils, toutes ces collections peuvent de temps à autre servir à donner matière à une œuvre. Pour le Projet de Bâle Boshoff insiste sur la qualité druidique de la démarche du collectionneur. C'est le volume impressionnant que prendra chaque collection qui vaudra à Boshoff d'être classé comme artiste-archiviste compulsif. Le travail de Boshoff éblouit par le nombre de ses réalisations, par l'ampleur de la tâche, quasi herculéenne, par son savoir encyclopédique.

Pour un projet pour lequel il prévoyait le titre "Blind Walls" Boshoff avait décidé d'inscrire les entrées de son dictionnaire, qui étaient au nombre de 18 000 dans DICTIONAIRY OF PERPLEXING ENGLISH, sur les pierres d'un mur, le mot à définir serait anglais mais la définition devait être traduite en une des langues autochtones de

[166] Boshoff me montre en 2004 son très volumineux herbarium avec des feuilles A4 sur lesquelles il a collées les plantes pressées, feuilles, fleurs. Ecrit à la machine Boshoff ajoute le nom commun, le nom botanique, la provenance, le numéro attribué par la liste botanique de l'Afrique du Sud. Je fais des photographies de près de 200 de ces feuilles mais ne fais pas de comptage exact.
[167] GAIA, voir catalogue.
[168] Boshoff fera ce voyage avec Anèl Marais avec qui il se sera marié en décembre 1988.

l'Afrique du Sud. L'idée était que les mots inscrits sur les murs seraient tous trop difficiles même pour les spécialistes de la langue anglaise, et que les explications de ces mots seraient lisibles seulement dans d'autres langues[170]. Dans "Blind Walls", parfois Boshoff en parle comme "Wailing Walls", ou "Perplexing Walls", ou encore "Obstacle Walls", Boshoff donnerait pour la première fois un visage au spectateur privilégié "qui comprend", qui détient la clef. Tout sur ces murs serait clairement visible, mais rien ne serait compréhensible, à moins de maîtriser une des langues explicatives. Boshoff avait choisi les "spectateurs qui comprenaient" sciemment. Il s'agit des mêmes personnes qui sous l'Apartheid étaient démunies de tout droit civique ou social. Ces murs serviraient à faire pleurer ceux qui s'estiment supérieurs, ceux qui d'habitude faisaient les règles, les enfants de "l'empire sur lequel le soleil ne se couche jamais"[171]. Boshoff souhaitait inscrire ses textes sur des blocs de granite, il chercha longtemps le financement pour ce vaste projet. Dans l'intervalle cette œuvre a inspiré de très nombreux travaux de taille plus modeste[172].

Le premier de ces projets est le BLIND ALPHABET PROJECT. Boshoff y réalise une sélection dans le DICTIONARY pour y soustraire uniquement les termes "morphologiques", ces termes servent à décrire le toucher, les volumes, les textures d'un objet et ne sont utilisés que très rarement dans le langage des voyants. Ces mots sont alors traduits en objets sculptés en bois, c'est un travail destiné à être vu avec les mains. A partir de 1991 Boshoff reprend le rythme qu'il s'était imposé pour le Projet de 370 jours, il sculpte un objet-mot par jour jusqu'à avoir fini la lettre A de son BLIND ALPHABET PROJECT. Parallèlement à l'établissement du "Dictionary of Morphology" que Boshoff aurait voulu publier à la fin du projet, à la sculpture quotidienne des objets, Boshoff entame un vaste travail de recherche théorique et de rédaction d'un texte portant

[169] Qui sera remanié en différentes versions de l'œuvre GAIA et UMHLABATI.
[170] Sésotho sa Leboa, Sésotho, Setswana, siSwati, Tshivenda, Xitsonga, isiNdebele, isiXhosa, isiZulu
[171] L'Empire Britannique avait l'ambition de posséder des territoires sur toutes les latitudes, ainsi il y aurait à tout moment une partie de l'empire qui serait dans la zone diurne de la planète - ce slogan qui positionnel l'Empire Britannique en véritable souverain globale avait frappé Boshoff comme une expression particulièrement arrogante, mégalomane.
[172] On pourra penser à WRITING IN THE SAND, KRING VAN KENNIS, THE WRITING THAT FELL OFF THE WALL

le titre “The Blind Alphabet Project”[173]. Ce texte s’intéresse aux savoirs hermétiques, aux pouvoirs de clairvoyance et de divination attribués à l’aveugle. Le tapuscrit compte une centaine de pages rédigées sur ordinateur. Boshoff y indique dans le sommaire les chapitres prévus dont la moitié a été rédigée, les derniers chapitres sont esquissés sous forme de notes. Ces pages ultimes auraient été consacrées à l’expérience du travail du bois, l’odorat, le toucher, le grain. Malgré son insistance sur l’importance du tactile, du toucher, Boshoff, choisit de rédiger d’abord la partie du texte consacrée au langage. Le texte du BLIND ALPHABET PROJECT permet de percevoir avec quelle discipline Boshoff fait le choix des termes utilisés :

1. Ils décrivent l’apparence, la forme, la structure et la texture des choses.
2. Le mot doit être abscons, obscur ou abstrus.
3. Les termes doivent être reconnus dans les disciplines de la culture ou de la science.
4. L’artiste est obligé de faire des sculptures pour chaque mot de la liste.

Boshoff se donne des consignes tout aussi rigoureuses pour la rédaction des définitions[174]. Pour ce qui concerne la création des formes, elles doivent rappeler le terme de façon indirecte (sans être une simple “transformation en trois dimensions”) ; elles doivent être sculptées en bois par Boshoff et ne peuvent être des objets préexistants qui rappellent le terme. Par exemple, CALAMIFORM, “reedlike” ne peut pas simplement être représenté par un tas de roseaux. En 1995 Boshoff retravaille le texte du BLIND ALPHABET PROJECT pour en tirer les onze pages d’un texte pour un discours prononcé lors de la conférence annuelle des sculpteurs[175]. Boshoff choisit le titre “Aesthetics of the skin.”

Pendant plusieurs années Boshoff vit le Projet au quotidien, il produit une sculpture par jour intégrée à ses autres activités. Il vit ce temps avec beaucoup d’intensité et il travaille en isolement. Les blessures de ses mains, la lutte avec la matière sont un engagement. Boshoff hésite longtemps sur la présentation finale du projet. Il est important que les objets ne soient pas montrés séparément et surtout pas exposés comme

[173] “Blind Alphabet Project”, tapuscrit, non publié écrit en 1994, archives de l’artiste, Johannesburg, document électronique transmis en 2004, ci-après BAP, 1994.
[174] BAP, 1994, pp.44-46.
[175] *Third National Sculpture Symposium*, 1995, Technikon Pretoria.

des “sculptures”. Il refuse même la diffusion de prises de vue de sculptures individuelles. Au début il les garde dans son salon, jusqu’à ce qu’elles constituent un tas. Jack Ginsberg[176] voyant les sculptures en aime une particulièrement, “Annuloid”, mais il s’oppose à Boshoff sur l’idée que ces sculptures doivent demeurer cachées. La conversation qui s’engage autour de cette question donne lieu au voyage que Ginsberg finance pour la famille Boshoff en Ecosse et au Pays de Galles. Boshoff organise un trajet qui l’amène sur les sites préhistoriques. Il interprète ce séjour de quinze jours comme un projet druidique, profitant des heures avant le lever du soleil pour collectionner des échantillons de plantes qui feront partie de l’œuvre ANNULOID qu’il offrira à Ginsberg en remerciement, une sculpture en forme de cercle, creux, dans laquelle sont dissimulées les échantillons de brindilles. L’intérêt pour les savoirs hermétiques, Boshoff les qualifie d’“arcanes”, donne lieu au vaste projet de 2000, INDEX OF (B)REACHINGS et accompagnera Boshoff jusqu’en 2008 où il reprend les voyages au Pays de Galles, le “pays des Druides”, un travail qu’il fait culminer dans le projet pour Bâle.

Le 15 février 1994 Boshoff achève la 338ème et dernière sculpture de la lettre C de son Dictionnaire. Lors de l’exposition *The State of the Art* à l’Everard Read Gallery qui commence le 26 février, Boshoff montre trois tas de sculptures grillagées. En avril 1994 ont lieu les premières élections démocratiques en Afrique du Sud. On peut y voir l’origine du très grand succès du BLIND ALPHABET. Les élections signifient une ouverture pour ce pays à qui la participation aux événements culturels internationaux avait longtemps été interdite. Pour marquer le début de la jeune démocratie, on prépare pour la première fois une Biennale d’Art Contemporain en Afrique du Sud, elle aura lieu en 1995. A travers ses différentes obligations dans l’organisation d’événements d’art, Boshoff travaille aux côtés de Julia Carlton, la commissaire de la section “Inside/Outside” montrée à la Johannesburg Art Gallery. Elle choisit le BLIND ALPHABET PROJECT. Pour la Biennale, Boshoff fait construire des paniers en grillage noir qui contiennent les sculptures, le couvercle de chaque panier est constitué d’une plaque d’aluminium sur laquelle est inscrit le texte du *Dictionary of Morphology* en braille. Il montre les sculptures accompagnées d’un bureau où le visiteur peut, à loisir,

[176] Ginsberg confirme cette anecdote répétée par Boshoff dans un message électronique du 21 Janvier 2011.

consulter les dictionnaires et les textes de recherches pour le projet. La Biennale de Johannesburg de 1995 est devenue pour les artistes participants l'ouverture vers le monde de l'art international. Lors de la Biennale les organisateurs des événements artistiques internationaux se sont déplacés en nombre et Boshoff rencontre Buzz Spector, conseiller culturel du gouvernement américain. Ce dernier est chargé de nouer des relations avec des artistes sud-africains. Selon Spector le BLIND ALPHABET PROJECT est l'œuvre clef de la Biennale. Boshoff est invité à participer à des colloques aux Etats-Unis. A l'occasion de ce voyage, Boshoff rencontre le collectionneur Marvin Sackner qui lui achète le manuscrit de KYKAFRIKAANS pour sa collection de poésie concrète.

Avant 1994 il existe encore très peu de publications sur l'art contemporain sud-africain. Le cercle de ceux qui circulent dans le monde du livre est très restreint, il n'existe presque pas de marché pour la vente de livres. Les rares publications sur l'art portent sur les grands noms de la génération précédente. A cette époque, à la sortie de l'embargo culturel et en préparant la Biennale, le manque d'informations devient tangible, plusieurs publications voient alors le jour, elles resteront pendant longtemps les ouvrages de référence pour l'art sud-africain. Pour Boshoff la publication la plus d'importante sera celle de Sue Williamson et Ashraf Jamal, *Art In South Africa The Future Present*[177].

Le Curriculum Vitae de Boshoff fait constater qu'avant 1994 il exposait une fois tous les deux ou trois ans, après 1995 les invitations se multiplient, il présente ses œuvres dans six à dix expositions internationales par an. En 1996 Boshoff prend la décision d'abandonner son poste au Witwatersrand Technikon et de devenir artiste indépendant.

Les 77 sculptures du BLIND ALPHABET COCULLIFORM TO CYMBIFORM sont choisies pour représenter l'Afrique du Sud à la 23ème Biennale Internationale de São Paulo en 1996. A cette occasion le Projet est revisité par les écrivains pour démontrer la complexité des relations de pouvoir qu'il permet de démontrer. Avec le BLIND

[177] David, Philip, Cape Town 1996. Le texte sur Boshoff, écrit par Ashraf Jamal, reste pendant longtemps le seul texte sérieux sur cette œuvre. Il sera cité à maintes reprises lors des parties analytiques.

ALPHABET PROJECT Boshoff gagne le concours de la *Triennale für Kleinplastik* de Göppingen. Après avoir vu le BLIND ALPHABET PROJET, un groupe d'amateurs d'art de Birmingham fonde une association à laquelle ils donnent le nom "Art Sense" et achète les 77 sculptures de la section C. La vocation de l'association sera d'établir une collection d'œuvres tactiles, de la faire voyager le plus largement possible en Angleterre, de la rendre accessible à un public de personnes non-voyantes, mais également de sensibiliser le public habituel des galeries d'art aux spécificités d'un public non-voyant. Le BLIND ALPHABET fonctionne selon les mécanismes que Boshoff a élaborés progressivement, faire, inscrire, cacher, révéler, en mettant l'accent sur l'échange entre l'objet-œuvre d'art et le spectateur, celui privilégié par son appartenance à un certain groupe social : capable de voir sans les yeux et savoir lire le braille.

Avec la série du TREE OF KNOWLEDGE (1996-1997) les idées de Boshoff semblent changer graduellement. L'arbre est présent dans le travail de Boshoff dès ses débuts. L'arbre est la source du bois. L'arbre sacrifié est le livre. Le livre est l'endroit où on inscrit le savoir. Tous les livres proviennent du premier arbre, l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal. La série du TREE OF KNOWLEDGE, produit en 1996 marque le moment où Boshoff devient sensible à l'implication écologique qui peut être abordée à travers cette suite de pensées. En même temps que de militer pour une prise de conscience de la destruction écologique commise au nom de l'industrie du livre, Boshoff commence à tourner son opposition au pouvoir vers des phénomènes universelles. Il voit le papier non seulement comme une matrice qui porte les caractères de l'écriture, le papier peut être l'endroit où les mots se figent, l'endroit où on peut arrêter les mots pour devenir dogme. Par le dogme on peut justifier toute sorte de choses, entre autres des crimes contre l'humanité. En même temps que de faire face à ce dogme qui avait abouti à de graves crimes en Afrique du Sud, Boshoff voit le même mal répandu sur toute l'histoire de la colonisation. Son discours autour de "ceux qui comprennent", "ceux qui détiennent le savoir" s'est politisé. Dans les œuvres de Boshoff les rôles ne cessent de s'inverser. Les faibles, "ceux qui avaient été privés de leur droits civiques" prennent le rôle d'une victime menacée, mais peuvent autant devenir détenteurs d'un savoir précieux, de savoirs justement que Boshoff expose ostensiblement à son public pour brandir sous

leur nez leur propre ignorance et leur dépendance de ce présumé faible et démuni. Il y a des plantes en voie de disparition, des mots en voie de disparition, des langues en voie de disparition. Boshoff continue ses recherches sur les GARDENS OF WORDS.

La deuxième Biennale de Johannesburg de 1997 est placée sous le thème de l'histoire de la Colonisation. *Trade Routes*. Le travail de Boshoff fait partie de l'exposition organisée par Gerardo Mosquera "Important/Exportant". Boshoff crée l'œuvre THE WRITING THAT FELL OFF THE WALL. Ici Boshoff met en avant ses pensées sur le peuple "écologiquement menacé" confronté au pouvoir écrasant du colonisateur. Les occidentaux sont arrivés en Afrique avec les "grandes" notions occidentales de "Vérité", de "Savoir", de "Raison", de "Pureté", d'"Identité", de "Perfection", de "Progrès", etc. Ces notions se sont avérées corrompues, elles ont fait faillite. Boshoff les identifie comme des mots "qui sont tombés du mur". En parlant de cette œuvre en 2007, Boshoff ajoute que THE WRITING THAT FELL OFF THE WALL traite de "my disillusionment with aspects of religion, and in particular with the fabrication of the words and so-called Christian principles that justified the colonisation of Africa by seven European powers..." son désillusionnement face à certains aspects de la religion, aux chrétiens qui fabriquent des paroles et des principes pour justifier la colonisation de l'Afrique par sept pouvoirs Européens...[178] Boshoff se dit "tired of Christian promises that were never kept[179]" exaspéré par les promesses chrétiennes qui n'ont jamais été tenues. Il créé une deuxième œuvre suivant cette même ligne de pensées, les BAD FAITH CHRONICLES et une œuvre qui reprend la question à l'envers ABAMFUSA LAWULA THE PURPLE SHALL GOVERN[180].

L'amitié avec Gerardo Mosquera ne se limite pas à la seule collaboration à la Biennale de 1997. Mosquera invitera Boshoff à plusieurs reprises pour d'autres expositions. Mosquera est en 1984 un des fondateurs de la Biennale de la Havanne mais

[178] Entretien avec Warren Siebrits, 2007, p.23.
[179] idem. p.24
[180] Sur le niveau graphique cette œuvre restera une des plus parlantes de Boshoff. Intellectuellement beaucoup moins prétentieuse que THE WRITING THAT FELL OFF THE WALL, elle complexifie l'analyse sociologique de la fin de l'apartheid.

ne continue pas de faire partie des organisateurs après 1990[181]. Il travaille depuis comme curateur indépendant ou comme "Adjunct Curator" du New Museum of Contemporary Art, New York, et conseiller pour le Rijksakademie van Beeldenden Kunsten, Amsterdam[182]. Il est conseiller pour plusieurs journaux internationaux et pour des institutions d'art. Les écrits de Mosquera contribuent largement à accompagner le rapprochement et la confrontation des cultures divergentes alors que les distances entre les localités éloignées perdent successivement leur importance lors des années 90 et de la première décennie du nouveau millénaire. Au fil des années il deviendra évident que les démarches de Boshoff et les écrits de Mosquera se donnent la réplique sur plusieurs niveaux.

En même temps que la Biennale de Johannesburg, des contacts entre les artistes sud-africains et d'autres collectifs d'artistes commencent à se former. Fernando Alvim réunit des œuvres nées des conflits à la frontière Nord de la Namibie, là où, sous le nom de "Anti-Comunism Act" a eu lieu pendant plusieurs années une guérilla opposant les forces armées Sud-Africaines alliées aux forces de la UNITA Namibienne et de FAPLA (l'armée du gouvernement Angolais) soutenues par les forces cubaines et par SWAPO[183]. Même si cette œuvre n'y est pas véritablement liée, Alvim choisit BANGBOEK, car c'est une œuvre de résistance au pouvoir militaire sud-africain[184]. Alvim inclut le travail de Boshoff dans le projet *Camouflage*[185] de 1997 et *Memórias Íntimas Marcas* de 2000[186] et plus tard dans le projet *Next Flag*[187]. Alvim devient administrateur de la collection Hans

[181] http ://en.wikipedia.org/wiki/Gerardo_Mosquera accédé le 5-7-2011 Il ne fait donc pas partie du comité de sélection qui choisit le travail de Willem Boshoff pour la Biennale de 1996.
[182] http ://www.iniva.org/library/archive/people/m/mosquera_gerardo accédé le 5-7-2011 Les derniers positions ajoutées sont en 2010… International Adviser, Art in General, New York ; 2009… Technical Committee, MOMA Medellin et 2011… Academic Council for Programming, Museo Universitario de Arte Contemporáneo http ://en.wikipedia.org/wiki/Gerardo_Mosquera (consulté le 5-7-2011).
[183] Organisation du peuple du sud-ouest africain, le principal parti politique namibien depuis l'indépendance de 1990. La SWAPO est historiquement un syndicat à tendance marxiste namibien, devenu mouvement indépendantiste armé puis parti politique une fois l'indépendance acquise.
[184] Willem Boshoff, communication électronique du 20 octobre 2011.
[185] La première exposition du projet en Afrique du Sud a lieu en 1997, justement au moment où le premier numéro de *ArtThrob* apparait.
[186] Au Museum vor Hedendaagse Kunst, Antwerp en 2000.
[187] Un projet qui réunit plusieurs lieux d'exposition en Europe avec le but d'exposer de l'art des pays du sud de l'Afrique, s'auto-déclamant "An African Sniper Project", un projet derrière les lignes en territoire hostile. Une idée initiée par le Camouflage network, Fernando Alvim, Kendell Geers, Simon Njami, Olu Oguibe, Iris Buchholz. Les galeries Européennes concernées sont le Migros Museum für Gegenwartskunst

Bogatzke, plus tard de la collection Sindika Dokolo. Il est l'infatigable organisateur de collectifs d'artistes, de projets de médiatisation. La Collection Bogatzke dont Alvim est le conseiller, achètera GARDENS OF WORDS II en 1999[188] et commence des négociations pour acheter l'INDEX OF (B)REACHINGS.

En parallèle avec les recherches pour les GARDENS OF WORDS Boshoff entame des recherches pour un vaste projet pour lequel il a beaucoup de mal de trouver un titre. Boshoff veut mettre en forme ses convictions sur les cultures "non-occidentales", il veut montrer clairement que ces cultures n'ont rien à envier aux cultures dits "occidentales", que très fréquemment les "Européens" sont largement plus barbares que ceux qu'ils ont prétendu vouloir civiliser. Boshoff entame des recherches au sens le plus large sur toutes les techniques de divination qu'il peut trouver. Il rassemble les objets nécessaires à ces techniques et met en place des panneaux et des parterres qui peuvent en être explicatives. Il écrit des courts textes encyclopédiques des techniques. Cette installation est montré à deux expositions prestigieuses, mais elle reste difficilement compréhensible, trop près du travail de l'anthropologue, un peu mal-à-l'aise face à la question de culture. Cette œuvre s'expliquera pleinement que lorsque Boshoff aura fait le pas vers le personnage du druide. Boshoff en 2000 lui donne le titre INDEX OF (B)REACHINGS.

Un des prix pour l'art les plus prestigieux est le *FNB Vita Art Now*. Boshoff est le lauréat de 1997 avec sa première version de son GARDENS OF WORDS. Dans les années suivantes Boshoff reçoit la plupart des prix artistiques de l'Afrique du Sud. Le *Gauteng Art Award* en 1999, le *Helgard Steyn Award*, et le prix du *Aardklop Kunsfees* pour l'INDEX OF (B)REACHINGS. Entre 1994 et 2001 Boshoff représente l'Afrique du Sud à l'occasion de 5 Biennales[189] internationales. La plupart des grandes collections lui

---

à Zürich, le Kunstraum de l'Université de Lüneburg, le Kunstverein Springhornhof de Neunkirchen, le Casino Luxenburg, le B.P.S22 à Charleroi et l'Espacio C à Revilla de Camargo. Les expositions ont lieu entre 2003 et 2005. En 2006 Fernando Alvim est le directeur général de le Triennale de Luanda, une triennale d'art contemporain, culture, histoire et politique.

[188] Bogatzke commencera des négociations de nombreuses autres œuvres de Boshoff, par contre les contrats n'avaient pas encore abouti au moment où Bogatzke doit abandonner ses activités de collectionneur à cause de sa maladie.

[189] 1995 Johannesburg, 1996 Sao Paulo, 1997 Johannesburg, 2000 La Havane, 2001 Venise.

font parvenir une commission ou achètent une de ses œuvres. Boshoff participe aux expositions thématiques, il expose à la demande des musées d'art ou des Universités mais il n'organise toujours pas d'expositions individuelles dans des galeries commerciales. Il faudra attendre 2003 et son exposition *Licked* chez Michael Stevenson, ensuite *Nonplussed* en 2004 à la Goodman Gallery. 2007 voit une première exposition rétrospective : l'exposition *Word Forms, Language Shapes* dont le curateur est Warren Siebrits a lieu à la Standard Bank Gallery.

Les commissions des grandes collections et les budgets des Biennales permettent à Boshoff de réaliser de plus en plus fréquemment des installations de très grandes dimensions. A partir de 2000 il choisit de plus en plus fréquemment le granit comme support pour ses inscriptions, ce matériau se prête surtout aux commandes publiques[190]. Nous pouvons dire que ces œuvres "en pierre" sont pour la plupart issues des "notes préparatoires" sous forme de support papier dans KYKAFRIKAANS, *Vergelykende Letterkundige Verskynsels*, le *Dictionary of Perplexing English* ou encore les textes accompagnant le BLIND ALPHABET PROJECT. Un grand nombre d'œuvres produites plus tard sous forme de sculpture monumentale étaient déjà présentes sous forme d'explication écrite ou sous forme d'"à coté" dans un de ces textes expérimentaux. Au fur et à mesure que les sculptures deviennent plus monolithiques, Boshoff sent de progressivement plus le besoin de les accompagner de textes pour faire saisir l'ampleur des pensées qu'il y a investies. La tendance des organisateurs d'art oblige de plus en plus l'artiste à fournir un texte donnant l'explication d'une œuvre sous forme de "artists statement." Boshoff garde lors de leur élaboration son approche encyclopédique, le résultat sont des documents riches et permettent d'inscrire son travail dans les thématiques principales de l'art contemporain international[191]. Les textes, comme les thématiques des œuvres, puisent souvent dans les recherches des années 80 et 90. Les "artists statement" qu'écrit Boshoff pour accompagner ses œuvres, tout en se construisant sur le mode de l'énumération, gardent un caractère résolument artistique et se

[190] voir PSEPHOS (1994/1995), PANIFICE (2000), KRING VAN KENNIS (2000), WINDFALL (2001), CHIASMUS (2002), PHILOSOPHERS' AVENUE (2003), PRISON SENTENCES (2003)
[191] Nous aurons l'occasion de le citer amplement dans les parties analytiques qui suivent.

complexifient au point où le critique est tenté de les voir comme œuvre d'art indépendante.

La plupart des critiques du travail de Boshoff insistent sur la grandeur de ses installations, sur l'étendue de son savoir, sur la façon compulsive avec laquelle les travaux s'accumulent. Vladislavić[192] observe que le travail de Boshoff des années 70 et 80 se centrait autour de minuscules intimités du quotidien et que cette intimité va de pair avec la politique de ces années où certaines opinions devaient rester cachées. Les artistes "postapartheid" peuvent traiter l'histoire plus librement. Alors que les premiers travaux de Boshoff étaient "painfully private" privé de façon douloureuse, les œuvres récentes seraient "grandly public" public de façon grandiose, alors que les premières œuvres étaient conçues pour les petits espaces privés, les œuvres récentes sont souvent conçues pour les espaces "nationaux" ou mêmes "globaux". Les minuscules mesures de son temps privé s'ouvrent vers le cours de l'histoire, vers les biographies des personnalités publiques, vers l'origine de l'univers.

A l'occasion de l'exposition *Licked* de 2003, Boshoff réunit une série d'œuvres autour de la thématique du droit de vote, du vote démocratique, des premières élections démocratiques de l'Afrique du Sud, de l'emprisonnement de Nelson Mandela. Ces œuvres s'inscrivent assez facilement dans la thématique du savoir caché, de la négociation du pouvoir, des signes intelligibles ou cryptiques, qui, dans le monde à l'envers de l'Apartheid sont paradoxalement les seuls signes de démocratie qui suivent l'histoire de la culture en occident au plus près. A l'occasion de l'exposition *Sted//Place* et les expositions de 2004 Boshoff va plus loin. Ce changement ne tardera pas d'inquiéter le critique d'art, mais inquiéter de façon étouffée ce qui est devenu l'habitude de la critique d'art sud-africaine[193]. Boshoff commence à parler des camps de concentration de la guerre de 1899-1902, il reconnaît de façon de plus en plus ostensible son origine afrikaner et il ose ne pas exprimer de condamnation généralisée. Boshoff commence à

[192] Vladislavić, 2005, p.78.
[193] Ivan Vladislavić, par exemple qui fait l'essentiel de ses recherches sur le travail de Willem Boshoff en juin 2004, donc après l'exposition chez Goodman, choisit de ne pas adresser les œuvres "difficiles" de

créer une étrange nébuleuse globalisante entre le colonisateur occidental, l'empire britannique, l'empire capitaliste, la politique des Etats-Unis au Moyen Orient.

Selon Boshoff[194] tout a commencé avec l'œuvre BLACK CHRISTMAS de 2002 où il colle des jouets en plastique, pistolets, tanks, soldats, en les organisant de façon à ce que leurs couleurs forment un arbre de noël noir sur fond jaune/orange/rouge. L'année suivante il assemble deux drapeaux avec la même technique d'accumulation. Boshoff dit[195] que ces œuvres traitent de la vie des enfants qui sont précieux, qu'il faut protéger. Les jouets qu'on donne aux petits reflètent et préparent les jouets des grands. Boshoff souligne l'importance de son choix de refuser le service militaire et prendre le mode de vie du pacifiste. Il en vient à la guerre du début du 20ème siècle entre les Britanniques et les Boers en Afrique du Sud où 32 000 enfants ont perdu la vie. La guerre commença en 1899. Lorsque les armées Britanniques ne purent venir à bout des Boers résistants, qui connaissaient beaucoup mieux le terrain et savaient se cacher hors de leur portée, on décida d'interner les femmes et les enfants qui étaient restés dans les fermes et qui continuaient à ravitailler les combattants. Le "Commander in Chief" Britannique, Lord Roberts inaugura le premier camp de concentration en novembre 1900. Les prisonnières et leurs enfants étaient transportés par train à plus de 60km de leur ferme pour s'assurer qu'elles ne pourraient pas y retourner. Les camps de concentration étaient très mal organisés, la nourriture n'était à peine prévue, pas de sanitaires, les enfants ne survivaient pas longtemps dans ces conditions. La défense des responsables britanniques pour ces pratiques génocidaires malgré leur co-signature de la Convention de La Haye en 1899, était que les camps de concentration auraient été "le seul moyen de terminer la guerre". Les commentateurs actuels des camps de concentration britanniques du début du XXème siècle s'aperçoivent avec consternation que l'Empire Britannique semble avoir eu l'impression que la Convention de La Haye n'aurait été valable que pour des prisonniers européens en Europe, et que les colonies échappaient à cette loi. La communauté afrikaans de l'Afrique du Sud reste profondément marquée par les horreurs de la guerre

---

cette année. Boshoff est déçu et obtient chez David Krut qu'au moins les images de ces nouveaux travaux soient incluses dans la publication.

[194] Warren Siebrits en 2007 prie Boshoff d'expliquer ce changement dans l'approche. Le texte suivant suit de près la réponse que donne Boshoff dans l'entretien de 2007.

1898/1902. Quand Boshoff, en 2003, entend plus ou moins la même justification, celle du "seul-moyen-d'arrêter-la-guerre", pour une autre guerre, celle contre l'Iraq, il voit un parallèle flagrant. Boshoff commence à faire une série d'œuvres basée sur les cimetières des camps de concentration et l'histoire de ses grands-parents pendant la guerre. En compagnie de son ami Corrie Guyt, Boshoff commence à visiter systématiquement tous les sites des 42 cimetières de la guerre 1899/1902, il collectionne les sables, il prend des photographies, copie les noms des enfants décédés et enterrés sur ces sites. En parallèle il fait une série d'œuvres qui utilisent des faits divers, des citations autour la guerre des Etats-Unis en Iraq, créant un ensemble où les deux situations se donnent la réplique. L'histoire de l'Afrique du Sud a suivi un cours chaotique depuis l'arrivée de Bartolomeus Dias au Cap de Bonne Espérance en 1488 : Poste de ravitaillement Portugais, Colonie Néerlandaise, Française, Anglaise, Union, République. Guerres consécutives, Boer-Zulu, Zulu-Anglais, Boer-Anglais, L'Union Sud-Africaine administré par un Gouvernement Anglais, République Sud-Africaine gouvernée par le Partie National. Ce parti a choisi un champ d'action pour lequel il n'y a pas de défense. Pourtant Boshoff ne peut pas s'empêcher de ressentir un frisson quand il voit que parmi les pierres tombales du cimetière d'Aliwal North se trouve une pierre fabriquée par deux frères pour le cadet, mort avant 1902, où ils font la promesse solennelle de ne plus jamais permettre qu'on humilie les leurs d'une telle façon[196]. En 1948 ce sont ces mêmes êtres humains, maintenant des hommes mûrs d'une cinquantaine, qui viennent au pouvoir et qui en abusent.[197] Ceci est un sujet très difficile à aborder, nous assistons une fois de plus à un inversement de positions victime-bourreau, bourreau-victime. Comment intellectualiser le génocide?[198] Une souffrance de 1902 ne peut pas être rédemptrice d'un excès de 1960. Pour être cohérent, il faut démontrer toute forme de suppression, quel que soit le pouvoir qui les ait perpétrées. Malgré tout son pacifisme il ne faut pas sous-estimer l'esprit de

[195] Voir entretien avec Warren Siebrits, 2007, p.25.
[196] Boshoff évoque sa visite à Aliwal North dans l'entretien avec Warren Siebrits, p.28.
[197] Les derniers articles sur l'histoire Sud-Africaine (on peut les interpréter comme des révisions sur tout point de vue) notamment l'article pour Wikipedia, pour citer cette référence largement diffusé et accessible, tentent de donner une explication objective des motivations de chaque acteur politique dans la construction de l'Apartheid. Le lecteur reste incrédule devant la complexité et la lâcheté des raisonnements qui ont pu faire naitre l'atrocité.
[198] Je développe la question beaucoup plus largement dans la première partie sur la démarche et l'attitude de Boshoff. Un texte de Thierry de Duve sur Dionys Mascolo et Robert Antelme servira pour enrichir le dialogue.

contradiction de Boshoff qui l'amène vers l'âge de 14 ans à décider purement par contradiction de devenir artiste, en 1973 d'arrêter les études et devenir prédicateur ambulant, la même année de devenir objecteur de conscience, de se marier avec une partenaire anglaise, d'apprendre à parler cette langue mieux que la reine, etc. etc. En 1994 de façon inattendue il s'aperçoit que son objection l'a rendu célèbre, il fait partie des héros de la résistance. Mais Boshoff ne reste pas longtemps avec ceux qui ont gagné et qui se reposent sur leur succès. Il cherche de nouvelles causes à défendre. En Afrique du Sud où les medias sont entièrement sous l'influence du géant de la culture (qui équivaut à la médiatisation) mondiale, il peut sembler que de prendre la défense de nations opprimées par la colonisation capitaliste des USA est un acte de résistance. Avec la série des œuvres produites pour la Galerie Goodman, une galerie dont les fortunes sont intimement liées à ce même impérialisme occidental en Israël, Boshoff s'attaque ouvertement aux dirigeants américains, britanniques et israéliens lors des dernières confrontations au Moyen Orient. A la fin de 2008 la position du capitalisme subit un changement, les questions doivent être posées autrement. Boshoff continue dans la voie des remises en question culturelles et linguistiques sous forme d'aphorismes mais il élargit le champ vers le monde du druide. Les phrases indépendantes reviendront dans d'innombrables variations et se rendront ainsi indépendantes d'une mise en forme : NOTHING IS OBVIOUS ; I AM NOT WHO YOU THINK I AM ; WE MUST MAKE SHURE THAT NOBODY INTIMIDATES ANYBODY ; WORDS HAVE NO MEANING ; NOTHING IS IMPOSSIBLE ; IMPOSSIBLE IS NOTHING ; IMPI UKUTHULA.

Mais les changements n'ont pas uniquement lieu au niveau du globe capitaliste. Entre 2004 et 2007 s'est déroulé un drame dans la vie intime de Boshoff. Ce bouleversement a ses débuts dans une histoire ancienne, très ancienne. Depuis les années 80 quand il était dans l'obligation d'augmenter ses revenus en intensifiant les travaux de menuisier, Boshoff se souvient d'éléments en bois des anciennes maisons sauvées des chantiers de destruction le premier quartier résidentiel de Johannesburg, Doornfontein, qui était démonté pendant des années 70 et 80, une des mesures absurdes et despotiques

du gouvernement Nationaliste[199]. Boshoff avait récupéré les anciennes portes et cheminées en bois, il les avait restaurées et revendues. Depuis cette date sa condition de santé n'avait cessée de se dégrader sans qu'il comprenne qu'en effet il avait respiré une quantité beaucoup trop élevée de poussières de peinture contenant du plomb, comme celles encore utilisées au moment de la ruée vers l'or quand ce quartier avait été construit. En 2004 l'état de santé de Boshoff commence à se dégrader rapidement, jusqu'au moment ou un médecin de Germiston parvient à la diagnose de l'empoisonnement de plomb. Boshoff explique sa maladie et les douloureuses étapes de la thérapie en beaucoup de détail dans un texte écrit en 2007 pour l'exposition *EPAT*. La quantité de plomb contenu dans son corps était largement supérieure à la quantité considérée mortelle, comment il a pu survivre à cet empoisonnement est inexplicable. Pendant sa lente convalescence Boshoff se renseigne d'avantage sur la médecine, celle qui a guéri son corps en utilisait des éléments premiers pour extraire des métaux de son système, il lit également tout ce qu'il peut trouver sur la vie et les savoirs des druides. Tout individu peut devenir druide, nous le sommes tous, l'un est plus conscient de ce fait que l'autre. La véritable appellation du druide est pourtant confirmée une fois qu'il a vécu l'expérience de la mort. Boshoff voit en cette coïncidence un autre signe, qui lui semble des plus clairs. L'empoisonnement au plomb l'a presque conduit à la mort, il a déjà les savoirs requis d'un druide, la divination, la connaissance intime des plantes. A Bâle, Boshoff prend pour la première fois le nom du druide en public et inscrit tous ses activités journalières et artistiques à la vie du druide.

A Bâle, Boshoff présente au public ce travail qui s'est détaché du devoir des œuvres distinctes. Il reprend les phrases NOTHING IS OBVIOUS, NOTHING IS IMPOSSIBLE, IMPOSSIBLE IS NOTHING, sous forme d'œuvres "écrits dans le sable", mais il élargit le champ de leur signification en ajoutant les références originales au discours. Boshoff dans la personne du druide entame la conversation avec les spectateurs. Il s'était rapproché de cette démarche depuis le travail du Projet de 370 Jours. "Faire" les actions requises nécessitait expliquer le projet aux personnes, Boshoff parle du fait que le projet pouvait parfois déborder en un "conversational hassle" les conversations autour du projet

[199] Aujourd'hui le gigantesque stade de sport Ellis Park se trouve à cet emplacement.

demandaient beaucoup de temps, en voulant dire que beaucoup de son temps était requis par son explication. Travailler avec Boshoff nécessite beaucoup de patience, d'écoute. La plupart des critiques ayant rencontré l'artiste remarquent qu'il peut parler sans discontinuer. Boshoff semble aussi démesuré dans son utilisation de la parole que dans la charge de travail qu'il sait assumer. Les dictionnaires ont été classifiés par Ivan Vladislavić comme des "conversation pieces" d'œuvres dialogiques. Depuis la première expérimentation avec le personnage du Druide à Bâle, Boshoff a renouvelé cette démarche aux "Arts on Main" lors de la Coupe du monde de football en 2010. Boshoff fera de nouveau des démonstrations et des promenades druidiques. Il agrandit incessamment la liste des techniques de divination et d'autres secrets sous le titre *What every druid should know*. Lors des promenades druidiques Boshoff agrandit régulièrement sa collection de photographies de menus détails significatifs. Il documente les plantes sur sa liste d'une façon de plus en plus complète, ajoutant autant que possible des prises de vue des jeunes pousses, des feuillages, des cosses, de la floraison, des graines. Depuis 2009 il a produit une troisième version des GARDENS OF WORDS, qui a entre autres été installée aux jardins de Kirstenbosh et au moulin devenu galerie d'art de Boissy-le-Châtel proche de Paris, lieu d'exposition d'un collectif des galeries les plus influentes d'art contemporain. Boshoff travaille actuellement à l'élaboration d'une version IV.

Dernièrement Boshoff a acquis le rôle de l'artiste sage, que les sages du pays consultent au moment de conflits insolubles. Les agences de communication[200] lui attribuent le prestigieux prix de design "The golden Loerie" en 2005 pour son concept d'écriture qui habilite le désavantagé, ABAMFUSA LAWULA. L'université de Johannesburg lui attribue en 2008 un doctorat honorifique. Un des plus importants des projets de 2011 est une sculpture monumentale, un dolmen, une table en granit que Boshoff prépare pour l'université de Bloemfontein. En 2010 le campus a été le lieu d'humiliations racistes. Les coupables, des étudiants blancs plaident que leur intention avait été de faire une blague, il s'agit pourtant d'une farce montrant très peu de respect, et dans un climat où tout un chacun est conscient d'une situation délicate, il semble

étonnant qu'une telle inconscience soit possible. L'incident a provoqué de considérables tensions raciales sur le campus. Les responsables cherchent une action symbolique pour les alléger. Boshoff reçoit une commande pour une œuvre monumentale pour laquelle il prévoit le titre THINKING STONE. Boshoff a conduit de considérables recherches autour des idioglyphes qui ont été découverts sur une ferme du Nord du Cap, à Driekopseiland[201]. Dans ces gravures rupestres il s'agit de signes très organisés et sophistiqués, Boshoff souligne que parmi les milliers idioglyphes aucun ne serait répété.

En Afrique du Sud, les artistes osant présenter un travail ayant recours aux savoirs ancestraux de l'Afrique sont devenus rares. Les discours autour de cette question ne cessent de se complexifier depuis les premières recherches "d'identité" menées par l'Afrique du Sud à la recherche depuis 1994 d'une "culture" qui pourrait lui être propre. Willem Boshoff est né en Afrique du Sud. Il choisit de continuer de vivre et de travailler en Afrique du Sud alors qu'une grande partie des artistes ayant obtenu une reconnaissance comparable à celle de Boshoff ont choisi d'élire domicile en Europe ou aux Etats-Unis. Il serait impossible d'attribuer à Boshoff une autre "origine" que "sud-africaine". Il serait possible de spécifier "afrikaans". S'il n'était pas Afrikaner mais Zulu, Xhosa, Sepedi, Venda, l'inscription dans un discours international de l'Histoire de l'art se serait fait naturellement dans le champ de "l'Art Contemporain Africain". Avec Boshoff on ne peut pas être si sûr. Beaucoup d'artistes blancs de l'Afrique du Sud ont fait un effort conscient de produire un art qui est immédiatement reconnaissable comme appartenant au continent africain. Ils ont soit adopté des qualités techniques ressemblant à l'Afrique, soit ils ont choisi des problématiques facilement reconnaissables, ils se sont confrontés avant tout à la question d'identité et de leur identité face au continent africain. Le manque de matériel publié à propos de l'art du continent africain est souvent commenté. Pour comprendre les chemins entremêlés que les raisonnements prennent, il s'impose de faire un pas en arrière et de se confronter à l'écriture accompagnant l'art.

---

[200] Boshoff gagne le prix en conjonction avec l'agence publicitaire Ogilvy SA qui a appliqué le concept de ABAMFUSA LAWULA pour une affiche de publicité pour la chaine de distribution de livres, Exclusive Books.

Introduction II - Vocabulaire : THE WRITING THAT FELL OFF THE WALL, "Attention, désoccidentation en cours"

La production de textes pour accompagner l'art en Afrique du Sud a connu un significatif essor quantitatif pendant les dix dernières années. Alors qu'en 2000 il semblait possible, dans le cadre d'un mémoire de DEA[202], de compiler une bibliographie qui serait représentative du volume de publications accompagnant l'art contemporain sud-africain, les publications se sont depuis cette date diversifiées et maintenant dépassent la mesure de ce qu'il est possible de commenter de façon pertinente sous forme succincte. La publication récente dont Okwui Enwezor est un des co-auteurs, *Contemporary African Art since 1980* (2009), établit en annexe une bibliographie compilée par Bukola Gbadegesin, un outil de travail fiable qui démontre par son ampleur l'étendue du débat. Cette bibliographie de plus de 600 références inclut uniquement des catalogues, des livres, des revues et des manuscrits portant sur l'art contemporain africain en général, une liste des monographies ou des expositions individualisées aurait augmenté ce nombre de façon significative, de même qu'une recherche plus fouillée sur des titres entièrement en langues non-anglophones[203].

Trois publications récentes pourront servir de cadre à un rapide aperçu des derniers développements en écriture de l'histoire de l'art sud-africain. Celles de Sue Williamson[204], *South African Art Now,* publié en 2009 par Harper Collins, John Peffer, *Art and the End of Apartheid,* publié en 2009 par la University of Minnesota Press et un débat de "table ronde" conduit à l'initiative de la revue *NKA, Journal of Contemporary*

---

[201] Voir un mémoire de maitrise par David Morris publié sur le site du McGregor Museum de Kimberley. http ://www.driekopseiland.itgo.com/catalog.html

[202] Voir Katja Peeters, mémoire de DEA soutenue à l'Université de Bourgogne en 2000.

[203] La bibliographie cite de nombreux titres bilingues et certaines titres en Français, en Allemand en Espagnol, en Néerlandais, mais n'est surement pas exhaustive. Voir également l'impressionnante bibliographie établie par http ://www.clarkesbooks.co.za/artbooks/browse/17.

African Art[205]. La valeur de cette dernière publication se trouve dans le fait qu'elle ne tente aucunement de formuler une thèse argumentée mais que les échanges conduits pendant un mois entier entre des personnalités profondément engagées dans la création d'un discours sur l'art venant d'Afrique reflètent la diversité multiple des attentes, autant des chercheurs que du public qui souhaite prendre connaissance de cette production artistique.

Le texte de John Peffer[206] se limite à un champ bien défini, à savoir aux représentations et aux imaginaires qui accompagnaient le régime de l'Apartheid de ses débuts à la fin. Peffer développe une lecture très diversifiée et porte une grande attention à l'inscription dans la société et aux enchainements des évènements au quotidien des artistes, donnant une priorité à ceux qui travaillaient en marges des institutions d'art. La recherche de Peffer complète et précise parfaitement les précédentes, ajoutant des aspects très peu connus sur l'importation active de la culture américaine lors de cette période. Une deuxième étude entamant une complexification des lectures des symboles utilisés par la société sud-africaine est celle de Jennifer Beningfield[207] *The frightened Land*. Ces deux publications ne traitent pas des pratiques artistiques qui participent aux circuits d'"Art Contemporain", il est pourtant indispensable de tenir compte de ces publications[208] pour mettre en évidence le fait que la recherche des années précédant 1994 a été entreprise avec beaucoup de soin, que ces informations sont disponibles et qu'il convient de tenir compte de ces remises en questions dans l'analyse du travail d'un artiste comme Willem Boshoff. Ce dernier figure à trois reprises dans le récit de Peffer. L'artiste afrikaaner y est présent comme un acteur du tissu social, sous forme de spectateur lors d'une performance de Berni Searle. Boshoff joue le rôle de médiateur, par quelques remarques il intervient auprès de la police déstabilisée par l'intervention de

---

[204] Sue Williamson, 2009, *South African Art Now*, Harper Collins, New York.
[205] No 26, Printemps 2010, pp. 80 – 151
[206] John Peffer, 2009. *Art and the End of Apartheid,* University of Minnesota Press.
[207] Jennifer Beningfield, 2006. *The frightened Land, land, landscape and politics in South Africa in the twentieth Century*, Routledge. Cette recherche n'interroge pas les artistes contemporains mais l'imagerie et l'esthétique choisie sous le régime pour soutenir l'idéologie nationaliste. Le corpus analysé par Beningfield comprend l'architecture des monuments, les photographies des publications officielles, la cartographie, les blasons.
[208] L'étude de Peffer, comme celle de Jennifer Beningfield est entrepris dans le cadre d'études faites en Angleterre et aux Etats-Unies. Peffer visite l'Afrique du Sud pour la première fois en 1991.

Searle. Le texte de Peffer ne cite aucune œuvre de Boshoff comme il ne cite pas non plus le travail de William Kentridge ou de Sam Mudzunga.

En ce qui concerne la production des artistes participant à ces dits circuits, il est devenu habituel de sortir périodiquement des ouvrages qui se présentent sous forme de catalogue, faisant un repérage large des artistes pratiquants en Afrique du Sud. Chaque ouvrage choisit une centaine d'artistes que l'auteur ou le comité éditorial estime être les plus représentatifs de l'art du moment. Les ouvrages monumentaux récents sont *10/100* publié en 2004 pour commémorer les dix années de démocratie du pays et l'ouvrage de Sue Williamson *South African Art Now*. Le choix d'inclure le maximum d'artistes possible doit indiquer le souci d'être démocratique, un geste entièrement estimable. Dans le cas de *10/100*, dix auteurs dédient une page de texte et trois pages de représentations d'œuvres à chaque artiste de façon entièrement équitable. Les artistes sont classés de façon alphabétique, pas de titres, pas de subdivisions, pas de classement. Sue Williamson avait adopté cette démarche dans le livre qui l'avait rendue célèbre *Resistance Art* sorti en 1989, ensuite, en collaboration avec Ashraf Jamal la même approche équitable avait été adoptée pour *Art South Africa, the future present* en 1996. Pour la version de 2009 Williamson garde le système "une page par artiste" mais elle prévoit des divisions en chapitres traçant en première ligne une division entre les artistes "du dernier siècle" et ceux du "Nouveau Millénaire". Cette division permet d'établir une division sur plusieurs niveaux entre les artistes travaillant sous le régime, en ce qui intéresse Sue Williamson, dans une perspective de l'art de la résistance d'une part, et de l'autre ceux travaillant à partir de 1994, la génération "Post-Apartheid". Certains artistes comme William Kentridge, Jane Alexander, Kendell Geers, Minette Vàri, Marlene Dumas apparaissent à plusieurs reprises pour permettre de suivre la transition dans leur travail. Les premiers chapitres sous la partie "The last Century" portent les titres "The Shifting Years : a time of Exile" Les années mouvantes : un temps d'Exile, "Culture Turns Activist : The spread of a new Resistance" La Culture se fait activiste : La nouvelle résistance se répand, "Between Country and City : Rural Artistes enter the Art World" Entre la campagne et la métropole : Les artistes ruraux font leur entrée dans le monde de l'art, "Freedom at last : Euphoria, Doubt, and Reflection" Enfin la Liberté : L'euphorie, le doute, et la

réflexion. Ces titres expriment les contraintes que vivent les artistes avant 1994 et qui ont une influence au point où leur travail peut être classé selon ces critères.

L'art du "New Millenium" est divisé selon quelques questions préférées des artistes : "Searching for Identity : Imaging the New Society" A la recherche d'identité : Créer une image de la Nouvelle Afrique du Sud , "Love and Gender in a time of AIDS" Amour et appartenance sexuelle au temps du SIDA, "Old influences, New Work : Fresh Interpretations of Cultural" Influences anciennes, Originalité : Nouvelles interprétations des traditions culturelles, "Punchline : A Grimm Humor Holds up the Mirror to Society" Chute : Un humour grinçant présente le miroir à la société. Le reste est divisé selon des catégories formelles en "The Materiality of Sculpture" La nature matérielle de la sculpture, "The Poetics of Paint" La poésie de la peinture, "Acting out : The Installation and Performance Artists" Jeu d'Acteur : Les artistes de l'installation et de la performance, "Throught the Lens : New Interpretations of the Photographic" A travers l'objectif : Nouvelles interprétations du photographique.

Avant tout autre commentaire je ne peux pas souligner suffisamment le respect et l'admiration que j'ai pour le travail de Sue Williamson[209]. Si les artistes actuels ont pu commencer à faire entendre leur voix, si l'art sud-africain a su se frayer un chemin à travers un paysage politique désastreux, si des questions pressantes d'ordre humanitaire et sociologique ont pu être abordées par l'art en Afrique du Sud, c'est en grande partie grâce à l'exemple du travail de Sue Williamson. Non seulement la voix de Sue Williamson est une des premières à parler d'un art de la résistance, mais elle sait accompagner cet art au cours de sa confrontation avec un monde qui pendant cette

[209] Sue Williamson, née en Angleterre, formation à Art Students' League, New York entre 1963 et 1965. Sue Williamson est artiste et activiste en même temps que théoricienne d'art. Pendant les années 80 elle effectue un geste absolument primordial pour le monde de l'art Sud-Africain en publiant *Resistance Art* (1989*)*. Ce travail se trouve parmi les premiers à inclure des œuvres d'art d'artistes noirs et blancs et il donne un très précieux aperçu de l'art crée par les "résistants" contre l'Apartheid. Elle fait suivre une deuxième publication tout aussi importante qu'elle écrit en collaboration avec Ashraf Jamal *Art South Africa, the future present*, un texte qui reste pendant longtemps la seule référence "sérieuse" pour connaitre les pratiques. En1996 elle est l'éditrice fondatrice du site Web *ArtThrob*. Ce site publie des informations sur les artistes contemporains sud-africains et suit leurs participations à des évènements internationaux. Il est reconnu au niveau international pour sa contribution pour faire connaitre l'art contemporain Africain - En parallèle avec ses activités de critique d'art Sue Williamson a poursuivi un travail d'artiste engagé. Dans les années 80 et 90 elle était l'auteur d'œuvres très pertinentes par rapport à la situation des noirs sous le régime de l'Apartheid. Dans les années 2000 Sue Williamson élargit son champ de recherche aux problèmes du SIDA et des agressions contre les homosexuels dans la société Sud-Africaine. Le travail de

période s'est "globalisé" implacablement, impitoyablement et inexorablement. Sue Williamson crée en août 1997 le journal électronique *ArtThrob* un organe de publication pour les artistes dans un pays où le monde des publications sur support papier est presque impossible. *ArtThrob* sert d'exemple à toute la création artistique contemporaine du continent africain.

La diversité des thématiques retenues pour la publication *South African Art Now,* est indicatrice des intérêts que Sue Williamson sait accompagner. Il est autant plus surprenant que le travail de Boshoff dans cette publication de 2009, se trouve dans la catégorie "sculpture", sans rien de plus. Williamson consacre son texte surtout à une explication du fonctionnement du BLIND ALPHABET PROJECT. Même si Sue Williamson en 2009 ne pouvait pas prévoir que Boshoff allait de façon significative augmenter l'importance des actions en prenant le personnage du druide, il semble étrange de ne pas donner d'avantage d'importance aux projets de vaste envergure tels que KYKAFRIKAANS, le DICTIONARY OF PERPLEXING ENGLISH ou les GARDENS OF WORDS, qui sont bien connus avant 2009 et qui ne tombent aucunement dans la catégorie "sculpture". Williamson exclut la mention de la liste des artistes ayant travaillé "avant 1994", comme si l'absence de "résistance déclamatoire" de la part d'un artiste excluait l'influence et surtout la contrainte exercée sur lui par le régime politique, et que par conséquent, cette contribution ne pourrait pas exemplifier cette époque. La phrase de conclusion que Williamson ajoute à son texte sur Boshoff exprime peut-être le véritable doute que ce travail fait naître en elle, une phrase dite par Boshoff dans un entretien avec Vladislavić : "I don't want to help people, I want to mess with their heads" je veux pas aider les gens, je veux embrouiller leurs têtes. Williamson laisse cette phrase suspendue dans l'air, comme si par elle seule Boshoff signerait sa propre condamnation en tant qu'artiste élitiste et égocentrique, car l'essentiel des textes de Williamson est formulé autour d'un engagement social de la part de l'artiste. Cette critique du travail de Boshoff ne se limite pas à la personne de Sue Williamson, elle a été reprise par la nouvelle génération de critiques publiant pour *ArtThrob*, il a été question de ces voix critiques plus haut. Au lieu

---

Sue Williamson a toujours été novateur, critique et elle exprime toujours des opinions informées sur les questions d'importance actuelle.

de répondre de quelque sorte que ce soit à cette critique je vais chercher à la mettre en contexte.

Sue Williamson écrit son introduction à l'anthologie dans l'emprise d'une réaction de stupéfaction face aux nouvelles confrontations qui viennent d'avoir eu lieu entre habitants des township de nationalité sud-africaine et ressortissants d'autres pays africains, le Mozambique, le Zimbabwe, la Somalie. Ces travailleurs étaient venus s'installer en Afrique du Sud, le pays qui économiquement est le plus stable dans cette partie du globe. Depuis quelques années, sans arrêt, de plus en plus de travailleurs, légaux ou non, sont venus s'installer dans la République Sud-Africaine, un état, qui affiche déjà en temps normal un nombre de "sans emploi" dépassant les trente pour cent de la population. En mai 2008 certains citoyens sud-africains lancent des attaques coordonnées et spectaculaires contre les travailleurs clandestins originaires des pays voisins. La foule prend pour cible des individus et les exécute avec les méthodes utilisées par les partisans du struggle avant la libération de l'Afrique du Sud. La violence sourde et la peur qui se déclenchent montrent au plus clair que "tout ne va pas bien" dans ce pays du sud du globe. Il ne s'agit pas de confrontation raciale mais d'attaques xénophobes pour protéger une précédence à l'emploi et au partage des biens, ces biens qui sont toujours distribués de façon très inégale et qui se font trop rares. Sue Williamson, comme beaucoup d'autres Africains du Sud vit la stupéfaction d'avoir vu ces images de corps brûlées déjà une fois lors des années 80 quand les collaborateurs avec le régime étaient attaqués de façon comparable dans les townships.[210] Le "miracle de paix" et l'image de la "nation de l'arc en ciel" sont des notions définitivement révolues, il faut une fois de plus se confronter à sa propre culpabilité, les artistes s'engagent une fois de plus dans la défense des droits de l'homme aux côtés des immigrés en danger. Williamson conclut son paragraphe

[210] En Afrique du Sud le "supplice par le pneu" est connu sous le terme "necklacing". Le supplice du pneu est une technique de lynchage apparue lors d'émeutes et de règlements de comptes de l'ANC en Afrique du Sud du temps de l'apartheid. Cette technique de lynchage (dans le sens où la sentence est appliquée sommairement par la foule ou un groupe de personnes n'ayant pas autorité en matière pénale) consiste à mettre un pneu autour du cou (éventuellement du corps) du supplicié attaché, puis à y mettre le feu avec de l'essence. Cette pratique a été largement utilisée lors du "struggle" contre l'Apartheid. Les partisans de l'ANC en usaient pour punir des collaborateurs avec le régime. En 2008 la même technique a été appliquée pour exécuter les ouvriers sans papiers venus d'autres pays. Colin Richards dans son texte sur *Sandile Zulu* fait un repérage des très nombreuses références aux "necklacings" dans le contexte de l'art Contemporain Sud-Africain, voir Colin Richards, 2005, p.30 et note 85.

d'introduction avec l'affirmation que l'artiste sud-africain depuis les années 70 se sert de la politique de son pays comme de la référence clef de sa production. Même les jeunes artistes de la période de "globalisation" seraient unis par une réflexion sur une société déformée par des problèmes d'origine raciale et des besoins économiques immenses. La question qui se pose maintes et maintes fois est de savoir si, dans un tel pays, l'individu ne devrait pas avoir des préoccupations beaucoup plus urgentes à adresser que le fait de faire de l'art.

Le résultat d'une telle continuelle remise en question peut être très bénéfique, du moins en tant qu'attitude artistique. Les artistes se comprennent comme ceux qui doivent développer le "third eye" troisième œil de la nation, ceux qui savent aller directement au centre des questions intellectuelles et étiques. Je donne entièrement raison à Sue Williamson de le remarquer, je voudrais pourtant nuancer. Cette approche peut se terminer dans certains cas en un art superficiellement idéologique où il suffit de déclarer son allégeance à un certain camp politique pour être admissible. Tout aussi gênants sont les cas d'un art qui se sent remis en cause continuellement et qui semble interminablement et futilement sentir le besoin de justifier l'importance de son activité par des gestes humanistes ou par l'auto-défense. Les publications de grande envergure comme *10/100* ou *South African Art Now* en forcent les auteurs à motiver leur choix des artistes par leur "sud-africanité" - les thèmes abordés le sont toujours avec le souci de montrer les rapports avec la localité sud-africaine ou d'articuler un discours en lien avec la situation socio-politique du moment et gardent en conséquence toujours une part d'artificialité, un aspect surajouté. Ce souci peut mener à omettre des pratiques artistiques qui ne sont pas tout de suite reconnaissables ou classifiables. D'ailleurs le texte d'Okwui Enwezor dans cette même publication[211] évoque ce problème quand il se réfère aux expositions groupées d'artistes sud-africains. Enwezor souligne que les idéologies postapartheid se sont dépêchées à plus d'un titre d'éluder le plus rapidement possible les différences et les transitions entre les approches divergentes des fractions de la société

[211] Okwui Enwezor, 2009, "'Better Lives' Marginal Selves : Framing the Current reception of Contemporary South African Art" dans Sue Williamson, 2009, *South African Art Now*, Harper Collins, New York, pp.16-21.

préalablement ségrégée. Les différences en éducation ou les systèmes conceptuels ne sont que très rarement abordées ou explorées.

Enwezor fait quelques remarques autour du statut politique de l'art en Afrique du Sud. Pendant l'Apartheid les artistes à l'intérieur du pays étaient réduits au silence par deux forces opposées. D'une part les artistes étaient occupés à s'opposer activement au régime, limitant ainsi leurs expressions à un activisme artistique, de l'extérieur ils étaient réduits au silence par le boycott international. En sortant du système d'Apartheid chaque artiste se sentait en quelque sorte obligé de déclarer son appartenance à un camp politique, prouver par ce biais son appartenance au groupe opposé au régime. Enwezor rappelle que le texte de Albie Sachs, écrit en 1989, publié en 1990, *Preparing ourselves for freedom* prévoyait justement cette situation. En tant qu'avocat à Cape Town, Sachs s'était activement engagé dans la lutte pour les droits de l'homme et pour la libération de l'Afrique du Sud. Son conseil et son engagement ont été cruciaux pour l'établissement de la "Nouvelle Afrique du Sud" au niveau juridique. En 1989 Sachs écrit ce texte comme un membre de l'ANC souhaitant ouvrir le débat sur la question de la culture, interrogeant la prise de position du parti lors de ses préparations pour la prise de pouvoir en tant que gouvernement futur. Sachs prévient que l'art politisé qui a vu le jour sous le système de l'Apartheid rendait impotente la véritable position que devait prendre l'artiste dans une démocratie mûre. Il lance un appel aux artistes de se préparer à la liberté en ouvrant l'horizon des expressions, de ne pas voir l'art uniquement comme un outil politique, et d'amener l'imagination de s'exprimer de façon plus complexe. Malgré les conseils visionnaires de Sachs, l'habitude des années 80 ne se perd pas facilement. Enwezor démontre que les artistes avaient appris à explorer avant tout une situation politique et un système social anormal. L'Apartheid avait ainsi appris aux artistes d'adopter un discours qui communiquait clairement, avec un fort sentiment de sa propre "moral clarity"[212] clarté morale.

Cette recherche de "clarté morale" semble désormais être devenue un des critères de base pour distinguer l'art d'Afrique du Sud. Si, qui plus est, cette "clarté morale" est

[212] Okwui Enwezor, 2009, "Better Lives", p.20.

exigée auprès d'artistes qui voudraient s'exprimer de façon plus complexe, cette exigence équivaut à une censure ou une tyrannie. Tout un chacun en Afrique du Sud devrait avoir la conscience du fait que nous ne pouvons pas nous permettre, même avec les meilleures intentions, de tomber dans une nouvelle hégémonie culturelle. Mais les opinions sur les stratégies à adopter pour assurer un élargissement des questions culturelles dans une "démocratie mature" divergent. Un débat d'une table ronde conduit à l'initiative de la revue *NKA, Journal of Contemporary African Art*[213] servira ici d'exemple. Il n'existe pas[214] de journal comparable à *Nka* en langue française. Pour l'Afrique du Sud il est clair que ce pays compte pleinement parmi les membres du Commonwealth. Le système d'éducation est depuis toujours calqué sur le système anglais, l'anglais est la langue par laquelle s'expriment les intellectuels sud-africains, c'est la langue qu'ils lisent, ils participent pleinement aux débats menés en cette langue.

A cette table ronde, conduite par Internet, étaient conviées les principales voix[215] du débat sur la question de "Contemporary African Art History and the Scolarship" selon le choix de la revue *Nka* : Okwui Enwezor, Elizabeth Harney, dele jegede, Sidney Kasfir, Dominique Malaquais, Steven Nelson, Ikem Stanley Okoye, John Peffer, John Picton, Peter Probst, Colin Richards, Frank Ugiomoh, Susan Vogel, Jessica Winegar. Que ces différentes personnalités occupent des postes importantes et contribuent au débat à partir de localisations géographiques aussi éloignées que New York, Toronto, Miami, Emory, Paris, Los Angeles, (l'Etat de)Delaware, Princeton, Londres, Bayreuth (Allemagne), Johannesburg, Port Harcourt, Columbia "Northwestern University", ne doit pas avoir d'influence sur l'interprétation concernant la pertinence des remarques, d'ailleurs, une partie significative des contributions sert à se réconcilier avec cet aspect de leur prise de

[213] *NKA, Journal of Contemporary African Art,* No 26, Spring 2010, pp. 80 – 151
[214] La *Revue Noire*, édité sur support papier jusqu'en 2001 et continué sous forme de journal électronique, est un journal beaucoup moins formel que *Nka* ou *Third Text.* Les deux dernières publient tous deux des recherches plus volumineuses que la *Revue Noire* et sollicitent la participation régulière d'écrivains travaillant clairement dans un but académique, ce qui n'est pas le cas de la *Revue Noire*.
[215] Okwui Enwezor (San Francisco Art Institute), Elizabeth Harney (University of Toronto), Salah Hassan (Cornell University), dele jegede (Miami University, Ohio), Sidney Kasfir (Emory University), Dominique Malaquais (Centre National de la Recherche Scientifique, Paris), Steven Nelson (UCLA), Ikem Stanley Okoye (University of Delaware), John Peffer (Ramapo College), John Picton (Emeritus, SOAS), Peter Probst (Tufts University), Colin Richards (University of Witwatersrand), Frank Ugiomoh (University of Port Harcourt), Susan Vogel (Columbia University), Jessica Winegar (Northwestern University).

position "in exile" en exil par rapport au continent qui est le sujet de leur travail. Tout au long du dialogue reviennent des remarques pour rappeler que les théoriciens parlant à partir de l'Afrique du Sud sont les seuls à vivre réellement en Afrique. Pour la table ronde *Nka* le seul intervenant tenant une position sur le continent africain était Colin Richards de l'Université du Witwatersrand, Johannesburg. L'Afrique du Sud est le seul des pays africains ayant une infrastructure pour des universités dans chaque grande ville, des bibliothèques qui ont pu perpétuer leurs souscriptions à des revues spécialisées[216] au-delà d'une vingtaine d'années, à entretenir une liaison internet fiable et mise à jour. Selon l'opinion avancée par les participants à cette table ronde l'Afrique du Sud est par conséquent le seul pays africain où un débat entre différentes équipes de recherche pourrait s'installer et où un discours indépendant aurait pu se développer[217]. Pourtant ici aussi les divisions restent en place "between those who have the power to narrate and those who are narrated " entre ceux qui ont le pouvoir de conter et ceux qui sont contés[218]. Une deuxième question est celle de savoir si le "champ de l'histoire de l'art contemporain africain" existe comme une discipline ou si c'est une construction artificielle qui ne tiendrait uniquement à la justification des théoriciens se sentant concernés par un art produit vaguement en connexion avec un continent, ce continent étant le seul dénominateur commun.

Les participants au débat (comme d'ailleurs la plupart des auteurs s'approchant du sujet d'Art Contemporain Africain) sentent l'obligation d'énumérer une fois de plus les "premières" expositions qui auraient "fait connaître" l'Art Africain au public occidental[219]. Toujours entendre ces remarques en 2011 appelle celle d'un court article de Christopher Steiner "Discovering African Art …Again ?"[220]. – La liste des expositions internationales avec le thème "Art Africain" publié en annexe à *Contemporary African Art since 1980* (2009) est impressionnante. Si de n'importe quel pays ou continent avait aujourd'hui l'idée d'établir une liste compréhensive des expositions qui lui ont été

[216] Chika Okeke-Agulu se pose la question de combien de bibliothèques en Afrique peuvent se permettre de maintenir leur souscription à des revues comme *Third Text, Nka* ou *African Arts*.
[217] Voir mes remarques plus loin sur la question des "Visual Studies" sur ce sujet.
[218] Voir une intervention qui exprime un grand énervement de la part d'Okwui Enwezor face à cette question, *Nka,* 2010, p.133.
[219] *Nka,* 2010 : Remarque John Picton p.81, Colin Richards p.82, remarques Ikem Stanley Okoye pp.85-87.

consacrées, les listes d'expositions "Africaines" se compareraient surement très favorablement[221]. *Nka* a conduit une table ronde avec comme participants Chika Okeke-Agulu, Ery Camara, Okwui Enwezor, Laurie Ann Farrell, Elizabeth Harney, Clive Kellner, Colin Richards et Gilane Tawadros dans l'édition[222] du printemps 2008 dédiée aux expositions représentant l'art venant d'Afrique. Qui plus est, la visibilité des artistes africains (et d'autres pays hors de l'espace économique, ceux qui sont considérées "en voie de développement", pour éviter le mot connoté "ex-colonies") a augmenté significativement. John Picton fait remarquer que le Grande-Bretagne a été à deux reprises représentée à la Biennale de Venise par le travail de respectivement Anish Kapoor (1990) et Chris Ofili (2003) ceci serait une liste à compléter. El Anatsui fait partie de l'exposition permanente du Centre Pompidou. Sous peine de me montrer éclectique et nationaliste France-Îlienne, ou euro-centrique, j'ajouterai ici le projet qui lie la Galerie Goodman de Johannesburg à la Galleria Continua, avec un lieu d'exposition proche de Paris[223], exposant en permanence un grand pourcentage d'artistes sud-africains. Aux dernières éditions d'*Art Unlimited,* le projet d'une sélection du curateur accompagnant *Art-Basel* le contingent Sud-Africain était visible et présent sous la forme de la participation de Moshekwa Langa et Willem Boshoff en 2009, et de Kendell Geers en 2011. Deux galeries sud-africaines (Goodman et Michael Stevenson) sont représentées à Art-Basel depuis 2009[224]. William Kentridge a été l'invité du Louvre, du Jeu de Paume et de la Maison Rouge. En 2010, il fait partie de la sélection pour la Documenta XIII en 2012[225]. Santu Mofokeg expose au Jeu de Paume en juin-juillet 2011. Robin Rhode, après sa résidence d'artiste a exposé de façon très pertinente auprès du FRAC Champagne-Ardenne en 2006, et a reçu des commandes et participations significatives entre autres une très grande production des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky avec le pianiste Leif Ove Andsnes. Depuis 2002 déjà Kendell Geers mène une carrière qui l'inclut dans les expositions phares tels que *YA BASTA*, en 2000 une exposition individuelle au Consortium de Dijon, le Musée d'art contemporain de Lyon

[220] Christopher P.Steiner, 1996. "Discovering African Art ... Again?", *African Arts*, Autumn 1996, pp.1-8.
[221] Une intervention de la part de John Peffer (p.104) se conduit sur cette ligne de pensées.
[222] *African Arts* numéro 22/23.
[223] "Le Moulin" à Boissy-le-Châtel.
[224] Elles mènent également des projets de grande envergure à *Miami-Beach*, à *The Armory Show*

propose en 2008 sa rétrospective sous le titre *Irrespektiv*. Le travail de Moshekwa Langa ou Jane Alexander est systématiquement inclus au cours de publications sur l'art récent. Candice Breitz tient une position d'enseignante en Allemagne. Steven Cohen vit aujourd'hui la plupart du temps en France. Pour Doris Bloom, Shelly Sachs, Ian Wilson et Marlene Dumas il faut admettre que leur lien avec l'Afrique du Sud est plus éloigné dans le passé mais leur incessant dialogue les ancre fermement dans leur pays natal. Un projet comme *Next Flag* perpétue ses interventions dans de nombreuses localités en Europe depuis 2003[226]. (Cette liste sans parler des exemples plus amplement médiatisées tels que les pavillons "Africains" de la Biennale de Venise ou l'exposition *Africa Remix*[227], A la Triennale de Paris 2012, *Intense Proximité*, on a pu voir Guy Tillim et Nicolas Hlobo, - pourtant il y a sûrement des omissions importantes) Cette liste doit indiquer que l'Afrique du Sud a jeté de nombreuses ancres vers l'Europe et qui veut se familiariser avec cet art peut le faire à beaucoup d'endroits et de plusieurs façons.

Si les plaintes de l'artiste sud-africain de se voir ouvrir peu de possibilités d'exposer son travail étaient entièrement justifiées aux alentours de 2000, le paysage a changé considérablement. Certaines voix iront même jusqu'à maintenir qu'il y ait une mode d'acheter l'art "global" auprès des salles de vente internationales, les artistes ressortissants des "pays du tiers monde" étant considérés plus "globaux" que ceux venant d'Europe[228].

Un deuxième aspect qui est depuis longtemps un sujet examiné par la théorie concernant l'art africain et qui suscite de nombreux commentaires lors de la table ronde conduite par le journal *Nka* est la question des nombreux stéréotypes qui sont véhiculés

---

[225] Il ne s'agit pas de se première invitation à une *Documenta*, Santu Mofokeng y participait à la *Documenta 11* en 2002.

[226] Un projet qui réunit plusieurs lieux d'exposition en Europe avec le but d'exposer de l'art des pays du sud de l'Afrique, s'auto-déclamant "An African Sniper Project", un projet derrière les lignes en territoire hostile. Une idée initiée par le Camouflage network, Fernando Alvim, Kendell Geers, Simon Njami, Olu Oguibe, Iris Buchholz. Les galeries Européennes concernées sont le Migros Museum für Gegenwartskunst à Zürich, le Kunstraum de l'Université de Lüneburg, le Kunstverein Springhornhof de Neunkirchen, le Casino Luxenburg, le B.P.S22 à Charleroi et l'Espacio C à Revilla de Camargo. Les expositions ont lieu entre 2003 et 2005.

[227] Qui a pu être vu à Düsseldorf, Londres, Paris, Tokyo, Stockholm, Johannesburg.

[228] C'est également le parti pris d'Okwui Enwezor dans *Contemporary African Art since 1980* (2009).

autour la conception et la réception de l'art africain, dele jegede's s'y réfère comme un "ubiquitous impediment" un obstacle omniprésent. La remarque est faite que cette étude des stéréotypes semble une étape nécessaire à la mise en place d'une histoire de l'art pour l'Afrique[229], en même temps que de constituer un obstacle dont on souhaite se libérer. L'écriture autour de l'art africain se trouve dans la position contradictoire de "vouloir mobiliser et élaborer la catégorie 'Afrique' en même temps que de souhaiter sa dissolution"[230]. Le débat autour de la construction d'identités reste un terrain sur lequel les arguments "génériques" abondent[231]. Sur cette question Sidney Kasfir ajoute quelques remarques pour décrire les approches extrêmement divergentes qui sont adoptées par différents pays, la France, les Etats Unis et l'Afrique du Sud comme exemples extrêmes[232]. En ce qui concerne l'Afrique du Sud les questions pertinentes pour ce débat ne cessent de se complexifier. Colin Richards répond en élargissant la notion de "citoyenneté", qui, selon lui, aurait pris de l'importance avant les questions de race ou de sexe ou de classe ou de religion. Il revient sur les mêmes incidents que Sue Williamson en indiquant que la métaphore créée par Nelson Mandela et Desmond Tutu[233] de la "nation de l'arc en ciel" n'a acquis une connotation très sombre qu'en mai 2008. A part ce dérapage de la surprotection des intérêts citoyens en Afrique du Sud, on peut parler d'une "dévotion au non-racisme" de la part des acteurs conscients du débat culturel. Ce

[229] Cette idée est soutenue par Colin Richards, Elisabeth Harney et avec des réserves par Dominique Malaquais (*Nka,* 2010).

[230] Cette contribution vient de Colin Richards p.84 : "wanting to mobilize and elaborate the category "Africa" while wishing its dissolution". Pour ajouter une contribution publié en France à cette question, Joëlle Busca, dans son étude sur *l'Art Contemporain Africain du colonialisme au postcolonialisme* publié en 2000 consacre un chapitre aux écrits des penseurs occidentaux autour du phénomène de globalisation. Elle sent la futilité de s'obliger à "pointer la difficulté de définir l'identité de l'art contemporain africain" face à la réalité quotidienne des artistes qui, de toute façon, sont soumis à la culture internationale. On pourrait décrire une telle tentative de "tourisme émotionnel" de la part des blancs chez les noirs. "Art africain" devient un terme publicitaire, une propagande destinée à attirer le public. pp.169-184

[231] La remarque vient de la part de Sidney Kasfir : "One thing that strikes me in the excessively-trampled ground concerning the identity debates is how generic the arguments tend to be". (*Nka,* 2010, p.88)

[232] "South Africa is yet again different : an ideology of nonracialism is in some ways the exact opposite of American multiculturalism with its unexpressed undercurrent of cultural separatism. In SA, citizenship, not race or ethnicity, is the currency. I'd like it if Colin would say more about this." (*Nka,* 2010, p.88)

[233] *Wikipedia* reserve une entrée à l'expression : "'Rainbow Nation' is a term coined by Archbishop Desmond Tutu to describe post-apartheid South Africa, after South Africa's first fully democratic election in 1994…The phrase was elaborated upon by President Nelson Mandela in his first month of office, when he proclaimed : 'Each of us is as intimately attached to the soil of this beautiful country as are the famous jacaranda trees of Pretoria and the mimosa trees of the bushveld - a rainbow nation at peace with itself and the world.'" cette citation date de 1996 (http ://en.wikipedia.org/wiki/Rainbow_Nation#cite_note-0, consulté le 14-7-2011).

"non-racisme" reste pourtant "part of our legacy and indeed our current struggle" un effort conscient et continuel. Aujourd'hui, contrairement aux Etats Unis et à la France, l'Afrique du Sud, et on comprend pourquoi, cherche avant tout à écrire une Histoire de l'Art où la question de race (d'ethnie ou de tribu) est minimisée, alors qu'aux Etats-Unis[234] avec le discours "multiculturel" on veut prétendre qu'elle serait "célébrée avec fierté", une formule utilisée avec ironie par Sidney Kasfir.

Parler de spécificité ethnique ou tribale est rendue doublement difficile par le fait que les tentatives de présenter l'art africain de ce point de vue ont été opposées à de ferventes critiques. Les débats suivant l'exposition *Les Magiciens de la Terre* et d'autres expositions contre lesquelles des critiques comparables ont été formulées ont marqué les discours des années 90. Rares sont les exemples de théoriciens d'art qui auraient su éviter de prendre le ton de l'anthropologue présentant l'art d'une culture exotique. La question que se posent les membres de la table ronde de façon récurrente est de savoir si "l'Art Africain Contemporain" veut courir le risque de se positionner dans une optique d'un "sticky ethnocentrism, including nativist nostalgia, in overzealous assertions of context and origins that play into precast divisions reaching into the colonial era and beyond" un pénible ethnocentrisme, combiné à une nostalgie nativiste, des protestations zélées se réclamant du contexte et des origines qui jouent les divisions dont les rôles avaient déjà étés distribuées aux jours du colonialisme et encore avant, ou, dans l'autre extrême, de cultiver une forme agressive de mondanité "worldliness". Au moment où ce débat a lieu, on ne parlait pas encore de la direction de la Triennale de Paris 2012, confié à Okwui Enwezor, où une grande partie du catalogue allait, une fois de plus, être dédié au rôle de Claude Levi-Strauss et de Michel Leiris dans la découverte du Tiers-Monde. Certains participants à la table ronde *Nka* auraient poussé un cri d'épouvante à cette idée[235].

Suivant le point de vue adopté les participants au débat s'expriment pour plus de spécificité dans l'approche de chaque artiste (ce qui nécessiterait une étude de ses

[234] Du moins en ce qui est lisible dans la contribution de Sidney Kasfir.
[235] Les écrits de Claude Levi-Stauss peuvent dans ce contexte aider à faire découvrir l'âme française face au reste de la planète (ce sui est un sujet de recherches très intéressante) mais ces textes ont une valeur très limité pour comprendre la création artistique de ces dites pays.

appartenances culturelles qui risquent d'amener à un complément d'étude dangereusement proche de l'anthropologie) ou au contraire des tentatives d'effacer ces recherches sur les origines par peur d'aboutir à une étude du "primitif" ou du "tribal" pour affirmer une appartenance à la communauté "mondiale". Les questions pratiques posées par les chercheurs sont d'ordre terminologique et motivées par les différents positionnements incluant des variantes tel qu'un besoin de "fieldwork" recherche sur le terrain, de création de vocabulaire de "language training" apprentissage des langues[236], surtout des langues Africaines. On essaye et rejette des terminologies, on crée des oppositions ou des parallèles tels que "Afropolitan" "primitif", "tribal", "art d'aéroport", "art touristique", "art néo-africain", "art urbain", "art des ex-colonies", le "modèle AOA" (Afrique Océanie Amériques), "globilization theory", "arts classiques", ajoutons "créolisation"[237] dont les intervenants au débat ne parlent pas.

Okwui Enwezor rappelle[238] que la question était au début posée autrement. La polémique autour de "l'âme de l'art contemporain africain" n'était pas initiée par le fait qu'il était entièrement exclu des canons de l'histoire de l'art classique mais par le fait qu'il était en danger de devenir la seule propriété de l'ethnographie. Il est donc clair aux chercheurs en art qu'il est vital de cesser de polémiquer autour de cette question, d'adopter une approche visant le futur, basée sur une grande mobilité entre langues, entre publics et lieux. Chaque chercheur adoptera son approche individualisée, un consensus sur la question de l'anthropologie "oui" ou "non" serait extrêmement contreproductif. Avec Elizabeth Harney[239] il devient possible de dire que la présence de toutes expressions et origines artistiques confondues est acquis dans les milieux qu'elle fréquente et qu'il est temps de parler de l'aspect intrinsèquement "moderne" dans le sens de "datant d'aujourd'hui", "actuel" des traditions : "the modernity of the traditional", de s'intéresser à décrire toutes les nuances de ce que cela signifie d'être moderne. Sidney Kasfir ajoute que pour les relectures postmodernistes la distinction entre "modernisme" et "tradition" aurait

[236] Lire Jessica Winegar (*Nka,* 2010, p.102).
[237] Qui n'est pas nommé lors du débat de la Revue *Nka*, mais qui a reçu amplement l'attention lors de la *Documenta 11* en 2002. La théorie de la créolisation était le sujet d'une des "plateformes" qui précédaient la *Documenta*, une conférence tenue à St Lucia, West Indies, les notules de la conférence sont publié comme une partie du catalogue de la *Documenta*.
[238] Débat *Nka,* 2010, p.113.

perdu progressivement sa signification et que le postmodernisme cherchait à mettre en valeur le concept de "tradition" en tant que produit du "modernisme" et non son antécédent, selon l'idée des discours de "globalization theory" qui moderniserait les plus "traditionnelles" des pratiques[240].

Les mêmes scrupules dans le choix de terminologies se traduisent dans les difficultés des intervenants à trouver une terminologie pour nommer le champ dans lequel ils voudraient inscrire leurs études "traditional" traditionnelles, "Western" occidentales, "non-Western" non-occidentales, "contemporary" contemporaines, "Africanistes" africanistes, "non-African" non-africains, "ex-colonies" des ex-colonies. Toutes ces terminologies sont porteuses d'une lourde histoire qui déclenchent des réactions et qui entourent leur champ d'action d'une distance de sécurité. (Dans l'expression de dele jegde : "... these are loaded terms that trigger in each of us reactions that throw cautionary rings around the space of engagement, depending on the context" Il s'agit d'une terminologie lourde de sens qui déclenche en chacun de nous des réactions jetant des anneaux de cautionnement autour de l'espace qu'elle engage, elle dépend du contexte) John Peffer répond de façon pragmatique qu'il ne lui semble pas possible de rechercher l'art en Afrique sans tenir compte du fait que depuis 1450 les cultures européennes et africaines sont tragiquement entremêlées. Ceci voudrait dire que tout au long de l'époque à laquelle on a

---

[239] Débat *Nka*, 2010, p.117.

[240] Elle fait référence à une thèse avancée par un anthropologue, Ferdinand de Jongh. (*Nka,* 2010, p.142) Dans le contexte d'un débat quand à la pertinence d'une notion de "modernité" en parlant d'Afrique, voir également la réponse qu'écrit Okwui Enwezor à Nicolas Bourriaud. Ce dernier avait proposé le mot "altermodern" prétendant pouvoir esquiver les problématiques liées à des notions précédées par un "post-" dans l'espoir que ce terme puisse générer une synthèse entre modernisme et post-colonialisme. Bourriaud voudrait penser que le mot "altermodern" pourrait "delimit the void beyond the postmodern" tout en étant enraciné dans l'idée de "otherness" (le catalogue publie le texte de Bourriaud en Anglais, je ne trouve pas de référence à un traducteur, donc il doit s'agir ici d'un "original"). Enwezor fait remarquer qu'il serait avant tout nécessaire de savoir de quelle modernité on voudrait parler, puisque ce qui est compris par "modern" se configure tout à fait différemment suivant la façon de le dire en Europe, dans le monde musulman, asiatique ou indien, et ensuite encore différemment en Afrique. Voir le catalogue *Altermodern* publié par la Tate Triennial en 2009, Tate Publishing. Dire par exemple "stripped of a centre" impliquerait déjà qu'un ancien centre ait existé, qu'il ait été pertinent et que nous avons en quelque sorte "perdu" le centre, que nous serrions en quelque sorte obligé de nous réconcilier avec cette perte, alors pour certains cette question n'a aucune importance pourquoi tenterait-on de définir leur art par rapport à une modernité qui n'a aucun sens dans leur contexte? Pour compléter le débat à l'occasion de la Tate Triennial voir l'introduction qu'écrit Bourriaud en 2008 pour *Radicant*. Ici il exprime l'espoir de pouvoir "repenser moderne" - "c'est-à-dire, donc, dépasser la période historique définie par le postmodernisme"- et déjà il défend la possibilité d'une "première culture véritablement mondiale", Bourriaud formule ensuite une critique détaillé des théories postcoloniales et postmodernes, dont certaines arguments concourent avec les

l'habitude en occident de se référer comme "l'ère moderne" les artefacts produits en Afrique et collectionnés pour les musées sont produits lors de cette période de contact et dans une certaine mesure en réaction à l'économie politique de la modernité. C'est seulement à partir de cette base qu'il deviendra possible de reproduire une chronologie des façons dont la spiritualité et la révolution politique s'entrecoupent avec les autres facteurs de culture. Dès que cette chronologie semble être en place il convient immédiatement de la brouiller une fois de plus pour pouvoir aboutir à des recherches approfondies.

Pour permettre d'entamer un dialogue autour de l'art sud-africain le principal absent semble se trouver du côté des renseignements d'ordre tout à fait individuel, car les conditions sociales et culturelles de chaque artiste sont profondément divergentes. Certaines contributions ne sont pertinentes que dans un débat informé largement par des questionnements connus du "monde international"[241], d'autres méritent une longue familiarité avec des traditions africaines. Dire "tradition africaine"[242] ne rime qu'à très peu de chose car les différentes traditions et les différentes façons dont les artistes individuels participent aux différentes "cultures internationales" ne peuvent aucunement être exprimées par un seul terme représentatif. Dans beaucoup de cas, une quelconque compréhension d'un travail d'artiste nécessite une connaissance de différents "mondes", un monde international, un monde local et l'histoire récente de son entourage. Dans sa première contribution au débat *Nka* John Picton[243] pense au travail de Chris Ofili, Yinka Sonibare et El Anatsui en disant :

> … any understanding of their work demands familiarity with several worlds – international, British, West African, and so on – and this is true of any artist working in Africa or out of Africa but drawing on the resources of Africa in whatever manner in their work

---

solutions que j'ai adoptées pour les buts de ma thèse et d'autres sont en contradiction - ces occurrences seront indiquées là où ceci me semblait pertinent au cours de mon texte.

[241] Voir la problématisation de cette notion dans le texte de Gerardo Mosquera cité en conclusion.

[242] Une remarque par Ikem Stanley Okoye reflète une pensée analogue : "We must take African ethnicity to the core of what it means to be modern, without any need to apologize for it, even as we critique the curatorial practices that aim to know the work of these artists as representing ethne, and not (as it surely does) as representing contemporaneity" (*Nka,* 2010, p.87)… "We should insist, …, on the global validity of African localities".

[243] *Nka*, 2010, p.81.

... une compréhension de leur travail demande une connaissance de plusieurs mondes - l'international, le Britannique, l'Afrique de l'ouest, et ainsi de suite - et ceci est vrai pour tout artiste travaillant en Afrique, à partir de l'Afrique ou dépendant des ressources africaines en quelque forme que ce soit...

Ces problématiques[244] ne sont aucunement réservées aux débats sur l'Art Africain : un travail de Thierry de Cordier nécessite autant de connaissances de "plusieurs mondes" dont seulement un est belge, Robert Filliou (dont un aspect est français) Joseph Kosuth (pour qui l'appartenance américaine ne constitue qu'une partie parmi d'autres). Les mêmes remarques auraient pu être faites par rapport à Hanne Darboven, Lothar Baumgarten, Timm Ulrichs et l'Allemagne, etc. Deux répliques plus loin Peter Probst[245] revient sur la remarque de John Picton en créant la métaphore :

> … in order to say something about the "things"[246] one has
> to know the different art worlds through which they travel.

... pour pourvoir dire quoi que ce soit par rapport aux "choses" on doit connaitre les différents mondes artistiques à travers lesquels ils ont voyagé.

Ikem Stanley Okoye à l'aide d'une étude de Sylvester Ogbechie ramène la métaphore à un scénario tangible : les œuvres sont vues différemment dans le studio d'artiste dans un environnement rural d'Afrique, dans une galerie dans la capitale du pays, ou dans un grand musée d'art contemporain tels qu'ils existent uniquement hors du continent africain. Les œuvres sont "inscrites avec une nouvelle signification" en même temps que d'être "assimilées et réécrites en lien avec un débat qui est à ce moment précis en cours à Londres ou à New York"[247]. Par les différents terrains sur lesquels l'œuvre aura transité, elle aura perdu une grande partie de ce que son entourage original, même encore les premiers spectateurs "urbains" de la capitale du pays, "knew the work to be

[244] Tout au long de mon travail je tente de mettre en dialogue les différents points de vue autour des questions abordées par le travail de Willem Boshoff. Il deviendra clair que suivant le "monde" à partir duquel le chercheur dirige son regard la question se pose autrement. J'aurais donc pu adopter l'expression de John Picton comme leitmotiv.

[245] *Nka*, 2010, p.83.

[246] Okwui Enwezor souscrit à la formule mais souligne qu'il faudrait ajouter "ideas and other 'nonthings'" – des idées et d'autres "non-choses" Situant ses remarques entre les idées de Foucault et Drewal. (*Nka*, 2010, p.90)

[247] *Nka*, 2010, p.87 : "The risks of not doing so are, (...), already evident in the way Anatsui's work comes to be seen and interpreted as it enters the 'global'. Basically, when we see or understand his work in his studio at Nsukka, or see it discussed at Aka shows in Enugu or Lagos, we encounter a very different work, completely inscribed with other meanings and issues, than the work we encounter in the Western Museum, where it has been significantly (re)inscribed, rewritten in short, in order to engage a set of ideas, concerns, and fashions with which the urban context of New York or London might be, for the moment, engaged" - Ikem Stanley Okoye fait référence à une étude effectué par Sylvester Ogbechie.

about" savaient être la signification de cette œuvre. Certains aspects du travail qui n'avaient aucunement besoin de compléments d'information tant qu'ils étaient vus sur le continent africain, sont dépendants d'un travail de traduction non négligeable s'ils veulent converser avec le spectateur "international". Ikem Stanley Okoye prévient d'un danger de "subversion", craignant que la signification première de l'œuvre soit "undermined", sapée, par les discours étrangers, que la signification originelle ne survivrait pas à ce repositionnement discursif. Les textes surajoutés au moment de la réception "à l'étranger" risquent de faire disparaître les propos originaux dans l'ombre car ils semblent être produits avec plus de recul critique, adoptant un langage professionnel, acceptable pour une exigence intellectuelle très spécifique. Serait-il possible d'ouvrir le débat et de proposer que la "sophistication", avec tout ce que ceci implique de sérieux mais également d'artificiel, des textes produits dans les localités du "mainstream", pourraient être expliqués comme un effet secondaire (autant positif que négatif) du voyage que l'œuvre a entrepris ? Dominique Malaquais reprend l'argument d'Ikem Stanley Okoye en précisant que sa "sophistication" ne signifie aucunement que la priorité[248] devrait être accordée aux hypothétiques discours "globaux" et que l'accent devrait être mis sur les complications émergeantes de la prise au sérieux des multiples discours et de leur traitement en tandem. Le fait d'attirer l'attention sur les débats divergents et l'inéquitable réception que ces débats reçoivent nécessite, selon Dominique Malaquais, une prise de position politique. Faire appel à des catégories et des définitions claires est dans ce cas contre-productif, le monde académique sera obligé de supporter la tension de la complexité des débats et des positions. Il sera nécessaire de refuser activement la formation de catégories, et là où ce n'est pas possible, d'insister de les faire coexister sans ajout de valeurs hiérarchiques.

Les appels à résister à la difficulté, de laisser perdurer une situation complexe sans vouloir la forcer dans des catégories qui ne sauraient pas être adéquates sont accompagnés de la remarque répétée de la "messiness" l'aspect pénible du passé politique. Le contexte violent, les discriminations récentes et celles toujours en cours, le manque de

[248] Cet argument se comprend mieux devant le fond des observations de Chika Okeke-Agulu sur la problématique de diffuser une théorie de l'art écrit en Afrique par des théoriciens "locaux" (*Nka*, 2010,

soutien financier sont tous des ingrédients qui constituent des facteurs susceptibles d'influencer négativement la réception d'un discours trop "original" et "spontané" venant d'Afrique qui ne joue pas selon les règles établies. Okwui Enwezor insiste sur la nécessité de ne pas chercher à maquiller le caractère chaotique de la réalité mais en même temps de tenter de la décrire avec une terminologie claire qui ne permet pas de reléguer les contributions venant d'Afrique au second plan avec des qualificatifs d'incohérence comme c'est souvent le cas[249].

Une deuxième précision est ajouté par Ikem Stanley Okoye lui même soutenant que :

> It seems to me that both in the period before Africans were intensely involved with Europeans, as much as in our transnational present, the art produced in Africa is significantly different from that produced in Europe or North America. All "contemporaries" emerge primarily from local histories and concerns if they are any good. However, the "difference" is not magical - is not, in other words in some way so strange that a truly open minded and progressive analytical and interpretative intellectual focus would fail to grasp[250].

Il me semble que même dans la période avant que les habitants d'Afrique soient en contact intense avec les Européens, autant que dans notre présent transnational, l'art produit en Afrique est différent de celui produit en Europe ou en Amérique du Nord. Tous les "contemporains" s'ils valent quoi que ce soit, ont émergés en premier lieu d'histoires et de préoccupations locales. Néanmoins, cette différence n'a pas caractère magique - en d'autres mots, elle n'est pas si radicalement étranger qu'une personne capable d'une véritable ouverture d'esprit et d'une cohérence intellectuelle progressiste, analytique et interprétative ne pourrait pas l'appréhender.

Assumer de formuler ce qui distinguerait un travail culturel venant d'Afrique est donc problématique sur plusieurs niveaux. Les hésitations sont motivées en premier lieu par le danger de ne pas savoir distinguer entre ethnographie et discours d'art contemporain. Le deuxième moment problématique est l'éloignement des références culturelles et des attentes du public visé dès qu'il est situé à l'extérieur de l'Afrique. Ce public "mainstream" cherche avant tout des explications rapides. Pour être contemporaine sans équivoque l'œuvre d'art africaine a tendance à vouloir éviter l'analyse historique, car cette analyse la plongerait immédiatement dans des problématiques sociologiques et politiques. En même temps, en évitant l'inscription historique, elle perd toute sa richesse car le public hors du continent africain n'a pas les

---

p.121) au niveau international.
[249] Okwui Enwezor Débat *Nka*, 2010, p.99.
[250] Débat *Nka,* 2010, p.109.

connaissances nécessaires à une lecture non fastidieuse. Le dilemme de ne pas savoir en même temps se positionner dans l'histoire et être "contemporain" semble préoccuper le discours autour de l'art Africain[251].

Tentant de résumer la problématique de ces raisonnements des théoriciens de l'Art Africain, j'étais frappée par le fait d'avoir lu la même remarque, presque au mot près, très récemment dans un texte sur l'art contemporain européen, dans un texte de Roland Recht sur la "mélancolie des modernes" : "On est moderne parce qu'on sait dépasser la tradition, certes, mais on ne peut être moderne sans tradition"[252]. Marshall McLuhan, médiatique comme toujours, attribuait des bons et mauvais effets à notre façon de vivre "Forward through the rearview mirror"[253]. Avec Ikem Stanley Okoye l'argument pourrait être mené plus loin pour faire remarquer qu'il serait nécessaire de développer des catégories tout à fait à part pour se référer aux différents moments du passé récent dans différents pays. Les catégories "moderne" et "contemporain" sont beaucoup moins pertinentes en Afrique que d'autres mots signifiant une "nouvelle façon". Les mots internationaux (pour ne pas dire comme le fait Okoye, "anglais") ne "rendent pas justice à l'histoire de la modernité"[254]. Okwui Enwesor reprend le même fil de pensée et ajoute un dicton Igbo[255] :

> Ada akwu ofu ebe na ekili mmanwu (one does not watch a masquerade performance from one vantage point.)
>
> On ne reste pas au même endroit pour regarder une danse de masques (On ne regarde pas une mascarade d'un seul point de vue)

Le dicton admet la nature dynamique de la danse africaine au masque, une danse à laquelle participe tout un présent pour former un mouvement et une énergie qui

[251] Cette remarque est faite par Colin Richards (*Nka*, 2010, p.83) "This question of modernity and the implications of strong assertions of being both in history and contemporary seem high on the agenda here. And the torrid genealogies of humanism are nothing if not deeply implicated in these questions…"
[252] Roland Recht, 2009. *Point de fuite : les images des images des images : essais critiques sur l'art actuel 1987 - 2007*. Ecole nationale supérieure des beaux-arts. p 24.
[253] Une publication collective autour des théories de McLuhan porte cette expression de McLuhan comme titre, *Forward through the Rear View Mirror : Reflections on and by Marshall McLuhan,* 1996, M.I.T. Press. Voir son analyse des retombées de cette vision à travers le rétroviseur dans l'entretien : http ://www.playboy.com/articles/marshall-mcluhan-playboy-interview/index.html?page=2 (consulté le 15-2-2010).
[254] Débat *Nka,* 2010, p.88.

surgissent alors que la mascarade avance d'un endroit à l'autre, il faut savoir suivre l'action. Le spectacle n'est pas fait pour un spectateur individuel et statique, donc il est nécessaire de participer de façon active, d'anticiper les mouvements, entremêlés et subtiles, d'être attentif aux courants de la danse. Pour comprendre il est nécessaire de suivre en même temps le processus et le produit. La performance de la mascarade et la sphère publique dans laquelle elle peut être perçue ne sont pas simplement des espaces de divertissement, mais un espace d'une production active de savoirs et une occasion temporelle pour montrer, discuter et disputer ce que ceci pourrait signifier.[256]

Malgré leur consensus sur le fait qu'il ne semble pas utile au présent d'insister sur la mise en place de catégories trop précises, les intervenants au débat cherchent par moments à extraire des aspects plus généralement valables parmi leurs observations. Je voudrais ici retenir deux questionnements principaux. Un court échange est dédié aux disciplines récentes cherchant à évaluer un possible avantage d'adopter l'approche des "Visual Studies" sur le modèle britannique pour les arts venant d'Afrique. Selon Colin Richards cette approche, si elle est appliquée comme une réponse réactionnaire à la crise, présente un véritable danger de ne pas faire face aux problématiques la caractérisant. Peter Probst voudrait voir le débat élargi par les approches adoptées en Allemagne créant un dialogue entre "théorie des media", les "sciences de l'image", de la "culture matérielle" et une "anthropologie de l'image" constituant une approche bénéficiant d'une base théorique mise en place et testée depuis les contributions de Aby Warburg[257] et se

---

[255] ...que nous aurions aussi pu lire chez James Clifford, voir la traduction du texte de Clifford dans le catalogue de la Triennale de Paris 2012, pp.322-335 ; Le texte original est de *The Predicament of Culture : Twentieth Century Ethnography, Literature and Art* (Harvard University Press, 1988)

[256] Ma traduction est approximative, voici le texte d'Enwezor : (*Nka*, 2010, p.89) "This prosaic saying has two important thrusts to it ; the first is an obvious one, namely the dynamic nature of the masquerade in motion and the surge of energy that flows with it as it dashes from one part of the square to another. This relates to the second point, in other words one must follow the trail of the performance, not the other way around. The masquerade performs for no single individual. Therefore, it calls for the active participation of its public at large, to anticipate its moves, to dig into the intricacies of its maneuvers, to be attentive to the flow of the dance, so as to understand both the process and the product. And so it is with our present preoccupation. The performance of the masquerade and the public sphere in which it is received, are not simply zones of entertainment, but an active space of production of knowledge and the temporal occasion to display, discuss, and debate what it is."

[257] Voici l'extrait (*Nka*, 2010, p.111) : "Many of these concepts are difficult to render in English. As mentioned, 'media' is not to be confused with mass media or media art. 'Image anthropology' is not social and cultural anthropology. Furthermore you have the shadow of Aby Warburg and his efforts to redefine art history into a wider encompassing image history collapsing the distinction between high and low. The

basant sur une longue tradition de "Bildwissenschaften"[258]. Ce dernier, cherchant à ouvrir l'histoire de l'art vers une "histoire de l'image" dans le sens le plus large aurait ainsi constitué une sorte de "visual studies" avant la lettre, cette approche est une théorie ouverte non exclusivement aux "Beaux-Arts" mais applicable à toutes les expressions culturelles, comme ce serait indispensable en parlant d'art en Afrique[259]. Un avantage non négligeable de l'approche défendue par Peter Probst, contrairement aux approches de "visual studies" critiqués par Colin Richards[260], serait de tenter de créer une vue

---

program was developed mostly in letters and notes – published in German but not translated into English. Consequently, the success of the attempts to reach out to the Anglophone word (*Grey Room, Critical Inquiry* etc) has been limited - in the US the main "contact zone" was/is with the work of Tom Mitchell."

[258] La *Revue Histoire de l'art* lance en juillet 2011 un appel à contributions concernant des articles cherchant à se confronter à ces différents modèles théoriques autour de "L'Histoire de l'Art et approches visuelles". Si, comme Probst le soutient l'adaptation du modèle allemand pour les discours menés aux Etats-Unis s'avère difficile, la France semble également être aux débuts d'un dialogue sur la question.

[259] Pour le cas spécifique du travail de Willem Boshoff j'ai trouvé une lecture qui est d'une très grande utilité dans les écrits de Peter Bexte ou de Volkmar Mühleis autour d'une réflexion sur une relativité du visuel dans l'expérience esthétique ; Ulrich Tragatschnig et Elke Bippus autour d'un repositionnement de l'art Conceptuel ; Ansgar Schnurr pour une médiation d'un monde personnel, et Sabeth Buchman pour une possibilité d'une intervention active de la part de l'artiste. Ces approches, afin de décrire pleinement un phénomène culturel contemporain, suivent ses origines sur le champ le plus large possible et ouvrent les débats sur une très grande richesse.

[260] Je dois avouer partager dans certaines mesures la frustration de Colin Richards vis à vis de l'adoption précipitée de l'approche "visual studies" par certaines équipes de théorie d'art en Afrique du Sud. Les voix de ceux qui deviendront la première génération des défenseurs des "visual studies" (Hal Foster, Rosalind Krauss, Martin Jay) sont entendus et suivies avec diligence par les universitaires dès le milieu des années 90. Certaines équipes évitent par ce court-circuit de devoir se confronter à la spécificité d'art en Afrique et empruntent de façon tout à fait éclectique et sans le moindre esprit critique toute théorie écrite dans ce domaine pour "prouver" les phénomènes les plus disparates imaginables. Ces approches évitent d'approfondir les notions et, par conséquence sont incapable de rendre compte du travail d'un artiste qui cherche la complexité. D'expérience je sais également que beaucoup de chercheurs en théorie d'art ne sont aucunement intéressé par un discours qui tente de positionner l'art Africain par rapport à un art Mondial. La terminologie des "visual studies" se prête donc bien aux recherches auxquelles ils prétendent, car elle n'oblige pas à positionner un travail historiquement. Il convient pourtant de tenter d'imaginer la réalité de ces ambitions. Les jeunes chercheurs, comme leurs paires européens ou américains, cherchent à se familiariser avec les derniers développements en art digital ou virtuel. Ils se passionnent pour des théories comme les gender studies, les théories de réception, les spécialisations comme l'analyse de l'image de guerre, les études des monuments et les "museum studies". Pour ces pratiques un discours Afrique/non-Afrique a un sens limité. Cette ambition se comprend aisément. La position du point sud du 'grand' continent ne peut pas être équivalente à une condamnation à une seule question d'études tant qu'on voudrait parler d'art. Le manque de voix traduisant l'Art venant d'Afrique ne se remarque uniquement qu'une fois quitté le continent, tant qu'on habite en Afrique du Sud on a l'impression de devoir ouvrir le débat vers des questions posées ailleurs. En parallèle des discours tenus par les milieux académiques, il existe un fort courant de recherches par tous ceux employées par des institutions publiques à qui revient le devoir de créer les discours qui pourront accompagner les artefacts utilitaires créés depuis des centenaires en Afrique du Sud. L'étude de ces objets d'art fait partie des rectifications des injustices contre les cultures ayant étés artificiellement relégué à un état de minorité sous le gouvernement d'Apartheid. Les mêmes raisonnements sous-tendent l'étude de l'histoire des sites d'un intérêt historique en Afrique du Sud que la république est engagée à transformer en site monumental. Les subventions de l'état sont disponibles en priorité pour ces deux spécialisations de recherches.

d'ensemble qui devrait aider à éviter de perpétuer les mêmes erreurs par manque de recul théorique et/ou par zèle excessif en théorie spectaculaire et spéculative que le chercheur observe fréquemment dans les textes écrits au nom d'une approche orienté sur les "visual studies".

Le deuxième questionnement ayant retenu l'attention de tous les intervenants au débat *Nka* est un ensemble d'idées initiées par Colin Richards autour d'un concept pour lequel il a choisi le terme "humanisme", il ajoute "critique". Difficile à reprendre, ce mot signifie tout à fait autre chose sur le continent européen que la notion qu'il traduit pour Richards. Il devient clair qu'il veut faire comprendre par ceci une certaine préoccupation avec le caractère profondément humain de l'art et avec le fait qu'il doit être tourné vers l'être humain. Enwezor fait une interprétation du terme en soutenant que des artistes qui, à priori, n'auraient plus beaucoup de raison de se compter parmi les artistes "Africain"[261] seraient attirés par les discours d'art en Afrique à cause de l'aspect "humaniste" du débat.

A partir du travail de Sandile Zulu, dans une monographie publiée en 2005[262] sur ce dernier, Richards explique en plus de détail ce qu'il voudrait entendre par "humanisme". Ceci faisant il prévoit les problèmes qui seraient liées à l'utilisation de ce terme[263], en référence à un texte du philosophe originaire du Ghana[264], Kwame Gyekye il choisit pourtant de maintenir le choix du mot "humanisme". Progressivement à travers son texte Richard met en place les éléments qui pourraient être constitutifs d'une telle notion. Il s'agit d'une façon de voir la scission ou la continuité entre nature et culture qui est spécifique à l'Afrique, une façon d'humaniser la nature, une façon de voir son corps en devenir ou de s'approcher de la matière, qui peut être conçue comme urbaine mais qui

[261] Il cite l'exemple de Marlene Dumas (*Nka*, 2010, p.90).
[262] Taxi Books, David Krut Publishing, Johannesburg.
[263] Colin Richards, 2005, Note 224 : "Casting creativity in such generalizing terms is risky, and as I have already indicated in the idea of ubuntu is vulnerable to opportunistic and sentimental appropriation ..." (p.83) ; et encore, p.69 "And it may be that, uncomfortably, humanism in Africa as elsewhere exists in the breach more than the observance, in inhumanity...."
[264] Voir Colin Richards, 2005. *Sandile Zulu*. Taxi Books Johannesburg. p.68.

exprime en même temps un lien avec le monde ancestral. En fin de sa réflexion Richards met à l'essai le concept "ubuntu"[265].

"Ubuntu" un mot de la langue Xhosa a été lors des recherches de la Truth and Reconciliation Commission, adopté plus généralement pour un concept qui existe dans toutes les langues sud-africaines, qui existe dans une grande majorité des autres pays Africains[266]. Dans la formule de la commission qui le présente en relation avec le dicton, connu dans de nombreux variantes dans plusieurs langues[267] : "umuntu ngumuntu ngabantu - people are people through other people"[268] l'homme est humain par les hommes[269] ce mot semble évident. Le terme "ubuntu" a par la suite été beaucoup trop facilement adopté à une idée générale d'harmonie entre êtres humaines, voir par exemple l'explication qu'en donnent les commissaires d'une exposition[270] en 2002[271] au dos du catalogue édité par la Réunion des Musées Nationaux. Ici les éditeurs se contentent de cette courte explication, malgré le fait que ce mot ait été choisi comme titre de l'exposition, les textes des auteurs ne reviennent pas de façon approfondie sur le concept :

> ubuntu… ce mot d'essence poétique n'a cessé de résonner dans la pensée de tous les noirs d'Afrique du Sud, même au plus fort de l'apartheid. Il n'existe pas de mot français qui puisse traduire la richesse des images qu'il évoque. Il renvoie à la notion de partage et de respect, celle de l'humanité. Le mot sonne comme un défi à toutes les tentatives de découpage ethnique et culturel arbitraires, décidées naguère à partir de critères superficiels comme la langue, l'art ou les traditions vestimentaires. Le propos de cet ouvrage

[265] Colin Richards, 2005, pp.69-74. "This artist's engagement of the 'nature/culture' dynamic, his humanising of nature, his humane appropriation of urban discards, his anthropocentrism, can all be considered part of the practice of ubuntu." (p.74)

[266] Pascale Martine Tayou lors d'une conversation avec Thierry Raspail organisé par le Louvre, le 18 novembre 2011 s'exprime dans des paroles qui correspondent à tout point de vue à ce que Colin Richards cherchait à transmettre. Tayou ne parle pas d'"humanisme", ni d'"Ubuntu" mais il avance des positions tels que : "ma pensée n'existe que parce qu'elle se trouve à coté d'une autre pensée" et "être là signifie, être là par rapport à" - propos recueillis lors du "Face à Faces" organisé dans le cadre du projet *Les musées sont des mondes*, Le Louvre invite Jean-Marie Le Clézio.

[267] Je tiens à signaler la version Sepedi : "motho ke motho ka batho", car je la comprends sans avoir besoin de traducteur.

[268] *Truth and Reconciliation Commission of South Africa Report*. Vol 1, 126.

[269] Alain Ricard, 2011. (*Le Sable de Babel, Traduction et Apartheid*, CNRS Editions) propose la traduction suivante : "l'humanité n'est possible, viable, qu'à travers les hommes", pp.18-19

[270] Paris, Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, 20 février-17 juin 2002 réalisée par la Réunion des musées nationaux et le Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie ; en collaboration avec le Musée de l'homme ; commissaires Hélène Joubert et Manuel Valentin.

[271] J'ai connaissance d'au moins une autre exposition internationale prenant "Ubuntu" comme titre, une exposition à la galerie Nationale à Kuala Lumpur, Malaysia également en 2002.

> invite chacun à réfléchir sur l'unité humaine comme sur la richesse et la diversité culturelle insoupçonnées d'un pays profondément marqué par les cicatrices de son histoire.

Tâchons de croire en la possibilité à cette utopie d'un possible "ubuntu", et évaluons les retombées pour un monde artistique, que Richards exprime ainsi :

> ..."socio-historical issues", "colonisation and decolonisation"... the artist would not want that history that hurts, or the violence that structures that history to be put aside and forgotten. But then he would also presumably not want to petrify history into a static and unchangeable obstacle to our moving forward. - His response to renewal is in this direction of a new humanism[272].

..."questions socio-historiques", "la colonisation et la décolonisation"... l'artiste ne souhaiterait pas que l'histoire qui a causé de la douleur, ou la violence qui a structuré cette histoire soit mise entre parenthèses ou soit oubliée. Mais probablement il ne voudrait pas non plus pétrifier cette histoire au point de devenir un obstacle statique et inchangeable à ceux qui veulent avancer - Sa réponse au renouveau dans cette direction est un nouvel humanisme.

Des paroles fort bien choisies, tant qu'ils s'en tiennent à cette formule et ne transgressent pas vers une forme de dictature humanitariste, ou de démonstration "charitable", et d'entretenir une rigoureuse attitude d'autocritique[273]. Colin Richards lui-même critique une approche casuiste à l'inévitable et facile implication sociale de l'artiste. Il parle de "the smothering work by issues-driven generalities in criticism"[274] on peut ici traduire "issues" non seulement par "question' ou "polémique" mais de façon connotée par "affaires érigées en problème" et plus loin "'issues'-driven set of discourses in which art simply disappears"[275] un ensemble de discours dominé par des polémiques dans lequel l'art disparaît tout bonnement. Encore ailleurs il parle de "l'industrie des traumatismes" qui s'est dépêché de "rendre universelles" les expériences de violence[276], un détournement qui aurait empêché une confrontation et une articulation consciente des réalités vécues de plus en plus littéralement par les habitants d'Afrique du Sud.

Quel qu'il en soit, avec ou sans la formule d'un "humanisme Africain", il ne peut pas être nié qu'il y ait un fort appel à respecter les conditions géopolitiques du continent

[272] Colin Richards, 2005, p.67.
[273] Les dernières remarques suivent une pensée ajoutée par Dominique Malaquais (Débat *Nka,* 2010*,* p.91)
[274] *Nka,* 2010, p.96.
[275] *Nka,* 2010, p.124.
[276] Richards ajoute à ses remarques sur al violence celles du colonialisme voir monographie sur *Sandile Zulu*, 2005, p.74.

africain qui a d'importants problèmes à résoudre avant d'avoir le temps d'accorder un financement à des questions aussi "frivoles" qu'une activité artistique et son inscription dans une historisation académique quelconque. L'historien de l'art intéressé par la création sur le continent africain se voit confié une tâche riche qui ne se limite aucunement aux peintures / sculptures / vidéos / textes / photographies / affiches / graffiti. Il faut également créer un discours riche et informé sur les mascarades, les arbres de bouteilles, les signes de la route, les étalages des ventes de curiosités, les retables, les fétiches, les travaux en perles, en poterie, en bois, en ferraille, en peaux[277]. Il est facile de comprendre comment les principales "voix" parlant de l'art d'Afrique ne se trouvent pas sur le continent et pourquoi la seule option d'une théorisation de cet art est teintée d'une idée humanitaire. Malgré ceci on peut régulièrement entendre des prises de paroles de la part de jeunes critiques vivant en Afrique qui trouvent cette position insatisfaisante.

Un article publié en hiver 2009 dans la revue autrichienne *Springerin* revient sur ce problème. Deux auteurs sud-africains, Khwezi Gule[278] et Sharlene Kahn[279] prennent exception du fait que les commissaires principaux ayant le pouvoir de faire vivre ou de détruire un artiste africain sont tous installés dans un pays appartenant à l'espace du pouvoir économique. La même remarque est avancée par Clive Kellner dans la première table ronde sur les expositions de grande envergure publiée dans *Nka* en printemps 2008.

Lors de la table ronde de 2010 ce problème est pris au sérieux par les intervenants. Les intervenants qui étaient originaires du continent africain ressentent l'inquiétude de

[277] Ma liste est inspirée par les remarques de John Peffer (*Nka,* 2010, p.103).
[278] Le texte de Khwezi Gule est un plaidoyer pour plus de courage et d'imagination pour trouver des solutions de ne pas se rendre dépendant de l'argent douteux de certains grands noms qui ont dominé les financements d'événements artistiques, tels que Brett Kebble et Sindika Dokolo (une question encore beaucoup plus complexe). Voir Khwezi Gule, "Mut und Vorstellungskraft", *Springerin* no1. hiver 2009, pp.34-35.
[279] L'article de Sharlene Kahn porte le titre "Gatekeeping Africa" et s'adresse au rôle complexe du curateur présentant l'Art Africain aux expositions internationales. Les voix extérieures deviennent les experts officiels aux dépens des voix locaux habitant sur place. Les experts extérieurs fonctionnent comme des filtres pour tout ce qui deviendra visible à l'extérieur de l'Afrique. Kahn décrit en détail les problèmes de communication qui peuvent apparaître entre l'artiste et le curateur international, qui est souvent un problème de temps et de moyens de communication. Kahn fait pourtant remarquer que ces mêmes curateurs sont souvent connus grâce à leur choix démocratique et altruiste de s'engager dans la problématique de présenter "l'Autre", par conséquent il devrait faire partie intégrante de leur métier de

progressivement perdre le contact. D'autres étant venus d'une culture entièrement européenne et américaine sentent bien qu'ils ne sont aucunement "assez Africains". Un élément qui est difficile à saisir est la présence africaine dans le monde entier. L'art venant d'Afrique s'est présenté au monde occidental en première ligne à travers des événements d'art hors du continent africain, on peut proposer l'idée que cette présentation a lieu lors des expositions universelles, à Paris à Londres, aux Etats Unis. L'art de la "diaspora" africaine, lié intimement à l'histoire de l'esclavagisme constitue une partie importante de la question d'art venant d'Afrique[280]. Cette réalité constitue un facteur important en ce qui concerne une image cohérente de ce que signifie l'Afrique sur le niveau global. Enwezor voudrait argumenter en faveur d'une discipline étant "at home in the world" chez-soi dans le monde. Les artistes étant exposés sur le niveau international, font partie des créateurs les plus recherchés par les collectionneurs du moment, le milieu d'art international et commercial est demandeur de textes pour accompagner cette production artistique qui se trouve dans les salons de vente et qui se rencontre lors des biennales et des grandes expositions. La remarque répétée est que l'Afrique aurait beaucoup de questions à régler avant de pouvoir consacrer des ressources à une amélioration de son système d'éducation tel qu'il est entendu par les pays de l'espace économique dominant. Le marché d'art n'attend pas, il achète d'abord et il cherche à lire ensuite. Okwui Enwezor résume le dilemme ainsi : "We simply can't wait for all Africa to be made whole and self-sufficient before we act."[281] Nous ne pouvons tout simplement pas attendre que toute l'Afrique soit rendue entière et autarcique avant de nous mettre au travail. Il remarque également que pour la plupart des penseurs capables de travailler entre plusieurs pays et dans plusieurs langues cette diversité est vue comme un atout, ils atteignent le statut d'un "être mondain". Pour ceux ayant quitté l'Afrique, par contre, leur éloignement est transformé en une tragédie au lieu d'être interprété comme un choix de poursuite de carrière. Pour certaines voix le choix

---

montrer la patience nécessaire afin de surmonter les problèmes de communication et de politique locale. (*Springerin* no1., hiver 2009, pp.36-40)

[280] Je pense ici à l'ouvrage volumineux sur les traditions d'art en Afrique publié par Thames and Hudson en 2000 Par Monica Blackmun Visonà, Robin Poynor, Herbert M. Cole et Michael D. Harris qui dédient un chapitre à chaque région géographique du continent et réserve un chapitre à l'art de "Art of the African Diaspora" pp.501-527. Les études concernant un art africain contemporain en diaspora sont le sujet de nombreux recherches, le travail de Kara Walker, de David Hammons ou de Maria Magdalena Campos-Pons étant systématiquement mentionnées dans cette catégorie.

[281] *Nka*, 2010, p.132

n'est pas de décider entre une écriture en exil ou sur le continent, la véritable question serait de réfléchir sur l'utilité d'écrire des textes spécialisés sur un art venant d'Afrique tout court. Dans certains cas le chercheur sait qu'un retour en Afrique mettrait fin à son financement pour pouvoir continuer des recherches, ce retour ne ferait pas avancer la qualité de son travail.

Lors du débat *Nka* il est dit à plusieurs reprises que ceux qui travaillent et écrivent sur le continent africain ne parviennent pas à trouver des organes de publication et de diffusion pour leurs écrits. L'origine de ce problème est difficile à estimer et entremêlée avec tous les aspects "messiness" du continent. De la part des écrivains vivant dans la "diaspora", l'appel est pour une écriture venant d'Afrique qui viendrait en tenant compte de l'importance des solutions pour amoindrir la distance ("gap-bridging" jeter un pont), entre leur approche et celle des collègues positionnés "en exil", écrivant selon les règles et les ambitions "internationales". Cette remarque va à l'encontre de tout ce qui avait été dit sur les discours changeants selon les "mondes" qu'ils traversent et reste un point très sensible et un des plus grands défis auquel le chercheur autour de l'art africain doit faire face. Cette remarque oblige de poser la question de ce que pourrait être ce "gap" brèche, ouverture, trou, vide, blanc, interstice, écart entre un chercheur éduqué et travaillant sur le continent africain et un chercheur éduqué aux Etats-Unis, en Angleterre ou en France ?

Les remarques principales des différentes contributions des intervenants ont ici été confrontées comme si elles avaient été dites les unes à la suite des autres, pour chercher à montrer les similitudes des préoccupations[282]. Les participants au débat *Nka* écrivent en anglais et travaillent pour la plupart à partir d'une tradition académique qui est lourdement influencée par les débats des campus américains. Il semble extrêmement contreproductif d'approfondir ou de théoriser un clivage qui s'est installé entre les discours originaires des campus américains et d'autres traditions académiques. Le travail de l'historien d'art n'est pas en première ligne d'analyser les théories philosophiques, linguistiques ou idéologiques des écrivains dont il souhaite lire les textes. Il y a des

disciplines dont la spécialité est justement cette analyse. Tout en tenant compte du fait que chaque texte est écrit d'un point de vue subjectif et que ce point de vue risque d'être sous l'emprise d'une orientation théorique tendancieuse, l'historien d'art se sert des textes comme outils pour un repérage de phénomènes pertinents pour son sujet d'études. Il doit savoir garder une distance critique face à l'idéologie qui les étaie. La plupart des universités du continent européen ont aujourd'hui tendance à vouloir prendre position par rapport à ces approches théoriques venant des Etats-Unis[283]. Un chercheur travaillant "sur le pont" entre différentes localités géographiques (entre les différents "mondes" justement) est obligé de se confronter à ce clivage dans les discours, mais il doit prendre soin de dépasser les discours, sous peine de reproduire les erreurs justement qui étaient évoquées par tous les intervenants au débat. Une source de précisions pour le lecteur français pourrait être la publication des notules du colloque *Que faire des postcolonial studies?* un débat qui était très peu présent dans les écrits produits en France. Tardivement, en mai 2006, le Centre d'études et de Recherches Internationales avec le concours du CNRS organise ce colloque pour chercher à rendre les "postcolonial studies" accessibles au monde académique français[284], dès les premières pages il est précisée que

---

[282] J'ai pris soin de retenir principalement ce que je trouvais "tangible" dans ce qui était dit et d'insister le moins possible sur les nombreuses "peaux" théoriques ou "encadrements conceptuels" qui entourent chaque réflexion.

[283] Pour une analyse informée qui cherche à rendre la complexité des développements et des malentendus autour des prises de position théoriques je voudrais renvoyer mon lecteur à la publication de François Cusset, *Frensh Theory, Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unies,* Editions de la découverte, Paris, 2003.

[284] Marie-Claude Smouts (dir.), 2007. *La situation postcoloniale, Les postcolonial studies dans le débat français*. Presses de Sciences Po. Dans son introduction Smouts résume les occurrences d'une théorie liée à l'histoire coloniale de la France. Le lecteur comprend très vite que la question de la relation entre la France et les anciennes colonies est toujours considérée une question très sensible et qu'il y ait des véritables hésitations, politiquement motivées, pour entamer les discussions à ce sujet. La France a pourtant connu en la personne de Georges Balandier un précurseur sur ce terrain d'études. Sa publication de 1951, *La situation coloniale : approche théorique*, Cahiers internationaux de sociologie, 11, 1951, est pourtant restée très longtemps sans réponse. Aujourd'hui, ou plutôt en 2006 quand Smouts établit son résumée, le chercheur, venu tardivement dans le débat qui reine depuis les années 80, se trouve confrontée d'une très grande quantité de textes théoriques qui ont étés écrites du point du vue des spécialisations les plus diverses : sociologie, linguistique, psychologie, histoire, science politique. "Leur production est si abondante et éclatée, les controverses entre ceux qui s'en réclament sont si vives qu'on peut les aborder de multiples façons et les classer au gré de ses préférences, rien ne sera jamais faux... ni vraiment juste... et de toute façon jamais exhaustif." (p.34) Smouts parvient néanmoins de dresser un bilan sous forme de repères introductifs de trois ensembles de références : la littérature comparée postcoloniale, la déconstruction du discours colonial par les subaltern studies, les discours de mondialisation, pour indiquer vers la fin les difficultés que ces théories encourent a moment où les migrations entre états sont devenus si importants que les groupements d'intérêt ne correspondent plus du tout avec les frontières des états ni avec un espace géographique planétaire précis. Les concepts d'état ou de nation, qui servaient à structurer les débats ne

ce champ d'études est considérée un courant intellectuel anglophone. Cette publication est certainement d'une grande valeur pour comprendre les écrits publiés sous l'influence des campus australiennes, américains, britanniques, osons ajouter sud-africaines[285] pendant les années 80-90. Sidney Kasfir tient à rappeler le fait que dans ces pays le discours "post-colonialiste" est aujourd'hui en grande partie considérée dépassé, devenu un terme utilisé avec une signification générale[286], surtout en ce qui concerne l'art contemporain venant d'Afrique. Les discours sur un art "global" ont pris le relais, se manifestant déjà en 1997, l'introduction de Okwui Enwezor pour la Biennale de Johannesburg était entièrement écrite sous ce signe, les critiques et contre-critiques de cette approche n'ont pas tardé à se faire entendre[287]. Plus récemment, en 2012, dans un numéro dédié à la question "Art et Pouvoir", la revue de l'INHA, *Perspective*, a invité plusieurs chercheurs français à un échange[288] autour de la question des théories postcoloniales. Les invitées étaient Maureen Murphy, Zahia Rahmani, Todd Shapard et Elvan Zabunyan. Leur positionnement par rapport à cette question[289] bénéficie de l'avantage d'être en décalage temporel, c'est à dire d'avoir pris le temps de se distancier du débat quelque peu trop idéologique et précipité mené par les prédécesseurs "angolo-saxons".

---

tiennent plus comme agent organisateur. Pour des précisions sur la difficulté de la France et des valeurs républicaines de se confronter à un débat postcolonial voir Todd Shepard, *Perspective* 2012-1, p.63, le débat est évoqué plus loin.

[285] Les textes écrits dans une conviction postcoloniale sont lus avec beaucoup de ferveur lors des années 90. Le catalogue pour la première Biennale de Johannesburg (1995) et les controverses dans la presse avant et après l'évènement, peuvent servir de référence pour l'étendue des débats qui sont menées à ce propos. (Voir Katja Peeters mémoire de DEA soutenu à l'Université de Bourgogne en 2000). A voir également les publications des notules des colloques organisées annuellement par la South African Association of Art Historians (SAAAH), voir par exemple l'édition de 2002, "Current issues in Art, Art history and Architectural History in South Africa".

[286] Ce même propos est tenu par Arkil Gupta (et secondé par Marie-Claude Smouts, p.57) lors du colloque *Que faire des postcolonial studies? :* "La question n'est donc pas de savoir si l'on est 'pour' ou 'contre' ces études : elles existent et elles s'étendent. La question est de savoir qu'en faire dans le contexte qui est le notre."

[287] Une telle critique vient de la part de Jean-Claude Moineau, qui publie en 2007, *Contre l'art Global, pour un art sans identité*. Moineau démontre le mauvais raccourci qui s'est installé entre "art total" et "art global" cette lecture du point de vue européen sera très utile pour comprendre la tension qui s'installe dans l'œuvre de Boshoff entre ses démarches des années 70 et son approche récente, expérimentant avec le personnage du druide.

[288] Le débat, modéré par Remi Labrusse, a lieu le 16 janvier 2012 à l'INHA, les propos publiées dans la revue sont pourtant établis lors d'un échange électronique.

[289] Ce débat a pu servir à étayer nombreux de mes arguments dans les pages à venir.

Les débats montrent que ceux qui travaillent dans le champ de recherches autour de la culture venant d'Afrique sont soumis à des exigences qui viennent d'une très grande variété d'intérêts. En voulant répondre à cette grande variété d'attentes ils sont en quelque sorte victime de discours qui ont été lancés progressivement et dont ils sont en grande partie les instigateurs. Avec la prétention qu'il serait possible de répondre à toutes les attentes, l'écriture autour de l'art africain est en danger de s'auto-condamner à un superficiel "laissez-faire en éclectisme théorique" pour emprunter l'expression de Colin Richards[290]. Il semble extrêmement difficile de faire un travail pertinent au niveau théorique, c'est-à-dire de suivre les derniers développements des discours et des marchés mondiaux et, en même temps, de fournir un travail suffisamment approfondi sur un phénomène précis pour que cette recherche échappe à une superficialité qui la rendrait non pertinente. La majorité des intervenants participant au débat *Nka* font remarquer que les universités ou postes de chercheurs dédiés à l'art africain entendent d'avance que le chercheur sera capable d'enseigner l'art contemporain africain, les discours philosophiques du moment, insérer ce contemporain dans "toute" l'histoire du continent africain et de savoir transmettre une idée de spiritualité et de politique africaines, mieux encore, d'enseigner l'art "traditionnel et préhistorique" africain. Pour la plupart (même en Afrique du Sud) ces chercheurs ont suivi au niveau du premier et du deuxième cycle une formation d'historien qui n'était aucunement spécialement dirigé vers l'Afrique mais qui demandait une bonne connaissance de l'histoire de l'art venant d'Europe, leur connaissance de l'art "africain" ne tenant uniquement à leur propre travail de recherche de troisième cycle. Le problème est donc formulé, la question qui reste sans réponse est de savoir comment dépasser le stade du diagnostique.

Une voix qui ne se trouve pas parmi celles parlant d'Afrique est celle de Gerardo Mosquera. Ce dernier, si on veut citer l'origine de son point de vue, est cubain. Co-fondateur de la Biennale de La Havane il a depuis été beaucoup entendu sur des questions d'une possibilité d'art "global" il formule en même temps un des plus ferventes critiques de cette tendance. Mosquera expose le travail de Willem Boshoff à plusieurs reprises. Deux textes précoces de 1996 positionnent l'attitude de Mosquera au plus clair. Il s'agit

[290] *Nka*, 2010, p.106

d'abord de son texte pour l'exposition *Santéría Aesthetica in Latin American Art*. Mosquera choisit le titre "Elegguá at the (Post)modern Crossroads, the presence of Africa in the visual art of Cuba". Le deuxième texte porte le titre "Autres histoires, Elso et le nouvel art cubain" il est écrit pour donner suite à l'appel de Jean-Paul Armeline pour le catalogue de l'exposition *Face à l'Histoire 1933-1996, L'artiste moderne devant l'événement historique*[291].

L'idée de base avancée par Mosquera maintient que la distinction faite par commodité entre "culture occidentale" et "les autres cultures" n'a que très peu de fondement. Ce qui est considéré comme "occidental" dans le contexte des cultures hybrides de la fin du XX^{ème} siècle est en vérité un mélange hétérogène de nombreux composants, dans ce contexte le terme "influence" est vide de sens. Au lieu d'"influence africaine" dans les cultures sud-américaines et la culture des Etats-Unis on pourrait parler d'une "présence" de ces cultures. "Influence" présupposerait qu'il y ait une culture existante, dominante, qu'une autre venant de l'extérieur influencerait superficiellement, alors que les cultures africaines sont intimement liées et font partie constituante de ces cultures. Mosquera se montre sceptique envers l'utilisation des différentes terminologies "multiculturalisme" ou "métissage", car ces approches voudraient impliquer une synthèse harmonieuse, il souligne que ces complexités sont vécues comme douloureuses et que certains composants culturels ne se dissoudront jamais dans une masse généralisée, malgré le fait qu'ils soient négligés, qu'on leur porte peu d'attention ou d'appréciation, qu'ils soient victimes de discrimination et d'abus.

Cette hybridation au plus profond de la culture peut se voir dans les approches des artistes qui abordent les problèmes contemporains en donnant priorité à leurs propres approches philosophiques, "cosmovisionnaires", en substance à la pensée afro-cubaine des artistes comme Juan Francisco Elso[292] que Mosquera choisit comme artiste emblématique pour sa contribution au Catalogue *Face à l'histoire*. Mosquera observe le

[291] *Face à l'histoire, 1933-1996 : l'artiste moderne devant l'évènement historique*, Centre Georges Pompidou, 1996.
[292] Que Mosquera choisit comme artiste emblématique pour sa contribution au Catalogue *Face à l'histoire*, pp.541-543.

même phénomène dans de subtiles mutations des langues telles qu'elles sont parlées dans les régions loin du centre, exemplifiés par la "synthèse phonique" du français consciemment et fièrement approprié par les mouvements de négritude ou l'espagnol portant de lourdes tonalités des langues bantou et soudanaise, tel qu'il est parlé à Cuba[293]. "La métaculture occidentale comme culture 'internationale' dans la sphère de l'art contemporain est assumée ; s'y ajoute cependant une contribution active au processus de 'déseurocentralisation' qui s'expérimente par le syncrétisme, et surtout, par la récréation et l'usage qu'en font les autres cultures"[294]. Mosquera est dès les débuts conscient que "le fantôme de l'anthropologue apparaît dès qu'on s'éloigne du courant dominant"[295].

En 1997 Gerardo Mosquera est curateur de la section "Important /Exportant*"* de la Biennale de Johannesburg. Dans la conception générale de la Biennale sous le titre *Trade Routes* cette section a la vocation de montrer des artistes "importants" "dont les œuvres montrent les complexités des processus artistiques contemporains et qui ont une influence cruciale dans le travail des jeunes artistes au niveau mondial." En jumelant le mot "Important" avec le terme "Exportant" Mosquera veut activement problématiser la notion d'"importance" et d'"influence", pour y ajouter une attitude de "relativisme culturel"[296]. Pour cette section il choisit de montrer le travail de Willem Boshoff et également le travail de Sophie Calle, Fréderic Bruly Bouabré, Childo Meirles, Hiroshi Sugimoto, David Medalla et David Hammons. Il met en valeur le fait que la notion d'importance d'un artiste se ferait en relation avec des critères mis en place par un groupe restreint de "importance-makers" de faiseurs d'importance qui prétendent être opérationnels au niveau global.

---

[293] Gerardo Mosquera, 1996, p.170

[294] Pour citer la phrase de conclusion du texte pour le catalogue *Face à l'Histoire* traduit par Marie-Thérèse Mazel-Roca, p. 543

[295] Cet extrait est écrit en 2002, pour le Catalogue *Fresh Cream*, p.13.

[296] Mosquera reconnaît avoir emprunté le jeu de mots de Luis Camnitzer. Voir son texte en introduction à la section du catalogue dédié à la section "Important and Exportant". Catalogue *Trade Roots, 2nd Johannesburg Biennale, 1997,* pp. 268 – 271 : "In the contemporary field 'importance' is often homologated to the mainstream, or associated to broad international recognition, which, in its turn, depends on established circuits. It comes to be a label tagged to artists by a select club of importance-makers. The construction of importance depends too much on centralised networks of legitimisation, giving little room to other avenues…"

Pour parvenir dans cette perspective "globale" à mettre en place une stratégie active de création de culture, l'artiste doit résoudre des tensions complexes. En 1997 Mosquera parle d'un processus de "globalisation-différentiation" qui s'avère être une articulation conflictuelle et "intricate" entremêlée de forces qui sont plus qu'une dialectique dualiste. Il s'agit de parvenir à travailler dans une perspective globale tout en assumant sa différence. Ce processus se joue entre des contaminations, des melanges et des contradictions qui viennent de tous côtés. La culture participe à ce labyrinthe d'ambiguïtés… Dans sa conclusion de son texte pour la Biennale de Johannesburg Mosquera, à partir du travail de David Hammons, met en place une démarche ou un positionnement théorique qui pourrait devenir opérationnel pour d'autres artistes issus de situations culturelles aussi complexes que Hammons ou Boshoff. Mosquera réfute la "figure de l'intrus" (il faudrait déjà savoir intrus par rapport à quoi ?) ainsi que l'inscription de l'artiste dans un groupe. Une telle inscription aurait comme effet de diluer la proéminence de l'artiste comme individu et de diminuer son rôle comme protagoniste dans l'art contemporain. Il est impératif de reconnaître la présence active des éléments culturels africains (pour Hammons et aussi pour Boshoff, dont l'un est Africain "noir" opérant dans une société non-africaine et le deuxième est artiste "blanc" opérant sur le continent Africain) mais Mosquera attribue davantage d'importance à l'analyse de la façon dont ces éléments participent à la construction d'une pratique artistique qui ouvre de nouvelles approches à l'art. Par ces pratiques ces individus deviennent "l'artiste par excellence" de la cité contemporaine.

Mosquera montre en 1997 THE WRITING THAT FELL OF THE WALL, BAD FAITH CHRONICLES et SHREDDED EVIDENCE, des œuvres en lien avec l'histoire de la colonisation, des œuvres répondant au titre général de la Biennale choisi par Okwui Enwezor. Dans la partie du texte que Mosquera consacre à Boshoff il montre sa préférence pour les œuvres axées sur le langage tels que le BLIND ALPHABET POJECT, GARDENS OF WORDS et se montre sous l'influence du texte de Ashraf Jamal, empruntant les polarisations du travail de Boshoff autour du "savoir" et du "non-savoir". Mosquera, mieux que Jamal, saisit les paradoxes que Boshoff négocie, il met l'accent sur le fait que les dictionnaires sont "a difficult task, because dictionaries are

more about not knowing than about knowledge" une tâche difficile car les dictionnaires s'occupent d'avantage de l'ignorance que du savoir. Le texte de Mosquera est un des premiers à identifier l'importance des démarches, des véritables actions, des déplacements, de l'expérience empirique de Boshoff pour entretenir le Jardin de mots. "His work is moulded by a cabalistic will of finding an au delà of words, together with an endurance ritual heading for the hierophantic". Son travail est moulé par une volonté cabalistique de trouver l'au-delà des paroles, combiné à l'endurance d'une guérison rituelle pour le hiérophantique. A travers les multiples réécritures des tensions entre les notions de savoir et de non-savoir Mosquera semble parvenir à pressentir le pas que Boshoff entamera seulement quinze années plus tard, le pas vers la prise de conscience de "ignorance as a way of discovering, of 'knowing through not knowing'" l'ignorance comme une technique de découverte, de 'savoir par le fait de ne pas savoir' des formules qui auraient pu être les définitions de la gnose ou de la divination telles que Boshoff la pratiquera à partir de 2009 sous le personnage du druide.

En 2000 Mosquera est organisateur de l'exposition *Visiones del Sur : No es sólo lo que ves : pervirtiendo minimalismo,* pour laquelle il choisit une fois de plus le travail de Boshoff parmi treize invités internationaux[297]. Il choisit THE WRITING THAT FELL OFF THE WALL (1997) et GARDEN OF WORDS I (1997). La même année voit la publication de *Fresh Cream*, la Biennale qui n'existait uniquement que sous forme de catalogue[298]. Au lieu d'écrire un texte théorique Mosquera propose les paroles d'une chanson de Carlos Varela, une métaphore basée sur l'histoire de Wilhelm Tell et son fils pour transmettre la relation entre les pays mères et les colonies[299]. Lors de ses interventions dans la discussion entre les curateurs de *Fresh Cream*, Mosquera propose l'idée qu'une "véritable diffusion et évaluation globale de la culture n'est possible que par le truchement d'un réseau multidirectionnel d'interactions. Nous sommes incités à

[297] *2000 Visiones del Sur : No es sólo lo que ves : pervirtiendo minimalismo*, curated by Gerardo Mosquera Museo Nacional, Centro de Arte, Reina Sofia, Madrid, Spain 12 december 2000 – 19 february 2001 ; artists : Willem Boshoff, María Fernanda Cardoso, Marcos Coello Benjamin, Wim Delvoye, Iran do Espirito Santo, Felix Gonzalez-Torres, Mona Hatoum, Byron Kim, Kaisu Koivisto, Fátima Martini, Cildo Meireles, Priscilla Monge, Rivane Neuschwanger.
[298] *Fresh Cream : art contemporain et culture* : 10 conservateurs, 10 auteurs, 100 artistes Paris : Phaidon, 2000.
[299] Mosquera avait déjà eu recours à ce parallèle en 1990 dans son texte pour la catalogue *Aktuelle Kunst aus Kuba* 1990 Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart.

organiser des circuits sud-sud et sud-nord qui pourront diversifier ce que nous comprenons sous les termes 'art international', ou même ce qu'on appelle 'contemporain'."

L'idée est approfondie dans le texte publié dans la revue *boundaries2* de 2002, dans un article portant le titre "Alien-Own/Own-Alien : Globalization and Cultural Difference". Mosquera "reprend" dans les deux sens son parti-pris pour revoir les discours de "globalisation" [300] . Mosquera démontre que dans les discours de "globalisation" il ne s'agirait aucunement d'une stratégie qui se préoccuperait de réelles tentatives de développer un débat inclusif ou démocratique dans les milieux d'art. Il observe plutôt des couloirs de haute fréquentation entre lesquelles se dessinent des zones de silence[301]. Il plaidera pour plus d'efforts de consolider les couloirs "Sud-Sud", au lieu de continuer à renouveler les appels aux centres de pouvoir localisés pour la plupart au Nord, d'ouvrir d'avantage de couloirs "Nord-Sud", en d'autres termes d'attendre du "Nord" d'"inclure"[302] ceux qui se sentent toujours encore relégués "aux marges". Cet appel incessant vers le nord serait une façon de confirmer la supériorité, comme si une reconnaissance de la part du nord serait l'aval qui légitimerait les pratiques artistiques de tous. Organiser des expositions "anti-mainstream" est une façon comme une autre d'être préoccupé par les critères du "mainstream"[303]. Mosquera souligne que lors d'un appel pour une solidarité Sud-Sud il faut rester vigilent de ne pas entamer un discours sur l'"affirmation d'identité culturelle", qui est souvent confondu avec un rêve de pureté, d'"authenticité", de "roots", des "origines", un héritage de l'idée coloniale[304]. Le défi serait de parvenir à vivre l'identité de façon performative, de s'intéresser à la façon dont

[300] La même année il est invité de s'exprimer sur le concept de "créolisation" pour la conférence qui a lieu à St Lucia, aux West Indies en préparation de la *Documenta 11*, dont Okwui Enwezor était le curateur. Les deux discours qu'il prononce lors de la conférence tiennent dans l'essentiel les mêmes propos que l'article de *boundaries2*

[301] *boundaries2*, 2002, p.166

[302] J'élargis les pensées de Mosquera ici envers une notion exprimé par dele jegede lors du débat de la revue *Nka* : "This much is apparent : no one will grant us the rights to become a legitimate, even dominant field. No single entity is the custodian of that right. We will simply have to assert the claim and seize the space" (*Nka*, 2010, p.102)

[303] Mosquera ajoute cette idée dans son texte de 2004 l'introduction pour *Over Here? International Perspectives on Art and Culture* (New York and Cambridge, 2004 MIT Press – Introduction avec Jean Fisher, pp.1-8)

chaque individu "fait du contemporain". Il reprend cette citation de Wole Soyinka qui pour beaucoup exprime l'essence de ce que l'art minoritaire voudrait atteindre : "tiger doesn't proclaim its tigerness : it springs" un tigre ne proclame pas sa trigritude, il saute[305]. Il s'agit de mettre la différence en action plutôt que de la représenter, ainsi il serait possible de constituer de diverses façons un "langage international"[306]. Mosquera voudrait voir se mettre en place une pratique qui serait capable de réagir de façon indépendante et spontanée sans tenir compte des positionnements politiques établis et dans cette situation d'être capable d'ouvrir un nouvel espace éthique et collectif pour l'action[307].

Dans les textes de 2002 Mosquera propose une version simplifiée de la théorie généralisée de "globalisation" pour mettre en valeur les principales inquiétudes liées à l'observation du phénomène, au danger que la globalisation imposerait une culture homogénéisée et cosmopolite qui aplanirait et serait manipulatrice des différences culturelles[308]. Il les accentue en les formulant en termes de langage :

> The consolidation of English as the language of international communication on a global scale is causing great concern. People tend to use the terms international artistic language or contemporary artistic language ; a sort of "postmodern international language".

---

[304] Dans l'entretien de 2004 pour *Fresh Cream* Mosquera dira "le fantôme de l'anthropologue apparaît dès qu'on s'éloigne du courant dominant".

[305] *boundaries2*, 2002, p.167 : "To affirm cultural identity in tradition, understood in a sense of 'purity', is a colonial heritage. It has led to disastrous cults of 'authenticity', 'roots', and 'origins', above all in the years after decolonization, when the new countries attempted to affirm their identities and interests against the metropolises and their imposed Westernization. Now the tendency is to see identity performatively, according to how each subject makes contemporaneity. Wole Soyinka once said that a tiger doesn't proclaim its tigerness : it springs."

[306] "That is, enacting difference rather than representing it, thus actively fashioning 'international art language' in multiple ways" (*boundaries2*, 2002, p.168).

[307] Mosquera ajoute ceci en 2004. Il parle de "Globalization- or more properly 'antiglobalization' - has in fact revitalized the possibility of subjective agency. This is neither the modernist self-identical subject nor the postmodernist decentered subject (both a source of suspicion in postcolonial discourse), but a neutral subject capable of responding independently and spontaneously outside of established political positions and therefore capable of opening up a new ethical and collective space of action." (Introduction *Over Here?* 2004, p.7)

[308] *boundary2*, 2002, p.163 : "There is a general concern that globalization will impose homogenized, cosmopolitan cultural patterns built on Eurocentric foundations, which inevitably flatten, reify, and manipulate cultural differences. This fear has serious grounds. There is no doubt that the transnational expansion of our age requires languages, institutions, and international functions in order to make possible communication on a global scale. Globalization is possible only in a world that has been previously reorganized by colonialism. What is feared most is a planetary radicalization toward a homogenized international culture, launched from the United States. Standing out is the powerful diffusion of North American pop culture, whose inventiveness, dynamism, and networks of circulation and marketing have spread its influence throughout the world".

La consolidation de l'anglais en tant que langue de la communication internationale sur le niveau global est cause d'inquiétude. On a tendance d'utiliser des notions comme langue international artistique ou langue contemporaine artistique ; une sorte de "langue internationale postmoderne".

Ce langage constitue un mécanisme d'exclusion d'autres langues et discours. Mosquera y observe une habitude de regarder l'art qui vient des "marges" avec suspicion quand à sa capacité de parler le "langage international". Mosquera met en place une métaphore qui ressemble aux prises de position formulées par Boshoff en lien avec son DICTIONARY OF PERPLEXING ENGLISH : "When it [the perifery] speaks properly, it is usually accused of being derivative ; when it speaks with an accent, it is disqualified for its lack of propriety towardthe canon." Dans ce cas où l'art des périphéries parle le langage international sans fautes, il est considéré comme un pur dérivatif, s'il parle avec un accent, il est disqualifié pour son manque de respect pour le canon[309]. … "Frequently, works of art are not looked at—they are asked to present their passports, which tend not to be in order, for these works depend on processes of hybridization, appropriation, re-signification, neologism, and invention as a response to today's world" Les œuvres d'art ne sont pas regardées, on leur demande de présenter leurs passeports, qui, d'habitude ne sont pas authentiques, car il s'agit de procédures d'hybridation, d'appropriation, de réinvention de signification, de néologismes, et de l'invention face au monde d'aujourd'hui.

Mosquera restera un des critiques fréquemment consultés sur des questions d'art contemporain dans un monde "globalisé". Il répète à chaque intervention son plaidoyer pour "artistic discourses based not in difference but from difference", des discours artistiques non au milieu de ses différences mais à partir d'elles un appel à une recherche active et une démarche affirmative. Pour l'artiste ceci signifie parler à partir du point de vue de sa différence, et pour les commentateurs, une lecture personnalisée, tenant compte de la fondamentale

[309] *boundary2*, 2002, p.165 : "The exclusivist and teleological legitimization of the 'international language' of art acts as a mechanism of exclusion toward other languages and discourses. In many art institutions—as among many art specialists and collectors—prejudices based on a sort of axiological monism prevail. In a catch-22, this circle tends to regard with suspicions of illegitimacy art from the peripheries that endeavors to speak the 'international language.' When it speaks properly, it is usually accused of being derivative ; when it speaks with an accent, it is disqualified for its lack of propriety toward the canon. Frequently, works of art are not looked at—they are asked to present their passports, which tend not to be in order, for these works depend on processes of hybridization, appropriation, re-signification, neologism, and invention as a response to today's world. This art is asked to present an originality related to traditional cultures—which is to say, oriented toward the past—or to show an abstract, pure originality toward the present. In both cases, such art is required to state its context rather than to participate in a general artistic practice that at times only refers to art itself."

différence de chaque artiste. La publication de 2004[310] constitue une anthologie de textes faisant le point sur l'état international du statut des cultures contemporaines et les positions changeantes adoptées face aux centres de pouvoir qu'on peut qualifier d'"occidental", "métropolitain", "économique", ce que Mosquera avait avant désigné par "du nord". Revisitant les théories d'Edward Saïd, Mosquera et Fisher font remarquer que les catégories qui étaient encore possible au moment où Saïd publiait "Reflections on Exile" se sont progressivement vidées de sens. Au moment où écrivait Saïd l'exilé tenait une position d'exception, il représentait une minorité, Saïd lui attribue donc un certain privilège intellectuel, car l'exilé a accès à une certaine "originality of vision" une vision originale. La séparation du monde en des catégories "Firstworld", "Thirdworld" qui ont été beaucoup débattues suite aux textes de Saïd, sont devenues rapidement obsolètes, car en un court lapse de temps le monde a radicalement changé, nous sommes aujourd'hui tous (au moins au niveau virtuel) sujets au local et au global[311]. Cette situation n'est aucunement garantie d'un équilibre des pouvoirs, qu'il y ait un échange fluent de savoirs, ou qu'il existe un consensus sur les principes ou la "vérité", au contraire, Mosquera observe une multiplicité de systèmes de pensée qui selon le cas parviennent à coexister et échanger de façon plus ou moins paisibles[312].

Un aspect qui lui tient particulièrement à cœur est le cas de l'artiste d'installations qui opère au niveau international[313] :

> The extreme case is the figure of the international installation artist, a global nomad who roams from one international exhibit to another, his or her suitcase packed with the elements for a future work of art or the tools to produce it in situ. This figure, an allegory of the processes of globalization, represents a key rupture with the figure of the artist-craftsman linked to a studio in which the work of art is produced. Now the artists export themselves. Their work is closer to that of the manager or engineer who travels constantly to attend to specific projects and businesses. The studio, that ancestral, Vulcanian site linked with the artist, has become more a laboratory for projects and design than for production. Thus the physical

[310] *Over Here?,* 2004.
[311] "Over the last few years, the extent to which humanity has become incorporated into a world system has dramatically accelerated, such that we are all virtually subjects of (or to) both the local and the global". (*Over Here?* 2004, p.3)
[312] "On the contrary, there is a multiplicity of diverse systems of thought that may or may not peaceably coexist or exchange with others". (*Over Here?,* 2004, p.3)
[313] *boundary2*, 2002, p.164.

> link of demiurge–studio–work of art, which associated each of the three elements within a specific space and, furthermore, with a place and its genius, is broken. This type of artwork and methodology has a genetic relationship to the international postminimalist-postconceptualist language. With them, a kind of circulation based on biennials, thematic shows, and other forms of collective global exhibits is facilitated.

Le cas extrême est la figure de l'artiste international proposant des installations, un nomade global qui voyage d'une exposition à l'autre, avec dans sa valise les éléments nécessaires pour la construction d'une future œuvre d'art et les outils pour la produire "in situ". Ce personnage, une allégorie du processus de globalisation, représente une rupture cruciale avec l'artiste-artisan qui est lié à un atelier dans lequel il produit des œuvres d'art. Les artistes sont leur propre exportateur. Leur travail ressemble davantage à celui d'un manager ou un ingénieur qui voyage en permanence pour se rendre sur les sites des projets en cours. L'atelier, ce site ancestral et volcanique lié à l'artiste, est devenu davantage un laboratoire pour des projets et du design que pour la production. Ainsi le lien physique entre demiurge-atelier-création, qui associait chacun de ces éléments à un lieu précis, un lieu et son génie, est rompu. Ce genre de travail et de méthode entretient une relation avec le langage postminimaliste-postconceptualiste international. Avec eux une sorte de circulation basée sur des biennales, des expositions à thème, et d'autres formes d'expositions globales collectives est facilitée.

Alors que Mosquera soutient positivement la mobilité géographique de l'artiste contemporain, il lance un appel de ne pas oublier d'avance le travail originaire qui était jadis perçu comme l'activité première de l'artiste : le fait d'être en contact avec les choses, de toucher des choses. Le fait de façonner des choses est mis ici en parallèle avec l'idée de l'atelier, ce lieu "volcanique", un lieu emprunt d'une certaine signification, si elle n'est peut-être pas ancestrale, ou alchimique pour tous, elle est du moins individuelle et individualisée. Pour Mosquera ce site est "en voie de disparition", sacrifié en faveur d'une meilleure organisation de la commercialisation des objets sous forme de biennales, de foires, etc. Pourtant le lieu de création est pour le critique d'art un lieu de rencontre non négligeable.

L'appel aux chercheurs de ne pas devenir aliéné du site de production et des processus qui créent l'art est traité dans une suite de remarques autour de la table ronde des chercheurs invités par *Nka*. Elle est initiée par Colin Richards qui soutient que pour l'écrivain accompagnant l'art il est important de tisser un lien avec le domaine de la pratique artistique. Richards dit trouver le centre de gravité de ses écrits dans la pratique artistique qui a lieu dans l'atelier et d'y retourner de façon critique[314]. Parmi les participants de la table ronde s'engage alors un débat sur les positionnements variés, le danger de devenir un critique qui est instrumentalisé "aux services" de l'artiste ou qui

[314] Dans son texte publié en 2005 (pp.14-23) sur *Sandile Zulu*, les notions complexes que Richards attache à l'atelier d'artiste. Les deux premières chapitres du textes positionnent le travail de l'artiste Sud-Africain dans ce lieu : "The Studio (inside)", "The Studio (outside)".

manque de recul[315]. Okwui Enwezor ajoute que le travail premier de l'historien d'art serait "to engage evidence on which to ground interpretation"[316] trouver les preuves sur laquelle on pourrait baser son interprétation le travail de l'artiste et sa façon de procéder permet d'apercevoir "the state of evidence" 'l'état des preuves' ou 'l'état sous lequel l'œuvre d'art devient évidente'. Enwezor remarque dans le même fil de pensée qu'il lui semble crucial que l'écrivain qui parle de l'art africain ait une plus grande familiarité avec l'art contemporain venu d'ailleurs pour mieux apprécier les changements critiques que les différents arts subissent a leur contact réciproque. Plus loin Enwezor revient sur le fait qu'il ne lui semble pas possible de parler d'un objet d'art discret et autonome, ou d'insérer cet objet dans une quelconque histoire sans envisager la situation subjective sous laquelle il a été produit. Les dialogues personnalisés et engagés avec l'artiste semblent à tout intervenant au débat un tesson de base dont on ne peut pas se passer en parlant d'art. L'artiste se positionne ici comme un co-penseur de l'"herméneutique critique de l'écriture de l'histoire" pour emprunter cette phrase à Okwui Enwezor.

Cette base étant acceptée il serait nécessaire selon Ikem Stanley Okoye d'ouvrir le débat sur un nouvel aspect de la relation entre artiste et critique d'art. Le dernier est instrumentalisé par le premier dans le sens que l'artiste se sert du critique en tant qu'organe de diffusion de son travail. Non seulement le critique parle du travail mais il est activement engagé dans la création du mythe de l'artiste. Okoye n'a besoin de dire que deux noms, "Picasso" et "Warhol" pour que l'étendue historique de son argument devienne claire. Les artistes de la toute dernière génération, du début du XXI^{ème} siècle, attribuent une très grande priorité à la création d'une fiction autour de leur propre personne. Le critique peut ainsi être engagé non seulement à écrire le "récit" de la carrière de l'artiste mais également la fiction.

[315] Ikem Stanley Okoye veut que cette remarque soit comprise dans les changements successifs de l'organisation des spécialisations d'histoire de l'art et formation des artistes, qui traditionnellement en Afrique du Sud et aux Etats Unis sont sous le même département. Cette position crée de nombreuses tensions, des tensions dont Boshoff est souvent victime et qui forme ses attitudes envers les théories liées à l'art. (*Nka*, 2010, p.113)

[316] Ce choix de terminologie ressemble à un ensemble d'idées que Günter Metken a rassemblées sous les termes de *Spurensicherung,* (1996, Verlag der Kunst) un texte dont il sera fréquemment question lors de mon travail sur Willem Boshoff.

S'il prend les textes publiés par Mosquera depuis 2000 dans leur ensemble, le lecteur voit progressivement se préciser les remarques qui au début se référaient à une certaine recherche d'identité de la part des artistes. Il s'agit de la façon dont les artistes choisissent d'agir. Sur ce thème Mosquera ne formule aucunement une théorie argumentée, il s'agit de courtes remarques secondaires pour soutenir une pensée générale. Mises ensemble un phénomène cohérent semble se dessiner : La "recherche d'identité"[317] qui était souvent une confrontation avec les attentes décalées d'une culture face à l'autre, se sont progressivement vu alimenter par un jeu de "fake identities" un jeu de faire semblant. Un jeu qui aurait pu être une feinte d'enracinement culturel, s'est intensifiée et a pris les dimensions d'une invention de tout un système de particularités dans la pensée et dans le comportement[318]. Les artistes en devenant "quelqu'un" sont très conscients de leur intervention active sur l'image qu'ils choisissent de montrer au public. Mosquera s'aperçoit à plusieurs reprises que, pour donner une voix à ces généalogies complexes, le théoricien doit accompagner ces façons d'agir d'une grande variété d'écrits expressifs et hybrides, il se sert de témoignages, de reportages documentaires, de textes académiques mais également de fiction allégorique. Depuis ses premières collaborations en tant qu'écrivain au sujet de l'art Mosquera a façon répétée choisi de parler par le biais d'un texte fictif, de paroles d'une chanson ou d'un extrait de nouvelle[319].

---

[317] Mosquera identifie cette tendance comme un phénomène accompagnant le postmodernisme (*Over Here?* 2004, p.7) "What has been called postmodernity was, in great measure, the result of the imbrication of all these contradictory processes. They determined an extraordinary dynamic of identities, with complex reaccommodations : multiple identities, identities in the form of Chinese boxes, neo-identities, fake, invented and masquerading identities... Although 'identity politics' was the fashionable debate in the 1990s, far from enabling the potential for active agency, it entangled artistic practice in multiculturalism - the institution's attempt to manage difference".

[318] "From cultural dynamics born of mobile transcultural alliances and networks that might include, but might equally bypass, the hegemonic West, new narratives are invented, a process that Gilles Deleuze calls 'fabulation'. While often making use of Western intellectual capital, fabulation is nonetheless engaged in integrating its own 'local' meanings and insights, reintegrating traditional perspectives with the currency of global exchange, testing the hermeneutic limits of Western artistic and intellectual hegemony. It is therefore in attending the unique critical insights and positioning of these cultural producers that we may better understand how the new global conditions affect artistic, cultural, and social practices." (*Over Here?* 2004, p.8)

[319] Voir les catalogues *Aktuelle Kunst aus Kuba* 1990 Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, et *Fresh Cream* de 2000

Pour une publication sur le sujet du travail de l'artiste Francis Alÿs en 2005[320], Mosquera participe à une conversation sur la question de l'artiste, inventeur de situations et de fictions identitaires[321]. Gerardo Mosquera pose la question à Francis Alÿs de cette façon :

> There is a tendency today, especially among younger artists to link art practice with living. Their practices blur the auratic character of art, so that the artistic almost becomes a simple fact of everyday life. All of this, arising without programs or manifestos (it's not Situationist or Fluxus, though it comes from there), presents a problem that is probably unsolvable. An artist is someone who wants to communicate ; and in the process of communicating this type of experience the work gets filled with artificiality, or turns into documentation to be shown and sold that recoups the auratic character, often falsely. …

Il y a une nouvelle tendance aujourd'hui, surtout parmi les jeunes artistes, de lier leur pratique artistique et leur vie. Leurs démarches rendent le caractère auratique de l'art flou, ainsi la pratique artistique devient un simple détail de la vie quotidienne. Ces démarches ont vu le jour sans être accompagné de programmes ou de manifestes (il ne s'agit pas d'un Situationnisme ou de Fluxus, mais ça vient de là) et cela pose un problème qui est probablement insoluble. L'artiste est quelqu'un qui aime communiquer ; et dans le processus de la communication de ce genre de vécu le travail est empli d'artificiel, devenant une documentation à être montré et vendu qui récupère le caractère auratique, souvent à tord...

Dans la conversation qui s'en suit Mosquera, Alÿs, Rafael Ortega et Cuauhtémoc Medina, formulent les ingrédients de ce que pourrait être un art d'action où la fiction. Le spectacle, le spectateur et le producteur ne cessent d'échanger les positions et participent à un ensemble d'une haute complexité politique et esthétique, mettant en place un jeu entre action symbolique, fiction, politique et esthétique.

> There is an inclination in Latin America and in other non-central areas to use conceptually orientated art to interweave a multitude of elements. The aesthetic, the social, the cultural, the historical, the religious, and the political are sewn together without sacrificing artistic consistency. On the contrary, artists have strengthened the analytical and the linguistic tools of conceptualism as a way of dealing with the high degree of complexity within postcolonial cultures and societies. Here multiplicity, hybridization, and contrast have introduced both contradictions and subtleties.[322]

En Amérique latine et dans d'autres régions excentrées se développe un art orienté vers le conceptuel pour entrelacer des éléments multiples. L'esthétique, le social, le culturel, l'historique, le religieux et le politique sont liées sans sacrifier pour autant la consistance artistique. Les artistes ont au contraire consolidés les outils analytiques et linguistiques du conceptualisme comme un moyen d'affronter la très haute complexité dans les cultures et sociétés postcoloniales. Ici la multiplicité, l'hybridation, et le contraste ont amené en même temps des contradictions et des subtilités.

---

[320] Francis Alÿs, Cuauhtémoc Medina, 2005. *When Faith moves Mountains*. Turner, Madrid.
[321] Les réservations de Mosquera face à cette tendance sont les mêmes qu'exprime Jean-Claude Moineau, dans sa critique de "l'art global" : (Voir note 287) pp.3-5 ces questions seront repris dans KG Partie III.
[322] Mosquera, 2005. dans *When Faith moves Mountains*, p.269.

Ce résumé décrit très bien l'approche adoptée par Willem Boshoff. Il aurait été possible de revendiquer les concepts de "multiplicité", d'"hybridation", de "contraste", de "contradiction", de "subtilité". Il s'agit d'un vocabulaire souvent appliqué en Art Contemporain[323]. Pour le travail de Boshoff toutes ces notions pourraient être utilisées mais elles auraient un effet réducteur, Boshoff travaille dans ces démarches de façon tout à fait originale, l'application ou non d'une de ces notions n'y changerait rien. Le chercheur serait contraint, en démontrant des parallèles théoriques, d'élargir systématiquement vers le questionnement de l'utilisation du langage. Boshoff est au courant des discours portant sur l'art "global" ou l'art de la période "postcoloniale", mais ces discours ne peuvent pas servir pour analyser son œuvre. Il serait possible de soutenir l'envers : comme il l'avait fait avec le conceptualisme pendant les années 70, Boshoff s'empare des textes exposant ces théories et les transforme systématiquement en œuvre d'art[324].

Autrement dit : les théoriciens auteurs des textes des études "postcoloniaux", "subalternes" ou "mondiaux" se sont emparés de presque tous les menus détails de la vie quotidienne de la plus grande partie des régions de ce globe, plus particulièrement les ex-colonies. Pour le chercheur ou artiste nouveau-venu voulant respecter leur autorité, la situation est décourageante. Avant de considérer l'utilisation du moindre terme il se sent obligé de reconnaître l'utilisation du mot[325] par un de ses pairs qui de plus a été entendu (envisagé?) différemment par les partisans du post-colonialisme que par les partisans des "subaltern studies", des "gender studies", du postmodernisme, des discours sur la "globalisation" ou les "arts dans la mondialisation" ... Un individu raisonnablement

[323] La notion "d'hybridation" surtout jouit en 2010-2011 d'une grande popularité. Paul Ardenne soumet une catégorie importante de son livre de 2009, *Art le présent : la création plasticienne au tournant du XXIe siècle* à cette étiquette. La même notion se retrouve dans les approches cherchant à créer un outillage pour théoriser les pratiques "fictionnelles" en art contemporain. Voir Bernard Guelton 2007, *Archifiction*.

[324] Dans le texte à venir je proposerai que Boshoff, en s'approchant de ces théories "au premier degré", les transforme en une matière à être manipulé, une démarche qu'avait adopté également Joseph Kosuth. Je juxtaposerai cette approche de Boshoff et Kosuth avec le travail de Timm Ulrichs et de Lothar Baumgarten qui adoptent sciemment une approche "premier degré" pour opérer une réflexion autour de leur activité artistique, le rôle de l'artiste et l'utilisation des mots en général.

[325] Il s'agit par exemple des notions de traduction, de mémoire, ou de cimetières de guerre, de "agency", des minorités, de travail, des valeurs, des empires, de différence, des archives, du savoir, du regard, de réalité, d'altérité, de pouvoir, de migration. Ces théories n'ont pas pour autant le monopole sur ces notions,

curieux immergé dans la société sud-africaine trouve des exemples de la "vérité" ou de la justesse de ses théories partout où il regarde. Une interrogation systématique du travail de Willem Boshoff à la lumière de ces théories pourrait même avoir pour conséquence de le démasquer comme un simple imitateur ou illustrateur de celles-ci. La même chose pourrait s'avérer vrai pour la plus grande partie des artistes sud-africains actifs aujourd'hui. Ces artistes connaissent tous les textes puisqu'ils les lisent, puisque tout discours autour de l'art en Afrique du Sud en est imprégné. Les curateurs adressent des textes très précis (des "briefs") aux artistes qu'ils souhaitent inviter à une exposition. Dans ces textes leur penchant théorique est en général très clairement indiqué. L'artiste peut être tenté d'utiliser ces "introductions" comme modus operandi, comme recette, et construire l'œuvre qui répond à cette demande.

Puisqu'il s'agit avec Willem Boshoff d'un individu qui est le produit d'une colonie qui n'en est plus une, les pensées à son propos interviendront nécessairement "après" le colonialisme. Malgré certaines erreurs de jugement, certaines simplifications, certaines pensées binaires dont les "post-colonial studies" se sont faites coupables[326], elles sont très intéressantes pour ouvrir le débat, pour vérifier les propos de l'historien à tout moment[327]. Elles sont en effet un très précieux outil pour permettre de remettre en cause les pensées toutes tracées, pour du moins faire la tentative de sortir d'un débat archaïque (admettons-le, il est "euro-centriste" - précisons, il est basée sur des "conceptions universalistes" inventées par le monde académique à un moment qui coïncide avec la fondation des empires[328]). "L'étude de l'histoire de la colonisation" est tout simplement indispensable pour comprendre la réalité quotidienne d'un pays tel que l'Afrique du Sud.

---

par conséquent un travail obligeant à leur utilisation ne signifie pourtant pas l'inscription de ce travail dans une des théories nommées.

[326] Pour lire des analyses de ces erreurs les sources ne manquent pas (Pour éviter de citer de façon superficielle des auteurs isolées je renvoie le lecteur à l'opinion spécialiste des intervenants du colloque de 2006 *Que faire des postcolonial studies?*).

[327] Zahia Rahmani parvient à dire ceci d'une façon qui va encore plus loin, qu'elle qualifie d'"essentialiste" : "Dans le sillage de Saïd, les publications actuelles appellent une nouvelle méthode critique qui envisage *le savoir* à partir des territoires précoloniaux et extra coloniaux, et qui consiste en la saisie d'un contrechamp vu par l'autre en définition et en construction, *comme acte essentiel de connaissance*." (Mes italiques dans la citation) Rahmani, Débat : "Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales", *Perspective* 2012 - 1, p.58)

[328] "... et les raisons de cette fondation ont été élaborées au moment précis où le monde académique d'organisation de la recherche et du savoir étaient en voie de redéfinition", la précision est apporté par

Les questions étant posées par les différentes écoles de pensée sont pourtant si importantes que l'activité artistique proprement dite est à tout moment en danger de devenir presque imperceptible dans l'ensemble des problématiques. La seule façon de "sauver"[329] l'artiste dans cet ensemble semble être de tenter de le réinscrire dans un débat proprement artistique de rendre la terminologie propre à l'art une fois de plus pertinente pour son cas précis. Mais cette réinscription n'est permise qu'une fois que la décontamination idéologique, une véritable "décolonisation" de la terminologie, ait été entreprise avec beaucoup de prudence et de circonspection. Boshoff, lexicologue comme toujours, a déniché dans le *Oxford English Dictionnary* un mot qui, s'il est lu avec une bonne dose de Edward Saïd, dit exactement ceci :

> **disoccident** To be unsure of which way the west is ; to be confused about the four wind directions on a compass. It is easy both to **disoccident** and *disorient* oneself when driving in a big city without a map – and in some cases with a map or even because of a map.[330]

désoccidenter. De ne pas savoir où serait l'ouest ; de confondre les quatre points cardinaux sur un compas. Il est facile de se **désoccidenter** ou de se *désorienter* quand on conduit dans une grande ville sans une carte, ou quelque fois avec une carte ou justement à cause d'une carte.

Le lecteur raisonnablement curieux devrait ainsi se poser immédiatement la question, pourquoi il a jusqu'à aujourd'hui l'habitude d'utiliser uniquement l'expression géographique inverse, pourquoi avons-nous l'habitude de dire "désorienter" et non "désoccidenter"? Puisque un vocabulaire spécifique pour l'art de l'Afrique du Sud a du mal à s'élaborer, les chercheurs locaux sont en grande partie préoccupé par des débats théoriques alors que les chercheurs étrangers se réfugient fréquemment derrière un "manque de données", ou un "manque de vocabulaire", nous allons ici pour le cas de Boshoff tenter une expérience qui n'est pas du tout nouvelle ni révolutionnaire mais qui

---

Todd Shepard au débat publié dans *Perspective*, 2012-1, p.60 : "L'histoire de la colonisation a ainsi modelé les outils, les modes de classification et surtout certaines frontières précises en fonction desquelles les communautés de chercheurs définissent leurs objets d'étude et leurs méthodes d'analyse. Le défi épistémologique lancé par les études postcoloniales aux conceptions universalistes et, par conséquent, aux postulats fondateurs du savoir 'moderne' contribue à expliquer l'immense résistance que les chercheurs ont eu tendance à opposer aux revendications postcoloniales."

[329] La notion de "sauver" quelque chose a une importance tout particulière dans le travail de Willem Boshoff. Sa complexité sera clarifiée tout au long du texte de ma thèse.

[330] Willem Boshoff, Catalogue pour *Nonplussed*, 2004. Il s'agit d'un extrait du Dictionary of Perplexing English.

opère sans le filet de sécurité d'une théorie précise si ce n'est la systématique désoccidentation[331] du vocabulaire qui sera employé.

Dans les pages qui suivent la description du travail de Willem Boshoff est organisée en trois parties. Les trois textes abordent les mêmes éléments mais adoptent un angle de vue différent à chaque passage. La première partie sous le signe du 370 DAY PROJECT détaille les différents facteurs qui caractérisent la démarche de Boshoff. Pour les décrire j'emprunte un langage aux pratiques artistiques qui ont accompagné Boshoff pendant les premières années de sa carrière artistique, c'est-à-dire les textes sur les artistes conceptualistes des années 60 et 70. Ces textes se donnent la réplique avec les écrits de Boshoff pour son mémoire de 1984 *Vergelykende en Letterkundige Verskynsels*. La deuxième partie gravite autour du BLIND ALPHABET PROJECT et des textes que Boshoff écrit pour les accompagner. Ici il est question d'une possible esthétique "aveugle", une esthétique qui oblige de se renseigner sur le concept "voir" dans la culture occidentale et progressivement davantage sur ce que signifie une pratique artistique en Afrique. La troisième partie veut rendre compte de l'imaginaire de Boshoff en prenant comme point de départ les GARDENS OF WORDS et se basant sur les textes accompagnant les œuvres récentes qui sont aujourd'hui pour la plupart disponibles sur son site web. Les très multiples entretiens conduits avec Boshoff depuis 2000 les ont complétées. Il s'avère qu'avec ces projets, et les textes qu'il écrit, Boshoff s'inscrit fermement dans l'actualité de la création du début du XXI^{ème} siècle. Chacune des trois parties est menée vers la conclusion que Boshoff propose en 2009, le personnage du druide.

En identifiant les éléments principaux à mettre en valeur parmi la multitude des productions de Boshoff, j'ai cherché des moments auxquels ces dernières coïncident avec celles d'autres artistes. Mon texte est accompagné de questions formulées autour du travail de Robert Filliou, Francis Alÿs, Timm Ulrichs, Mel Bochner, Nandipha Mntambo, Lothar Baumgarten, Sam Mudzunga, Hanne Darboven, Santu Mofokeng, Joseph Beuys,

[331] Dans notre cas précis cette même opération nécessite parfois une "dé-postcolonisation", c'est à dire de récupérer certains mots pour permettre une fois de plus de les mettre en dialogue pour des questions

Mary Kelley, Vito Acconci, Adrian Piper, Joseph Kosuth, Sarkis, Alain Jacquet, Paul-Armand Gette et par ce que ces artistes ont pu dire pour ouvrir le dialogue sur leur travail. J'ai pris le parti de parler, dès que ceci me semblait possible, du point de vue de celui qui agit, de celui qui est activement engagé dans la question qui se présente et de chercher à créer une logique suite aux choix faites par ce "faiseur"[332]. Ceci n'empêche pas que des voix d'autres théoriciens ont une part importante dans le dialogue multidirectionnel et traductif que j'ai cherché à mettre en place autour du travail de Willem Boshoff. Parmi ces voix se distinguent celle de Marshall McLuhan et l'analyse du modernisme que Glenn Willmott entame à partir des prises de positions du dernier. Il se trouve une confrontation entre les points de vue de Georges Didi-Huberman, Peter Bexte et Volkar Mühleis autour de la question d'une possible esthétique aveugle. Walter Benjamin et Alain Ricard constituent les deux pôles autour desquels j'installe le questionnement du langage chez Boshoff, avec une bifurcation en direction de Jorge Louis Borges. Véronique Perriol, Elke Bippus, Sabeth Buchman, Günter Metken, Hal Foster, Uwe Fleckner, Harald Szeeman, Paul Ardenne, Thierry de Duve n'ont pas écrit par rapport à Willem Boshoff, mais la coïncidence entre les artistes qu'ils choisissent rend leur voix pertinente par rapport au débat en cours. En revanche Carrol Clarkson, Ivan Vladislavić, Johan Snyman, Leanne Engelberg, Miranthe Staden Garbett, Stephan Erasmus, Sally-Ann Murray, Rita Swanepoel, Rory Doepel, Jeff Dooley, David Paton, Natalie Souchon, Okwui Enwezor, Ashraf Jamal, Gerardo Mosquera, Fernando Alvim se sont intéressées au travail de Willem Boshoff, la mise en contexte de leurs prises de position se trouvent aux endroits où ceci me semblait pertinent dans le texte. Mon texte doit beaucoup aux pensées d'Albie Sachs, de Jack Cope, d'Allyson Purpura, d'Elizabeth Harney, de Mary Nooter de Sue Williamson autour de l'Afrique qui nous est contemporaine et celle qui se perd dans les profondeurs du temps.

---

proprement artistiques.

[332] Pascale Martine Tayou, se sert de ce titre pour désigner son activité, il parle du "métier du faiseur". Propos recueillis lors du "Face à faces" du 18 novembre 2011, voir Note 266. KG Partie I est soumis entièrement à la question du "faire" en art.

L'autre jour j'appelle Willem pour lui demander les dernières précisions sur les dernières œuvres, il me raconte que...

"... la semaine dernière j'ai assisté à l'Université de Potchefstroom[333] à une journée de soutenances de thèse, les candidats passent tous le même jour, il y avait une soutenance sur la mouche tsétsé, et ensuite une sur la bactérie du malaria, et ensuite il y avait une thèse sur - moi"

[333] Boshoff parle de la soutenance de thèse de Rita Swanepoel.

PARTIE I

Le Projet de 370 Jours

Entre CHEAP LABOUR et LE PROJET DE 370 JOURS

INTRODUCTION

Façons de "faire": faire et être une œuvre d'art - démarche et attitude

370 DAY PROJECT (1982-1983) et CHEAP LABOUR (2004): Deux œuvres diamétralement opposées et créées à 20 ans d'intervalle permettent d'avoir une idée de l'étendue de la conception et des pratiques du "faire" chez Willem Boshoff[1].



CHEAP LABOUR (2004)

CHEAP LABOUR est un commentaire sociologique ou "anthropologique" sur l'exploitation du travailleur sous le colonialisme ou par la société de consommation[2], une

[1]"Faire" signifie ici "travail", "action" ou "geste", sans pour autant exclure les notions de "recréation", "rémunération", "création", "dextérité" ou "virtuosité" et sous-entend la question de l'organisation et de la matérialité de ce faire: la production et sa matière première utilisée tout comme le processus. Cette liste présente sans distinction des termes liés à différentes notions utilisées depuis les philosophes grecs pour élaborer les critères qui séparent "poïesis" de "technè", "mimesis", "praxis", "aisthêsis", tout ceci dans le but de comprendre ce qui serait l'aspect qui distinguerait une œuvre d'art de la vie ordinaire. Puisque l'objectif sera de décrire les manières à chaque fois innovantes (changeantes) selon lesquelles travaille Willem Boshoff, ses façons de "faire", et non de proposer un travail théorique sur ce qui permettrait de définir des catégories parmi ces activités, le simple terme "faire" a été retenu pour mon étude - il n'en comporte pas moins de sérieux que les différents équivalents grecs.
L'Institut allemand d'Histoire de l'Art à Paris a consacré son colloque annuel en 2010 à la notion de *Poiesis - Über das Tun in der Kunst.* Les intervenants en ont fait systématiquement l'inventaire dans les différentes périodes reconnues par l'histoire de l'art. Pour le chercheur spécialisé en art contemporain, la désignation exclusive du "faire" artistique par la notion de "poïesis" est exclue puisqu'il s'agit dans la mise en doute de cette notion d'une des principales questions posées par les artistes du XX^{ème} siècle (voir les remarques de Paul Ardenne retenues dans une des notes suivantes). Barbara Formis a retravaillé l'ensemble de ce vocabulaire pour le rendre opérant pour l'art récent dans une étude publiée en 2010: *Esthétique de la vie ordinaire*, PUF: "'Faire' devient plus important que créer" (p.145) : "le geste artistique ne se limite pas à la *poïesis* ni à la *technè* ou la *mimesis*, entraînant une œuvre extérieure à l'artiste" (p.151), mais vit dans la *praxis* que l'artiste interroge pour ses qualités 'aisthétiques' (p.191-192) dans une relation d''indiscernabilité' entre art et vie", (p.38-45 et p.150). (point à rajouter) Nous reviendrons sur des aspects du texte de Formis tout au long de cette étude et de la conclusion de cette Partie I.
[2] Le terme "Post-Fordisme" semble avoir acquis une signification usuelle pour décrire la période de "mass unemployment" chômage massif qui est un résultat des changements dans les méthodes de production, cette condition va paradoxalement de pair avec une politique de "low capital, labor intensive industries" industries à investissement bas et travail intensif. Voir le texte de Sabeth Buchmann, "Under the sign of Labor" dans *Art After*

remarque concernant la condition de l'être humain prisonnier d'un type d'organisation sociale où son travail est une valeur en voie de disparition. Pour cette œuvre Boshoff "décore" sept pelles avec des inscriptions suggérant une semaine de sept jours de travail pour l'ouvrier. Les taux de chômage de plus en plus élevés obligent l'ouvrier à accepter des conditions de travail et de rémunération absurdes. Boshoff observe ce phénomène sur le plan mondial[3], mais son interprétation est influencée par le fait qu'en Afrique du Sud la question de l'exploitation de la force ouvrière est au cœur des enjeux politiques[4]. Cette œuvre qui intervient à un moment où le travail de Boshoff est reconnu internationalement, est en quelque sorte "vite faite" par l'artiste. Sa seule intervention se limite au choix des lettres à ajouter sur les pelles[5]: MON TUE WED THU FRI SAT SUN Monday, Tuesday…lundi mardi. L'usure avancée des pelles témoigne de beaucoup d'heures de travail exécutées par une série d'ouvriers inconnus et oubliés[6]. Au moment où Boshoff apporte ses minimes finitions aux sept pelles qui constituent CHEAP LABOR, il est prêt à franchir le pas qui le mène à proposer sa simple présence en tant que druide lors de ses participations aux prestigieux événements internationaux. Le public y voit un homme ayant passé la cinquantaine, un homme qui dort, mange, travaille, un homme en conversation, en promenade, en train de lire, le public peut, s'il le veut, entrer en conversation avec lui, se promener, feuilleter les livres ; quand le druide est en train de manger des raisins, il en proposera à la ronde.

Conceptual Art, 2006, p.182. Dans des textes publiés en Afrique du Sud le terme "post-fordisme" se rencontre fréquemment.

[3] Cette œuvre a été créée pour l'exposition *Nonplussed* à la Galerie Goodman en 2004. Boshoff se confrontait ici à des problèmes de l'actualité de la guerre en Iraq, au "colonialisme capitaliste" des États-Unis, l'abus, l'exploitation des biens de la main d'œuvre et les ressources naturelles… Pour quelques remarques sur le paradoxe de la reconnaissance des valeurs "symboliques du travail", qui amènent les entreprises à appliquer de nouvelles formes de contrôle sur l'économie des services de salaire minimum voir note 9 du texte de Sabeth Buchmann, "Under the sign of Labor", 2006. Buchmann remarque que ces discours ne faisaient pas partie des réflexions du public pas plus qu'ils ne faisaient partie des conversations dans un contexte d'art des années 80…

[4] Voir mes remarques à propos de l'importance sociale de cette œuvre sous le titre "A periferal shitstirrer or a pacifist" Partie I. Dans un des entretiens de Washington en mars 2012 Boshoff identifie l'actuel problème du chômage en Afrique du Sud comme une conséquence directe de l'Apartheid qui a ruiné la société ("...all this Apartheid shit")

[5] Boshoff avait confié l'exécution des écritures à Andrew Munnik, peintre et ancien collègue au Technicon Johannesburg. Une grande partie de la véritable production des œuvres de l'exposition de 2004 à la galerie Goodman a été confiée à Andrew Munnik (ou Aymeric et Katja Gentric).

[6] Boshoff a acquis ces pelles en échange de sept pelles flambantes neuves. Le maçon Elias vient souvent effectuer des travaux pour Boshoff, il a participé à la rénovation de sa maison mais aussi à l'élaboration de certaines œuvres. A partir de 2004 Boshoff utilise les "traces du travail" sur des objets comme matière première d'une nouvelle œuvre sur laquelle il n'intervient que très peu, par exemple dans FUCKING BEAUTIFUL, NOTHING IS OBVIOUS, SDROW FO NWODKAERB. D'une certaine façon il reprend les expérimentations des années 80 où il avait exposé les vieilles machines à écrire DEATH OF THE TYPEWRITER, ou les matériaux montrant des traces d'une activité telle que le chewing-gum de MONDSTUK et MA SE MAT.


370 DAY PROJECT (1982-1983)

Le 370 DAY PROJECT, l'autre œuvre charnière de cet axe de réflexion, est l'œuvre la plus impressionnante de la carrière de Boshoff par l'ampleur et la mise en œuvre d'un dur labeur manuel soutenu : il travaille sept jours sur sept pendant 370 jours[7], et montre le pouvoir d'imagination créative du jeune artiste. Boshoff identifie ici trois catégories du "Faire": devoirs, récréation, sacrifice[8], et évalue le résultat avec les mentions "Suksesvol: baie gelukkig met resultaat" avec succès, très content du résultat, "fait", "Gedeeltelik suksesvol" partiellement réussi, "sans succès", "à refaire" mais aussi "Oordoen: Te veel in die poging gesit" en fait un peu trop... Le but de ce projet est de vivre "de façon véritablement créative" pendant une année entière, et par cet exercice, de comprendre ce que serait la "créativité". Boshoff ira jusqu'à dire[9] "I tried for a whole year to be a work of art" j'ai tenté pendant une année entière d'être une œuvre d'art.[10] Cet effort est tripartite. Boshoff s'invente des tâches: il doit imaginer, trouver dans sa fantaisie quelque chose qu'il n'a jamais fait avant. Il fournit le travail qu'il s'est imposé: action. Le jour même, il produit une documentation et une évaluation en la gravant dans un bloc de bois. Ce bloc, tout en étant un produit tangible est un

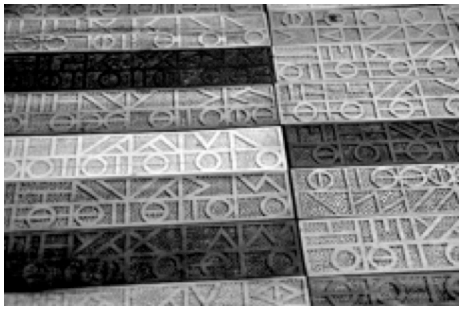
[7] Dans son manuscrit de 1994 (voir KG Partie II, il s'agit des notes accompagnant le BLIND ALPHABET PROJECT, ci-après BAP pour la référence au manuscrit), Boshoff parle du Projet de 370 jours sur le thème des "impossible feats", des exploits impossibles, il utilise le mot "energy-sapping" pour décrire la quantité de travail fournie : un projet grand consommateur d'énergie…Voir le catalogue pour une description technique du 370 DAY PROJECT. En 1982 Boshoff enseigne au Johannesburg College of Art, sa fille Karen aura bientôt un an, son fils Martien naît au cours de l'année. Le Projet oblige Boshoff à suivre un entraînement sportif, de courir un minimum de 10 kilomètres par jour, travailler un minimum de trois heures sur les tasseaux de bois, tout cela en plus des tâches dont Boshoff se charge pour créer le "contenu" du projet. En dehors de l'activité quotidienne du projet Boshoff devait parvenir à se procurer de nouveaux types de bois pour préparer les jours à venir. Voir le mémoire de 1984 (VLV), p. 77 "Omdat die werk langsaam en peinsend was, het dit hoë eise aan geestelike en liggaamlike uithouvermoeë gestel. Ten einde die verstandelike afmatting teen te werk en om daarby ook fisies fiks te wees om die pas van die projek en nog die normale daaglikse verpligtinge te kan volhou, is elke dag gemiddeld tien kilometer gehardloop. Hierdie oefensessie het soggens vroeg of in die laatmiddag plaasgevind. Die '370 Dae Projek' het veroorsaak dat die bypassende oefenprogram so doeltreffend was, dat 'n fiksheidsgraad bereik is wat vir 'n silwer medalje in die 87 kilometer Comrades Marathon gesorg het." (...) "Die werk aan die evaluasie-sessie het ook tussen 'n uur-en-'n-half tot drie-en-'n-half uur geduur vir 'n gemiddelde werksduur van drie tot sewe uur per dag. Om die algehele tyd te bereken wat die projek in beslag geneem het, moet die opsporing en voorbereiding van die voornemens en die konstruksie van die kiste en verpakkingskas ook bygereken word." Pour toutes les œuvres décrites dans la thèse, Boshoff parvient à indiquer précisément combien de temps il a investi pour chaque étape. Pour le Projet de 370 jours il fournit seulement les éléments dont il faudrait tenir compte afin de calculer le total.

[8] Boshoff donne des explications très claires dans son mémoire de 1984 (VLV), p.84

[9] Voir entretien avec Paul Jorgensen et Charity Ellis 1998, la transcription complète peut être consultée sur http://www.onepeople.com/intArtists/artists/bosinterv.html consulté le 13-4-2010

[10] Cette citation est évoquée ici pour prévenir d'une ambition du travail de Boshoff, pas encore pleinement saisissable dans cette première partie. Il s'agit d'une question sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie pour saisir l'étendue des significations possibles de cette revendication. (KG Partie III)

outil mnémonique ou un artefact[11], une trace documentaire. Boshoff se soumet à l'étude de soi en s'observant dans le geste de création. Par la même action, il mène une réflexion sur le secret et l'intimité du "faire" quotidien de l'être créateur : les inscriptions sont cryptées. Pour ce faire, Boshoff invente un système de signes personnels. Par ce geste énigmatique, l'artiste garde le terrain d'activité du projet dans le domaine intime le plus longtemps possible, il se réserve le droit de choisir à qui il voudra confier la clef de la compréhension de son œuvre de sorte que l'artiste acquiert des qualités proches du mythique. Parlant du projet de 370 jours il souligne qu'il s'agit d'un projet méditatif. Le travail de sculpture du bois, une activité manuelle, était la plupart du temps exécuté pendant qu'il était seul[12], il dit que le travail des mains et la concentration requise lui permettaient d'être "amené à soi"[13].


370 DAY PROJECT (1982-1983)

L'interrogation autour de l'"action" est entreprise par les artistes des années soixante et soixante-dix[14] avec une urgence sans précédent. Dans la littérature accompagnant ces approches expérimentales la question du "faire" disparaît en quelque sorte derrière la problématique de la dématérialisation de l'objet d'art[15] et de l'attitude théâtrale de l'individu se donnant en spectacle[16]. Pour rendre possible l'inscription de ces pratiques dans une discipline académique, cette dernière a cherché à élaborer des catégories pour différencier

[11] Le terme "artifact" a été considéré pendant un certain temps comme une promesse de réponse aux questions posées à un art venant d'Afrique. Artur Danto et Thomas McEvilley contribuent en 1988 à une exposition organisée par le Center for African Art de New York cherchant à créer un nouveau vocabulaire, sous le titre *Art/artifact*.Voir la critique écrite par Barbara Formis (2010) de ce qu'elle considère sous l'appellation de "thèse contextualiste" des "penseurs analytiques" (américains): "l'artefact, un produit humain, un résultat technique" (p.17).

[12] Les remarques de Sabeth Buchmann (2006, p. 183) rappellent la distinction entre "private labor", qui reste habituellement invisible et "public labor", qui se distingue car il est rendu visible. Voir également la relecture de l'ensemble des œuvres de Joseph Beuys par Jean-Philippe Antoine (2011) *La traversée du XX^e siècle* où la "publicité" devient un moment charnière parmi les gestes artistiques.

[13] Boshoff explique ce concept dans l'entretien d'avril 2010. Voir plus loin.

[14] L'étude de Barbara Formis, 2010, *Esthétique de la vie ordinaire*, déjà nommée dans les notes précédentes, est à ce titre au plus proche de ce que je cherche à établir à propos de Willem Boshoff. Pour le chapitre sur les années 70 voir "Ce qui se passe... Le Happening, ou l'art semblable à la vie" et "Le Flux de la vie entre refus et absolutisation de l'art", pp.154-189

[15] Voir "Under the sign of labor", 2006. Sabeth Buchmann démontre que l'histoire de l'Art Conceptuel a été écrite à tort comme une histoire de la "dématérialisation de l'objet d'art". Voir mes remarques plus loin sur la relation à la matière chez Boshoff pour une mise en perspective des discours autour de la notion de dématérialisation.

[16] Voir la critique de Richard Martel concernant le caractère sélectif avec lequel l'art de la performance est présenté (Richard Martel, 2001, "L'art de la rencontre" et "Les tissus du performatif", dans *Art Action 1958-1998*)

happening ou "event"[17] ainsi que la performance. Les analyses récentes utilisent les termes "action" ou "performance" de façon plus libre, admettant que "toute œuvre est trace d'une action"[18]. "Objet", "activité" et "création" confondus amènent logiquement à réfléchir sur la notion de travail[19], de l'activité qui peut entraîner une production, que le produit soit matériel ou immatériel, l'attention est pourtant donnée au "faire" dont l'objet est un résidu. Le geste esthétique est ici une entité autonome, séparée de sa tâche productive, libérée de l'obligation de produire un artefact, il n'est pas nécessairement exécuté devant un public ni dans un espace consacré à l'art. Un bref inventaire terminologique de l'art récent fait surgir les mots suivants : "attitude" et "événement", "work in progress", "in the making", "the making of"[20], "intermedia", "the faking of"[21] feindre. Aucun des termes ne pourrait représenter de façon satisfaisante la particularité du travail de Boshoff. Une description des approches d'esprits apparentés permettra de détailler la spécificité du dispositif qu'il met en place.

La question du travail en tant que service fourni est posée par Mierle Laderman Ukeles, dans "The Maintenance Art Performance series"[22](1969) ou "Touch sanitation" (1979-1980). Ukeles s'engage dans les équipes de nettoyage de musées ou de municipalités. Elle assure le travail de nettoyage et établit la documentation de ses interventions, y compris ses contacts avec ses coéquipiers, travailleurs de propreté, qui "gardent New York en vie"[23]. Christopher Cook exécute un projet "art as life" en assumant la direction de l'Institute of Contemporary

[17] Les multiples appellations ont leur origine entre autres dans les écrits des artistes qui cherchent à différencier leurs approches respectives les uns par rapport aux autres. Voir Véronique Perriol, *Conceptions du langage verbal en Art: de Fluxus à l'art conceptuel*, soutenue en 2006, p.14.

[18] Voir par exemple le texte de Jens Hoffman et Joan Jonas pour la publication de 2005 par Thames et Hudson, *Action* qui rassemble les activités très récentes au sens le plus large.

[19] Cette question est formulée par Paul Ardenne dans *Working Men* (2008, p.79) de la façon suivante: sous le titre "De la production à la création et retour" on peut y lire "Tel que l'envisage un artiste, le concept de production est forcément problématique. Car si toute œuvre est création, elle est aussi production. Il est usage d'opposer, depuis les travaux d'Aristote, création et production, en les hiérarchisant: à la création, la dignité, la noblesse; à la production, l'indignité, le déterminisme ignoble. Bien des artistes obsédés par la production (engagés en quelque sorte dans un défi lancé à la société productiviste elle-même) ont la tentation d'abolir cette hiérarchie, leur ambition étant que le signe "=" soit mis entre création et production, que l'une ne soit pas le modèle de l'autre ou l'autre le pâle décalque de l'une…"

[20] Sabeth Buchmann aborde ce concept à travers l'exposition de 1998, *The Making of*, organisé par Mathias Poledna à la Generali Foundation de Vienne. Dans son introduction à l'analyse de l'exposition elle résume les différents discours postmodernistes autour des concepts "labor", "production", "immaterial production", "media theory", "de-realization","simulacrum", "surrogate", "fake". Ce discours aboutit avec l'exposition à une analyse des actuelles conditions de travail - une sorte de retour du réel. (Sabeth Buchmann, 2006, p.182)

[21] Voir KG Partie III pour l'importance des démarches fictives dans l'art récent.

[22] Voir Lucy Lippard, "Escape Attempts" dans catalogue Ann Goldstein et Anne Rorimer, 1995. *Reconsidering the Object of Art, 1965-1975*, Museum for Contemporary Art, Los Angeles, p.31.

[23] Le travail d'Ukeles reçoit aujourd'hui plus d'attention qu'au moment où elle a entrepris ses premières activités. Voir l'importance donnée à Ukeles dans le catalogue *Écoplasties*, édité en 2010 par Natalie Blanc et Julie Ramos, (pp.264-275; voir KG Partie III)

Art de Boston pendant une année en 1971[24]. Hanne Darboven calcule l'"Arbeitsaufwand"[25] nécessaire afin de produire une certaine quantité de texte. Elle écrit des phrases lisibles ou illisibles réfléchissant sur l'acte, sur le travail d'écrire et sur le passage du temps. Ce dernier se matérialise ici et finit par couvrir, tapisser, les murs des lieux d'exposition.

Allan Kaprow réalise "Fresh Air" (1957)[26]: il respire. Un peu plus tard il écrit "18 happenings in 6 parts" (1959)[27]. Yoko Ono écrit "Lighting Piece"[28] (1955), potentiellement réalisable par le propriétaire prospectif de l'œuvre. Dans "Learning piece" (1970) Vito Acconci fait jouer une cassette avec la chanson *Leadbelly*, "Black Betty". Il répète les deux phrases en chantant avec l'enregistrement jusqu'à ce qu'il les ait apprises, ainsi de suite jusqu'à avoir appris la chanson entière[29]. Wolfgang Laib collectionne du pollen afin de réaliser des installations et le temps passé dans les champs de fleurs à collectionner le pollen fait déjà partie de l'œuvre finale. Timm Ulrichs réfléchit sur la "transformation de pensée en art" en notant pour chaque œuvre la date de la première idée et la date de la réalisation de

[24] Lucy Lippard, 1995, "Escape Attempts" (p.31). Le Catalogue *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979* de l'exposition itinérante organisée par The Museum of Contemporary Art, Los Angeles en 1998 (p. 84) retient l'exemple de Tehching Hsieh, "One Year Performance: Punching the Clock on the Hour", 11 April 1980 - 11 April 1981.

[25] "Arbeitsaufwand" pourrait être traduit par le "dérangement" nécessaire afin de fournir une certaine quantité de travail. La notion est théorisée par Elke Bippus dans son étude des pratiques artistiques en série *Serielle Verfahren* publié 2003, Reimer, Berlin. Voir également Anne Mœglin-Delcroix, 1997. *Esthétique du livre d'artiste*, Jean-Michel Place. Le travail de Darboven est analysé sous le titre "Le temps de l'écriture du temps". (pp.264-286).

[26] Décrit par Barbara Formis (2010, p.159): "Mettre la vie ordinaire entre guillemets selon une prise de conscience subjective, et donc accomplir un geste ordinaire avec une attention particulière, signifierait ainsi faire de l'art tout en ayant une vie comme finalité ultime, et donc rester dans la *minorité* de l'ordinaire" (pp.164-165). Boshoff n'atteindra cette humilité qu'après un long périple, que je chercherai à décrire ici. Précisons que l'acte de respirer fait pour moi appel à une relation très intime à la matière. Je peux m'imaginer et ressentir la quantité d'oxygène et d'autres matières en état gazeux qui entrent et sortent de mes poumons. "La vie comme finalité ultime" se traduit ici de façon très matérielle.

[27] Véronique Perriol, 2006, pp. 47-48.

[28] "Lighting Piece. Light a match and watch it until it goes out", Yoko Ono repris dans Véronique Perriol, 2006, pp.47-48. Yoko Ono situe le début de ses "instructions" en 1952. Véronique Perriol définit la "partition textuelle" comme "l'utilisation de mots comme système de notation en vue d'une exécution" mais elle la distingue des scénarios complexes écrits par Kaprow. Yoko Ono précise que cette pratique: "is not an assimilation of all the other arts as happening seems to be, but an extrication from the various sensory perceptions. It is not 'a get togetherness' as most happenings are, but a dealing with oneself. Also it has no script as happenings do, though it has something that starts it moving - the closest word for it may be a 'wish' or 'hope'"

[29] Cette œuvre est exécutée sous forme de performance sur scène au Wadsworth Atheneum, Hartford, devant un public. Le "Statement" de cette performance est publié dans l'anthologie *Conceptual Art* publié par Ursula Meyer en 1972 (p.6). Le texte de Vito Acconci dans Alan Sondheim, 1977. *Individuals: Post-Movement Art in America*, E.P. Dutton. "Other Voices for a second sight" (pp.26-67) présente une sorte de théâtre vocal des discours sur les conditions de travail et d'exploitation de l'ouvrier en fin du XX^{ème} siècle. Acconci parle ici avec les voix des "revolutionaries, political heroes" Che Guevara, les ouvriers du Bloody Sunday, Leon Trotsky, George Jackson, The Wobblies lors du Patterson strike, Mao Tse-tung, Franz Fanon. Boshoff possède les deux livres Meyer et Sondheim et les cite dans VLV 1984. Pour les "Learning Pieces" voir également le catalogue de 2004, *Vito Hannibal Aconci Studio*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, p.440 et 442, et pour "Other voices" pp.294-297.

l'œuvre sous forme physique. Bruce Nauman ne cesse de revenir sur ce lieu si mental et si concret qu'est l'atelier pour chercher à savoir si ce lieu peut toujours être activé, même pendant que l'artiste est absent ou lorsque l'artiste dort[30].

Tout en soutenant à maintes reprises que ce sont les objets qui lui ont donné l'idée, et non l'inverse, Robert Filliou crée le principe d'équivalence: bien fait, mal fait, pas fait, et le principe de création permanente. Sans le moindre cynisme ni défaitisme, mais dans l'emprise d'une créativité débordante, Filliou peut soutenir le paradoxe que l'œuvre, qu'elle prenne une forme "bien faite, mal faite ou pas faite", se vaut, et Filliou découvre qu'une tentative de matérialisation de cette idée pourrait être apparentée à la création de l'univers[31]. Cette attitude de "créativité maximale" amène Paul Ardenne à élaborer sa définition de "l'œuvre d'art ouverte"[32], à l'aide du travail de Robert Filliou.

> Avant même de se poser la question de savoir ce que le spectateur comprendra de son œuvre, l'artiste s'accorde le droit régalien de "s'ouvrir" lui aussi à tout, goût pour les médiums pauvres, le travail en devenir, l'atelier participatif….

Paul Ardenne continue de décrire les pratiques de plusieurs artistes[33] du tournant du XXI^{ème} siècle pour venir à la conclusion que ces activités...

> ... ne consistent en rien à dégrader l'art ou à exalter l'art "parodique" spécialisé dans les descentes de piédestal et la culture de l'abaissement systématique. Tout au contraire, cette activité est l'art même compris comme une praxis du monde réel, comme une expérimentation vive et de première main. Où la notion d'apprentissage prend tout son sens. (...)[34] Ce dans quoi l'artiste peut mouler sa vie, réelle et imaginaire, ses projets, ses stratégies d'existence, sans forcément se soumettre à l'impérium d'un dogme ou d'une proposition de principe.[35]

---

[30] Voir "BRUCE NAUMAN, MAPPING THE STUDIO II, WITH COLOR SHIFT, FLIP, FLOP & FLIP/FLOP (FAT CHANCE JOHN CAGE)" 19 novembre 2006; "Bruce Nauman revient dans l'atelier comme on reviendrait sur les lieux du crime, pour voir si quelque chose n'aurait pas été oublié" Françoise Parfait http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/0/84FFCB9C89B6B078C125719D002E74E5?OpenDocument&sessionM=&L=1&view= consulté le 11-7-2011

[31] Filliou explique cet "outil conceptuel" voir *La Fête Permanente*, 1984, pp.52-53: En découvrant que la matérialisation du concept l'amène à produire un ensemble qui déjà au cinquième élément mesure quarante pieds, il décide d'arrêter le projet après avoir calculé qu'une série de cent atteindrait dix années lumière (à la XXI^{ème} puissance) -"Principe d'équivalence", 1968. Voir également la thèse doctorale de Véronique Perriol, 2006, Volume Second, pp. 267-275.

[32] Voir Paul Ardenne, 2009. *Art, le Présent, la création plasticienne au tournant du XXI^{e} siècle*, Editions du Regard, Paris p.84 et suivantes. La notion "d'œuvre d'art ouverte" ou encore "image ouverte" a été utilisée respectivement par Umberto Eco et Georges Didi-Huberman. Didi-Huberman expliquera d'emblée que sa formulation n'aurait peu de choses en commun avec l'approche sémiotique d'Eco. Paul Ardenne de son côté précise *Art, le présent.* p.86.

[33]Voir Paul Ardenne, 2008, p.84-101. Diter Rot, Pierre Joseph, Rainer Ganahl, Thierry Mouillé. Il conviendra de revenir plus en détails sur les pratiques de ces artistes dans le contexte de l'apprentissage de Boshoff, le caractère fictif de son œuvre et dans l'explication de son utilisation de matériaux. Diter Rot est présenté à côté du travail de Boshoff dans l'exposition de la Kunsthalle de Göppingen en 2010 avec le titre *Happy End*.

[34] Paul Ardenne 2009, p.93.

[35] Paul Ardenne 2009, p.99.

Dans cette façon de "pratiquer" l'art, Paul Ardenne identifie deux centres de gravité : "l'attitude"[36] et "l'événement". Les deux éléments "attitude" et "événement" sont présents dans le travail de Boshoff, qui semble les considérer comme une recette, un mode d'emploi, il semble les prendre à la lettre et les mettre directement en action, littéralement les pratiquer, s'y exercer. Le résultat est une démarche pour laquelle les catégories sont à reformuler, car il les applique d'une façon sans précédent. Loin de suivre une démarche "non programmée", Boshoff prévoit le moindre geste qu'il fera pendant 370 jours, avant de passer à l'action, il s'obligera à "finir" l'œuvre entièrement dans sa "tête", comme un écho déformé de la formule de Harald Szeemann: *Live in your head, When Attitudes become form*. L'événement, c'est-à-dire, le moment où l'artiste passe à l'acte peut ici prendre de multiples formes. Il peut s'agir de la fabrication d'un objet ou d'une action: écrire, apprendre, courir, manger, collectionner ou casser des objets. La génialité de l'artiste est omniprésente, à tel point qu'elle peut avoir lieu n'importe où et n'importe quand, comme sur le "Territoire de la république géniale" d'un Robert Filliou, prenant la "nationalité poète"[37].

"L'observation des œuvres et l'analyse du processus qui les conduit" a été le choix de plusieurs auteurs dans une tentative de rendre l'art des alentours de l'an 2000 saisissable. En 2006 est parue aux Editions du Regard une étude par Catherine Strasser : *Du Travail de l'Art*. Le cahier 79 du journal *Texte zur Kunst*, septembre 2010, est dédié à la question "Life at Work". En 2008 la Biennale d'art Contemporain de Rennes porte le titre *Valeurs croisées*, et interroge le monde du travail au sens le plus large[38]. La même année *Working Men, Art contemporain et Travail* est le titre d'une exposition organisée par Barbara Polla et Paul Ardenne faisant un repérage des "représentations du travail" chez les artistes contemporains. Les deux auteurs constatent que "le travail" fait très rarement le "contenu" d'un travail d'artiste, lorsque, paradoxalement, l'intensité du travail prend des proportions obsessionnelles dans la société contemporaine qui semble présenter une "difficulté de penser le travail". Au fil des descriptions des approches individuelles de chaque artiste choisi, Ardenne et Polla

[36] "L'attitude? l'artiste intervient en personne sur la scène de l'art, il s'y implique sans se retrancher derrière sa prétendue 'génialité'. L'événement? l'œuvre d'art, plus qu'un objet fini, est le résultat d'une démarche déployée dans le temps, expérimentale et non programmée - l'art comme une plate-forme de créativité élargie…". (Paul Ardenne, 2009, p.99).

[37] J'insiste ici sur le caractère un peu grandiloquent de cette attitude. J'y reviendrai en faisant un long détour pour bien positionner la spécificité de l'attitude mélancolique Boshoffienne. Filliou a bien exposé la problématique de la notion de génialité dans le monde contemporain.

[38] Voir le catalogue 2008. *Valeurs Croisées, Crossing Values*, Les Ateliers de Rennes, Biennale d'art contemporain.

parviennent à préciser ce que l'idée de travail représente dans la société "post-capitaliste" ou "de consommation" ou encore "post-production"[39]. Le champ de questionnement autour de l'aliénation d'un véritable "passage à l'acte" dans une société qui se trouve dans la phase d'apprentissage d'un nouveau monde, celui de la réalité virtuelle, s'est dramatiquement élargi depuis les années quatre-vingt-dix. Les parallèles avec les approches de ces artistes ancrés pleinement dans la scène artistique "post 2000" permettent de rattacher l'attitude de Boshoff à cette dernière génération malgré le fait que ses premières démarches aient vues le jour dans un état d'esprit des années 70. Boshoff a été un fervent lecteur des écrits de Marshall McLuhan dès les années 70[40]. Boshoff en propose une lecture toute personnelle, une sorte d'interprétation "au premier degré", un rapprochement entre "l'homme avant Gutenberg" et "les média comme extension" des facultés humaines, des notions partout présentes dans les recherches en cybernétique[41].

La plupart des artistes cités en exemple par les études nommées plus haut[42] se positionnent en anthropologues face au sujet travailleur qu'ils observent. Dans ces exemples, les artistes commentent par l'image ou par le texte le travail des autres. Ces projets, situés quelque part entre photographie et documentaire tiennent, comme l'a démontré Hal Foster, du syndrome de "The Artist as Ethnographer"[43], une tendance absolûment centrale dans l'art actuel[44], l'artiste restant du côté de l'observateur ou du "faire semblant", de la mise en scène, du spectacle. L'acteur, un membre témoin de la "société" que l'artiste étudie, est en danger

[39] Voir Johana Drucker "The Crux of Conceptualism" (Dans Michael Corris, 2004, *Conceptual Art, Theory, Myth and Practice* pp.264-265): Drucker fait ici le résumé des affirmations de Benjamin Buchloh concernant l'idée de "aestetics of administration", et "administering labor and production" qui seraient les seules tâches revenant à l'artiste. Nicolas Bourriaud, *Postproduction* est paru en anglais en 2002 aux éditions Sternberg Press. Une possibilité de "préproduction" est proposé par Hal Foster, 2004, "An Archival Impulse" dans *October*, No.110, Fall 2004, pp.3-22, voir p.5 - Le texte de Foster parait dans la même édition qu'un texte par Claire Bishop présentant le travail de Bourriaud au Palais de Tokyo avec le titre "Antagonism and Relational Esthetics" p.51 et suivantes. En mars 2012 Boshoff m'a montré un dossier de travail d'un étudiant pour lequel il avait participé au jury des examens finaux. Le candidat avait effectué des reproductions exactes des pages du livre de Nicolas Bourriaud, *Postproduction*. Ceci dépasse notre propos mais conclut pour moi, pour l'instant, la question de "postproduction".

[40] Voir le texte sur la série du "Tree of Knowledge" qui suit. KG Partie I.

[41] Voir KG Partie III

[42] Voir par exemple Frederica Maritini, 2008. "OUTSOURCHING - DÉLOCALISATION" du catalogue *Working Men* (pp.127-138).

[43] La publication originale est reprise dans l'anthologie de 1996. *The Return of the Real*, Massachusetts Institute of Technology, pp. 171-204. Foster présente ses arguments comme une réponse à Walter Benjamin et l'idée de l'artiste comme producteur.

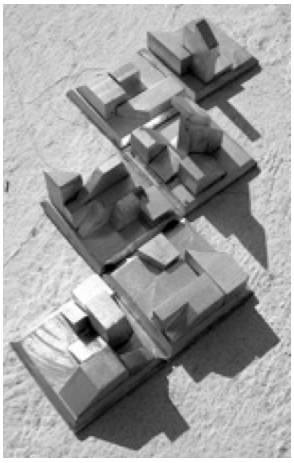
[44] La triennale de Paris de 2012, sous le titre *Intense Proximity*, choisit de soumettre une grande partie de son apport intellectuel à cet article en conclusion de "La licence curatoriale & la pensée ethnographe" et avant d'entamer "Les poétiques ethnographiques et la caméra comme objet de spéculation". Voir le catalogue publié en 2012, pp.346-360. Des extraits de l'article avaient étés traduits et publiés dans *Face à l'histoire,* pour l'exposition de ce nom au Centre Pompidou en 1996.

d'être confondu avec un rat de laboratoire. "Le public" est scruté avec la même assiduité pour ses réactions envers ce que l'artiste lui montre, ce qui peut être une histoire vraie ou inventée. L'artiste "exploite" en quelque sorte le "travail" des "gens ordinaires", il n'évalue pas son propre rôle de producteur. Les artistes, par contre, qui dirigent leur "faire" en direction d'une quelconque fabrication ou d'un remaniement de matière pour observer leur intervention dans le réel, se voient facilement dotés dans la critique d'art postmoderniste, de l'étiquette "autoréférentialité"[45]. Boshoff s'opposera fermement à une interprétation de son travail comme un geste "autoréférentiel". Les recherches s'intéressant aux artistes qui "font" et qui tentent d'évaluer leur propre "faire" trouvent des exemples parmi les artistes des années 60 et 70, Action, Happening, La vie comme l'Art. A travers son "faire" Boshoff vise autre chose encore qui est difficile à saisir mais deviendra palpable en détaillant son "attitude".

Avec l'aide des textes écrits sur Timm Ulrichs ou Robert Filliou il deviendra possible d'étoffer et d'enrichir la question et de l'élargir vers la spécificité de l'approche de Boshoff. Chez Boshoff comme chez Ulrichs et chez Filliou, la confrontation à leur rôle de sujet créateur passe par une prise de conscience des conditions matérielles de leur corps, par leur façon d'être dans le monde. Cette façon d'être s'exprimera ensuite dans les mots, ces unités de langage dont on se sert pour communiquer. Ulrichs en arrive alors à formuler une vision "égocentriste" du monde. Chacun se trouve au centre de son "champ de vision" et est donc, pour des raisons de perspective, "ego"-centriste. Le concept de ce que Boshoff appelle une "holistiese benadering" une approche holistique, se rapproche de ce que Timm Ulrichs désigne par "Totalkunst", un art qui tient compte de l'univers qui l'entoure et qui englobe toute activité entreprise par l'artiste, comme c'est le cas dans le "Principe de création permanente" de Robert Filliou. Boshoff comme Ulrichs ou Filliou se positionne en artiste qui manipule en premier lieu des idées: chez Ulrichs "Ideenkunst", chez Boshoff "workshop in the mind", ou "gemoedswerkswinkel". Sous cet aspect ils sont liés aux courants conceptualistes des années 70, en se confrontant sans compromis à la question d'un art sans objet, en prenant cet adage "à la lettre" ils découvrent des facettes originales. Etrangement les questions de matérialité et de genèse d'une œuvre ne cessent de s'inverser dans l'opposé de ce qui était recherché. La préoccupation de l'œuvre "immatérielle" amène l'artiste à se heurter de façon de plus en plus

[45] Le point de départ du texte de Michele Robecchi, 2008. "Les Mains Invisibles", pp.139-144 du catalogue *Working Men* est l'atelier de l'artiste. Un artiste qui réfléchit par rapport à ses propres gestes artistiques serait de l'ordre de "l'autoréférence". Robecchi ne s'occupe pas longtemps de cette première catégorie d'artistes pour s'intéresser aux artistes qui se tournent vers le monde extérieur (Une fois de plus le syndrome de l'artiste ethnographe). Par les exemples cités elle insinue qu'une démonstration d'habilité manuelle sert à ridiculiser ce type de geste.

lucide à l'impossibilité de l'immatérialité, à la façon de l'œuvre d'être résolument "incarnée". Comme Ulrichs, Boshoff est amené à produire des sculptures ayant une présence massive, des blocs de granit de plus de vingt tonnes. La première partie de cette monographie sur le travail de Willem Boshoff sous les titres "le tangible et l'"intangible", "mesure et démesure", "le public et le privé", cherche donc à élucider ce paradoxe qui oppose travail de la matière et travail du concept, ou qui se résoud peut-être par la prise de conscience que les deux peuvent être travaillés conjointement.


KUBUS (1976-1982)

Boshoff articule ses explications autour de la bipolarité, qui devient en ce cas une analogie, une recherche de maintien d'unité, "mind and matter" esprit et matière. La notion d'une œuvre qui cherche à poser d'autres questions que celle, classique ou moderniste, de la satisfaction esthétique fournie par le produit final, se manifeste très tôt dans les écrits de Boshoff. Il multiplie les terminologies pour se référer à ce lieu de travail "dans le cerveau" dans son texte explicatif de l'œuvre KUBUS[46]:

> "Kubus" is voorafgegaan deur 'n streng meditatiewe vervaardigingsproses. Hierdie vooruitskepping is in die gemoedswerkswinkel onderneem oor 'n periode van twee jaar. In hierdie fase van "Kubus" is daar telkens met skimbeelde gewerk. Die voordeel van "predestinatiewe" of konseptuele skepping is dat vervaardigingsprosesse soos dissektering en slyping van metaal met groot spoed en deeglikheid afgehandel kan word. In die werkswinkel van die verstand is alle groottes, metodes, kleure of wat ookal heel moontlik.

"Kubus" a été précédé par un processus de création rigoureusement méditatif. Pendant deux années cette création préparatoire a été poursuivie dans l'atelier cérébral. Lors de cette phase préparatrice de "Kubus", le travail se faisait à partir d'images mentales. L'avantage de la création conceptuelle soumise à la prédestination est que les processus de production comme par exemple le découpage ou le ponçage du métal pouvaient être effectués très rapidement et avec beaucoup de soin. Dans l'atelier de l'esprit toutes les tailles, méthodes, couleurs imaginables sont possibles.

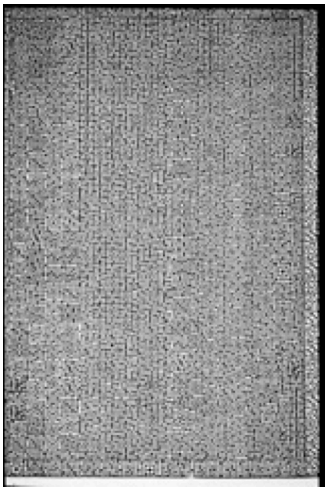

SKYNBORD (1977-1980)

De ce "streng meditatiewe vervaardigingsproses" processus rigoureusement méditatif, entrepris dans le "gemoedswerkswinkel" atelier psychologique il passe à "vooruitskepping" une création préparatoire ou préalable, "'predestinatiewe' of konseptuele skepping" une création "prédestinée" ou conceptuelle et finalement au "werkswinkel van die verstand" l'atelier cérébral. La

[46] VLV 1984, "KUBUS" p. 17.

terminologie employée provient à tour de rôle d'un lexique spirituel, psychologique ou artistique. "Gemoedswerkswinkel" fait participer l'aspect émotif au processus de création. Ailleurs dans le même mémoire de 1984, Boshoff parle d'une "holistiese benadering", d'une approche "holistique", par laquelle une œuvre tenterait de réunir les activités les plus diverses possibles. Boshoff cite le Projet de 370 jours, BLOKKIESRAAISEL[47] et SKYNBORD[48] pour illustrer l'idée. Plus tard dans son discours auquel il donne le titre "Aesthetics of the skin" L'esthétique de la peau[49] Boshoff fait remarquer que la fonction de l'art n'est pas uniquement de produire des objets destinés à être regardés, s'adressant au seul sens visuel du spectateur.

L'art ne doit pas s'occuper exclusivement de questions de beauté mais également de la tragédie, du suspense, de la déontologie, de la casuistique, de la remontrance et des questions de "bonne" morale autant que de morale éhontée entre autres[50]. C'est pour cela que les œuvres de Boshoff s'adressent au plus grand nombre de sens, l'audition, le toucher, et inclut des "real or pretended sensory essentials" des impressions sensorielles réelles ou feintes. Dans les pages à venir il sera question de la culpabilité, de l'enfermement, de la solitude, de la compulsion, de la désorientation, de la stupéfaction. Décrire la façon de travailler de Boshoff, savoir comment il entend organiser la contradiction et la coïncidence entre "meaning and form" signification et forme, nécessite d'avancer par tâtonnements. Les notions suivantes se prêtent à une organisation de son "faire" fulgurant: l'attitude, les outils et


BLOKKIESRAAISEL (1974-1980)

[47]VLV 1984 p. 60 BLOKKIESRAASEL : "In 'n poging om soveel as moontlik met een saak tot stand te bring word daar op verskeie gebiede versamel met 'Blokkiesraaisel'. Vergelyk byvoorbeeld die holistiese inslag van versamelingswerke soos 'Skynbord' en die '370 Dae Projek'" . Dans une tentative d'accomplir la plus grande diversité de tâches possibles en une seule œuvre, "Blokkiesraaisel" est une véritable collection à partir de champs divers. Comparez par exemple l'influence holistique de "Skynbord" et du "370 Day Project".

[48] VLV 1984, p. 57, "SKYNBORD" : "'n Voortsetting van die Holistiese benadering waar soveel as moontlik aktiwiteite met een werk gedek word is in 'Blokkiesraaisels' gebruik en sover as moontlik in die '370 Dae Projek' gevoer". Un prolongement de l'approche holistique qui réunit la plus grande diversité d'activités en une seule œuvre a été utilisé dans "Blokkiesraaisel" et aussi autant que possible dans le "370 Day Project".

[49] Voir liste des publications de Willem Boshoff. Le discours est prononcé en 1995 au Third National Sculpture Symposium Technikon Pretoria sous le titre "Aesthetics of the Skin." et publié en 1997 sous le titre "Aesthetics of Touch – notes towards a blind aesthetic" par la University of Pretoria, Department of Visual Arts and Art History.

[50] Voici la citation exacte: "In art, appreciation is more often *not* associated with form and concepts 'easily' distinguishable as 'beautiful'. *Kalopsia* is the somewhat naïve inclination to *see* beauty in everything, or the state in which things appear more beautiful than they really are. Perspicacious art also concerns itself with tragedy, suspense, deontology, casuistry, remonstrance, issues of good as well as unconscionable morals and may more. These are increasingly difficult to label as *beautiful*, even paradoxically so, and it seems that reference to them must include some real or pretended sensory essentials. In conceptual art, *projicience*, that is the localization of a sensation in an external environment, has been relegated into an unimportant position". Dans le manuscrit que Boshoff rédige en parallèle avec le BLIND ALPHABET PROJECT (BAP 1994) ces phrases se trouvent sur la page 11 où Boshoff explique l'esthétique. Voir KG Partie II.

matériaux, les mesures d'espace et de temps, les listes et collections, écrire et apprendre comme activité, le journal intime, la méditation, la fiction personnelle, la motivation sociopolitique. Ces notions seront organisées selon les polarités du tangible et de l'intangible, de la mesure et démesure, du public et du privé. Vues dans leur ensemble elles permettront de saisir ce que "vivre de façon véritablement créative" voudrait dire pour Willem Boshoff.

1. Le tangible et l'intangible

1.1 **Attitude:** "going to great lengths, finding and doing the impossible"

. . .se donner beaucoup de mal, trouver et faire l'impossible

Face au travail de Willem Boshoff prédomine un sentiment de stupéfaction[51], les critiques publiées à propos de ce travail en témoignent[52]. La volonté d'impressionner est parfois conçue comme touchant au ridicule[53], car la taille des œuvres en pierre est écrasante, le nombre de mots collectionnés dans les dictionnaires est exorbitant, la dévotion au travail dépasse toute mesure, la difficulté des tours de force accomplis est sans pareille, le sérieux des questions abordées est accablant, la complexité de ses pensées fait perdre haleine. Boshoff aura toujours déjà fait plus grand, plus fort et plus difficile…

Tenant compte du climat des "grim years after the Sharpeville massacre" années 60, ces années sévères[54] suivant le massacre de Sharpeville[55] dans la région Lekoa Vaal où Boshoff est né et a vécu pendant son enfance, le gigantisme dans le travail de Boshoff se présente comme une stratégie de nécessité adoptée dans une situation d'une très grande complexité. L'efficacité de cette stratégie devient évidente au regard des particularités de cette "société de frontière"[56] qui s'est installée dans cette région, une société qui lutte pour la survie, où tout dépend de la capacité

[51] Ce sentiment de stupéfaction est obtenu de façon volontaire par Boshoff, voir plus loin.
[52] Robyn Sassen écrit pour *Artthrob* (http://www.artthrob.co.za/04june/reviews/goodman.html consulté le 14-8-2012) une analyse de l'exposition *Nonplussed* qu'elle met entièrement sous le signe de l'aspect volontairement impressionnant de la démarche de Boshoff : "It is not what you think: Willem Boshoff is Nonplussed".
[53] Ivan Vladislavić, tout en soutenant à quel point il admire le travail de Boshoff, adopte un ton franchement ironique en expliquant les "Impossible feats" de Boshoff, voir Vladislavić, 2005, p.15 "'Playing God' who is also a craftsman (...) the craftsman may achieve godlike immanence in his handywork". Voir également le débat d'une page sociale sur l'art contemporain sud-africain initié par un article sous le titre "Haemorrhaging Codices", mis en ligne le 28 août, 2009 par Robert Sloon http://artheat.net/blog/2009/haemorrhaging-codices/ revu le 14-8-2012; voir également Hazel Friedman dans un article publié en premier lieu dans *Art South Africa*, Volume 5, Issue 2, et http://artsouthafrica.com/?article=121 consulté le 24-11-2009; et Sean O'Toole http://www.frieze.com/shows/review/willem_boshoff/ (consulté le 1-11-2010)
[54] Le mot choisi par Ivan Vladislavić pour décrire l'atmosphère politique et la société des années 60/70 du Transvaal. "Grim" réunit des notions de rude, sévère, dure, inflexible, sinistre, ardu, aride, sobre, impitoyable mais aussi puritain…. une situation qui n'inspire aucunement la plaisanterie…
[55] Expression que Vladislavić introduit pour situer l'éducation de Boshoff (Vladislavić, 2005, p.10)
[56] Jean-Paul Brun publie en 2005 ses recherches sur le Land-Art américain explorant ce mouvement d'un point de vue sociologique. La "frontière" qui ne cesse de se déplacer entre le monde "civilisé" et l'ouest sauvage, crée ici une mentalité de vie de frontière (Brun parle des "valeurs de la frontière") qui forme un des "mythes fondateurs au cœur de l'identité culturelle américaine". Les manifestations d'un mouvement de contre-culture s'insèrent selon la lecture de Brun dans cette logique. Les parallèles et les divergences entre les deux sociétés américaines et sud-africaines pourraient faire comprendre la spécificité de l'approche de chacune. (Jean-Paul Brun, 2005. *Nature, Art Contemporain et société: Le Land Art comme analyseur du social*. Harmattan, Paris).

de l'être humain à soumettre la terre, d'extraire les minerais, de générer de l'électricité, d'implanter des usines démesurées qui semblent toujours ridiculisées par l'étendue de la terre vide aux alentours, par l'espace et par la force inestimable des éléments du ciel. L'homme y est arrivé tout nu, il n'a que ses mains pour réussir[57]. Ce sentiment de l'homme "civilisé" perdu dans l'immensité du continent inconnu se mélange étrangement à une peur primordiale de l'homme occidental, celle d'être confronté à la masse du "natif" d'une culture qui lui est entièrement étrangère. Le Calvinisme qui a une influence sur tout ce qui entoure Boshoff, prône des mœurs bien particulières[58]. Le dogme calviniste reste fermement opposé à l'icône, les églises sont d'une simplicité absolue, aucune décoration des lieux ou illustration des livres n'est tolérée[59]. Une telle société ne voit pas l'utilité de l'art et montre très peu de respect pour ce qui ne semble pas servir une fin précise[60]. "Vanderbijl in the sixties, in those grim years after the Sharpeville massacre, was not the sort of place where a boy was supposed to develop a passion for art"[61] ou on n'accepterait pas qu'un garçon se passionne pour l'art. L'artiste se doit donc de se justifier et trouver une motivation morale[62] pour ses choix afin de pouvoir défendre sa dignité. Le jeune Boshoff invente des procédés qui attestent du sérieux de ses activités. Parmi les "tâches difficiles" auxquelles se soumet Boshoff on peut compter la taille démesurée des œuvres, la difficulté des mots à apprendre, le sérieux immuable des références telles que Platon, Aristote, la Bible, le rituel inviolable, et, plus tard, une réflexion sur la douleur psychologique et physique.

[57] Dans l'ensemble, les appréciations sur la société Afrikaner (ou boer) ont une connotation très négative. Mais il est amusant de voir les remarques des soldats anglais lors de la guerre contre les Boere en 1900. Les Anglais étaient fortement impressionnés par cette race d'hommes absolument insoumis, libres au point de ne jamais avoir de vrai leader, forts, endurants, astucieux, dotés d'un très grand sens pratique et indépendants, autosuffisants, fiers, voir plus loin.

[58] Pour la société laïque européenne il est difficile d'imaginer un rassemblement de personnes où il est interdit de rire dès qu'une Bible se trouve ouverte pendant la célébration quotidienne du culte, où les femmes portent obligatoirement un chapeau. Une société où chaque perte ou maladie est expliquée comme une punition de Dieu. Le travail, la lutte, l'étude assidue des écritures sacrées sont les seuls moyens de se justifier devant Dieu.

[59] Dans son mémoire de 1984 (VLV) Boshoff dit explicitement que la raison pour laquelle il ne ferait pas d'image serait liée à la croyance calviniste voir p.8 de la version imprimée et soumise en 1984. En expliquant que TAFELBOEK serait une icône rendant présent le Christ Boshoff dit: "Daar is weggeskram van 'n letterlike uitbeelding van die Christusfiguur. Die Calvinistiese voorbehoud teen die letterlike nabootsing van die Godheid is hiervoor verantwoordelik. Tog bly 'Tafelboek' 'n ikoon in die ware sin van die 'woord'". Ailleurs Boshoff motive son refus par des convictions conceptualistes, spirituelles, ou philosophiques en évoquant des théories de perception voir KG Partie II pour une mise en contexte des multiples versions du refus de l'image de la part de Boshoff.

[60] Les différents incidents que Boshoff cite de façon répétée en sont témoins. Les tentatives du directeur de l'école d'interdire l'enseignement de l'art, la crise nerveuse de la mère de Boshoff au moment du choix par son fils de son métier … l'expression qui revient est ".. art …as a complete waste of time" voir entre autres l'entretien avec Warren Siebrits, 2007. *Word Forms and Language Shapes*, pp. 10-33.

[61] Vladislavić, 2005, p.10

[62] Voir le commentaire de Linda Stupart http://artheat.net/blog/category/uncategorized/page/3/ (consulté le 13-8-2012) sur ce phénomène.

Le "Calvinisme afrikaner" est le fruit des circonstances qui se sont produit au Cap de la Bonne Espérance à partir de 1750 et résulte d'une série de choix et d'oppositions doctrinaires qui reflètent les ambitions politiques de l'entreprise coloniale de l'Europe et aussi les oppositions des courants philosophiques et religieux de l'époque. Ces questions se cristallisent autour de celle de l'explication de la différence entre les races et le statut de la raison pour l'existence humaine[63]. Du point de ravitaillement installé par la "Netherlands East India Company" à la "South African Union" (1910) et ensuite le "Republiek Suid Afrika" (1961), cette terre est le "champ de guerre" opposant "les lumières" aux convictions des chrétiens issus des courants de réforme qui cumuleront dans la "doléantrie", une genèse qui s'annonce particulièrement difficile. Au tournant du XX^{ème} siècle l'armée britannique se trouve confrontée à des groupes de "boers" qui s'étaient rendus indépendants, avaient fondé plusieurs républiques à l'intérieur du sud du continent africain et qui refusaient d'accepter "l'Annexion" à l'Empire Britannique. La deuxième guerre Anglo-Boer est déclarée le 11 octobre 1899, la reddition des Boers est signée le 31 mai 1902. Le livre de Thomas Pakenham, *The Boer War*[64] étudie en détails les manœuvres militaires de cette guerre entre une armée impériale et une poignée de "boers" défendant leur république au centre de la pointe australe du continent africain[65]. A la suite de leur défaite les boers commencent à chercher activement à établir une "nation" susceptible de sauvegarder leur identité face au pouvoir colonisateur de l'empire britannique. Cette recherche d'identité se fera autour d'une histoire récente vécue communément, d'une religion et surtout d'une langue commune. Cette langue s'appellera désormais l'"afrikaans". La religion, la langue et la littérature voient le jour simultanément[66].

Le paragraphe qui suit donne une version extrêmement raccourcie de l'histoire des confrontations avec l'Empire Britannique qui au cours de 200 ans donne naissance à ce

[63] Une analyse et une mise en contexte très soigneuse ont été entreprises dans *Histoire de l'Afrique du Sud* par François-Xavier Fauvelle-Aymar publié en 2006 aux Editions du Seuil. Pour l'histoire et la confrontation des religions voir pp.287-315.
[64] Le livre *The Boer War* de Thomas Pakenham est publié en 1979 et dans une seconde édition en 2004 quand Boshoff est invité à présenter l'exposition *God save the Queen* au Fort du Constitutional Hill. Pakenham prononce alors un discours pour présenter son livre et inaugurer l'exposition.
[65] Pakenham, 1979, écrit son livre comme une rectification des versions officielles publiées en 1909 et 1910 mettant en cause la version glorifiant l'empire Britannique. Voir Introduction.
[66] Voir le troisième chapitre de la thèse de Rita Swanepoel, soutenue en 2011 à l'Université de Potchefstroom, (manuscrit préliminaire transmis sous forme d'archive électronique) qui présente les différentes théories sur le moment à partir duquel les personnes originaires de différents pays, continents et cultures commencent à sentir leur appartenance à cette culture qui se désignera comme "Afrikaner". Cette tentative devient plus complexe encore puisque l'analyse politique cherche à dater l'origine du "Nationalisme Afrikaner" en tant que mouvement politique.

peuple qui s'appellera les Afrikaners. Le départ des "Trekkers" (des "Voortrekkers", ceux qui "partent en avance", ou "trekboere", les "fermiers-pionniers", ce qui donnera "Boere" fermiers) du Cap colonisé date de 1835[67]. Ces "fermiers-pionniers" étaient originaires des Pays-Bas (Hollandais, Flamands, Frisons parlant différents dialectes d'un néerlandais du XVII^{ème} siècle), Allemands, Ecossais ou Français, pour la plupart ils avaient quitté leur ancienne patrie pour fuir les persécutions liées à leurs convictions protestantes. Un nombre significatif des ascendants français du peuple afrikaner étaient Huguenots. Ils commencèrent à arriver entre 1687 et 1691 en raison de la persécution en France qui avait repris après la révocation de l'édit de Nantes de 1685[68]. Beaucoup d'entre eux étaient venus en Afrique avec le clair but d'évangéliser et de réaliser un travail missionnaire[69]. Lors des premières années de leur implantation au Cap de Bonne Espérance, les relations entre "vryburghers" citoyens libres néerlandais, esclaves malaisiens et indigènes KoiKoi avaient été très étroites. Il faut insister sur le caractère hybride à tous niveaux - culturel, linguistique, racial -, de ceux qui peuplent la colonie du Cap. Quand l'Empire Britannique tente d'imposer les nouvelles convictions des "lumières"[70], les "Hinterlanders"[71] qui s'étaient déjà aventurés hors des confins du territoire administré par la "Netherlands East India Company"[72] et qui avaient adopté un style de vie nomade comme les

[67] Vient le moment de la Révolution Française, les Anglais déclarent la guerre aux Pays-Bas car ils soutenaient les révolutions française et américaine. Les Britanniques commencent à prendre contrôle de leurs routes commerciales et nomment des administrateurs de Grande-Bretagne au Cap en 1805. La nouvelle administration influencée par "les Lumières" assouplit les régulations sur le commerce et la main d'œuvre, entre autres ils abolissent l'esclavage. Vu que les régulations des Néerlandais les empêchaient de se servir de la main d'œuvre des "autochtones", les Khoi et San, les colons avaient commencé à faire venir des esclaves de Madagascar, d'Afrique orientale et occidentale, de l'Inde et des Iles Indonésiennes.

[68] L'édit avait mis fin à la persécution en 1598 mais Louis XIV l'a révoqué en 1685, voir *Le Grand Larousse*, *Les religions.*

[69] "La séparation et les règles commerciales s'opposèrent très tôt dans l'esprit afrikaner à l'invasion et à la conquête. Et cet anti-impérialisme s'étendit aussi à la théorie sur l'obligation missionnaire au sein de l'Église réformée néerlandaise : le Royaume de Dieu doit grandir dans la sphère d'influence dévolue à l'Église par la divine providence, puisque les enfants sont initiés au message de l'Évangile par leurs parents et leur famille. Si Dieu juge l'Évangile convenable pour les autochtones et pour être enseigné à leurs enfants, c'est sa gloire. À cette fin, les chrétiens exercent un rôle clé qui leur est donné par Dieu, un appel, ou une responsabilité dans l'alliance (entre Dieu et eux) en tant que peuple de Dieu, de rester purs dans la foi et justes lorsqu'ils traitent avec les païens, et d'être absolument inflexibles dans la protection de ce qui a été légitimement revendiqué au nom du Dieu trinitaire." http://fr.wikipedia.org/wiki/Calvinisme_afrikaner, (consulté le 15-8-2012)

[70] En combinaison avec l'état d'esprit hérétique qui "croit en sa propre raison plus qu'en toute autre chose" l'imposition des lois "étrangères" est une révolution contre le Dieu des Boers.

[71] Progressivement plus de fermiers (principalement les Huguenots, des Néerlandais et des soldats allemands congédiés par la Compagnie) s'installèrent hors des confins du Cap. Ils vivaient hors de la portée des réglementations de la Couronne Néerlandaise et agrandissaient la sphère de leur influence dans une démarche d'avantage impérialiste et missionnaire.

[72] La Couronne Néerlandaise avait installé ses sujets au Cap de Bonne Espérance avec le but d'y établir un point de ravitaillement pour les navires sur le long chemin vers l'Inde. La "Netherlands East India Company" organisait ce point de ravitaillement. Afin de minimiser les conflits avec les Africains (mais aussi parce qu'on croyait que le continent africain n'avait que très peu d'intérêt économique) la Compagnie misait sur une politique de stricte réglementation du commerce entre les habitants du "Cap" et les peuples autochtones, le "Cap" était un espace clos. Mais cet enfermement s'opposait au but missionnaire avec lequel beaucoup des

KhoiKhoi et les San qui peuplaient cette région depuis des millénaires[73], décident qu'il est temps de sauvegarder leurs croyances une fois de plus, en migrant vers l'intérieur du continent pour chercher une terre "vierge" où vivre leurs convictions reformées. Il faut insister qu'il s'agit en ces "hinterlanders" ou "grensboere" fermiers de la frontière d'un fragment de la population s'exprimant en néerlandais pidgin. Une grande partie des "lojale Hollanders" ou "Queen's Afrikaners" comme on les appelle, choisit de rester au Cap sous un gouvernement britannique[74]. En premier lieu environ 10 000 personnes[75] traversent le fleuve Oranje qui avait été la frontière de la Colonie du Cap. Il ne s'agit pas du tout d'un "peuple" homogène, les différents groupements sont fortement distincts entre eux. Lors de l'exode du Cap, le "Trek" vers le Nord, les familles s'organisent en groupements de wagons autonomes sans coordination entre eux. On peut même observer une forte rivalité entre les fractions qui s'installent dans les régions de l'Oranje Vrystaat et du Transvaal. Les leaders, désignés sous le nom de "regters" juges ou directeurs, de certaines caravanes comme Piet Retief ou Andries Pretorius ont atteint le statut de héros dans l'imaginaire afrikaner[76]. Un premier lieu de forte concentration de "settlements" établissements se forme dans la région du Natal après la bataille contre les Zulus du 16 décembre 1838, cette bataille qui devient par la suite légendaire, sous le nom de "Bloedrivier" rivière de sang. En 1843 la région du Natal est annexée par la couronne anglaise, une condition qui est vécue comme une extrême injustice par les Boers, car les Anglais n'avaient pas réussi à s'imposer devant les Zulus malgré plusieurs opérations militaires menées dans la région du Natal. Une deuxième annexion, celle de la région nord du Fleuve Orange par l'Empire Britannique est confirmée en 1871, ce territoire était devenu d'un intérêt extrême suite à la découverte des diamants à Kimberley en 1870.

Européens avaient entrepris le déplacement sur le "continent sauvage". Les différents courants protestants sont très fortement représentés parmi ceux qui quittent l'Europe pour participer à l'entreprise coloniale. D'une part les croyants des reformes luthériennes, zwingliennes, huguenotes, puritaines, presbytériennes (John Knox), baptistes (John Bunyan) étaient suspects dans leur pays d'origine, parfois persécutés, d'autre part la plupart de ces dénominations prônent une très forte obligation de mission, donc une recherche active de sujets à missionner, l'entreprise coloniale ouvrait des nouveaux terrains à cette ambition.

[73] Les premières traces de chasseurs-cueilleurs dans cette région datent de 7000-2000 avant JC. Les premiers fossiles pré-humains (datés à -3,5 millions d'années) de la région du sud du continent africain ont été trouvés dans la région qu'on désigne aujourd'hui sous le nom de "Cradle of Humankind". proche de Johannesburg. On suppose une migration vers les côtes est et ouest du Cap, les premières régions peuplées le sont depuis -500 à -150 000 ans. L'expansion de Homo Sapiens est datée aux alentours de 100 000 ans avant JC (Jean Jolly, 2008. L'*Afrique et son environnement européen et asiatique, Atlas historique,* l'Harmattan, pp.10-15.).

[74] Voir le manuscrit de Rita Swanepoel, 2011, Chapitre 3 p.117.

[75] Thomas Pakenham, 1979, spécifie qu'il s'agit de environ 5000 boers et 5000 de leurs "employés", une des raisons du départ de boers était qu'ils tenaient à garder leur position dominante par rapport aux esclaves.

[76] Des légendes dont le gouvernement Nationaliste fera activement la promotion à partir des années cinquante. Voir Jennifer Beningfield, 2006, *The Frightened Land*, Routledge, London. sur la création du mythe du "Groot Trek", par exemple la comparaison des cartes des véritables chemins faits par les colonnes de wagons et les chemins faits par les wagons lors des festivités des anniversaires centenaires, les "Voortrekker Eeufees". (Beningfield, Plate 2.2, 2.3, 2.4, 2.5)

Dans les territoires des Boers (le Natal, le Oranje Vrystaat et le Transvaal) les différentes familles restent indépendantes. On ne choisit pas de "leader", car ce rôle était réservé au Christ, chaque homme est son propre patron, son propre arbitre, son propre théologien, stratège et politicien. La légitimité de ses actions est une question réglée entre la conscience et la divinité, la Bible en tant que Parole de Dieu est la vérité littérale et finale. Progressivement la doctrine calviniste du fidèle élu s'était élargie vers une identification avec les "Enfants d'Israël", du peuple élu. Cette croyance n'est nulle part formulée de façon cohérente mais une croyance populaire s'installe selon laquelle les "Voortrekkers" pionniers sont appelés par Dieu et que le continent africain est une nouvelle "terre promise"[77]. Dans cette configuration de croyances se démarque Paul Kruger, un Boer qui mène la rébellion contre la première tentative de la part des Britanniques d'annexer le Transvaal en 1881[78]. Cette résistance réussie contre les Britanniques est connue comme "The first Boer War" La première guerre des Boers. Suite à la défaite des Britanniques à Majuba, la souveraineté politique du Transvaal est reconnue par Londres. Paul Kruger est élu président de la République du Transvaal. Il fonde une église indépendante qui sera connue sous l'appellation de "Doppers"[79] et qui suit la convention de Dordrecht (qui date de 1618) à la lettre. Kruger a l'intime conviction qu'il ne faut se fier à aucun humain, "il vaut mieux obéir à Dieu plutôt qu'aux hommes". Kruger suit les enseignements de la Bible littéralement. Puisqu'il ne trouve aucune indication dans la Bible qui soutiendrait que la terre serait ronde, il croit en un système planétaire "ptolémaïque", la terre serait plate[80], une conviction qu'il soutiendra jusqu'à la fin de sa vie et malgré le fait d'avoir voyagé en bateau à Londres pour rencontrer la reine. En 1886 l'or est découvert à Johannesburg et le territoire des Boers devient une fois de plus objet

[77] Curieusement les résidents des États-Unis motivaient la politique d'expansion de leur territoire par un raisonnement comparable.

[78] L'annexion du Transvaal vient après celle de l'Oranje Vrystaat. La région au Nord de l'Oranje avait intéressé les Britanniques suite à la découverte des diamants à Kimberley. L'influence des multimillionnaires Cecil Rhodes et Alfred Breit sur les décisions de la couronne n'est pas à sous-estimer. La famille de Wernher, qui deviendra grâce à la ruée vers l'or du Transvaal une des familles les plus riches du monde, aura une grande influence auprès des gouvernements successifs de l'Afrique du Sud. Mais ceci dépasse le cadre des recherches pertinentes pour la compréhension du travail de Willem Boshoff.

[79] Fauvelle-Aymar, 2006. *Histoire de l'Afrique du Sud*, Editions du Seuil. Sur le Peuple de Canaan / élection collective p.293; les Doppers - Rustenburg, p.295.

[80] Jack Cope, 1982, *The Adversary within*, *Dissident writers in Afrikaans*, pour expliquer le climat étouffant de la République du Transvaal qui rendait la vie très difficile aux premiers écrivains comme Eugène Marais, qui fait mention de plusieurs anecdotes pour illustrer de quelle façon le poète avait à se confronter au président "Oom Kruger". Le premier navigateur ayant fait un voyage solitaire autour du monde s'appelait Captain Joshua Slocum et venait des Etats-Unis. Dans ses mémoires il raconte son voyage de Durban au Transvaal en 1897 lors duquel il était présenté au président Kruger par le juge Beyers. En apprenant que Slocum faisait "le tour du monde" Kruger corrigeait Beyers en lui rappelant que la terre était plate et qu'il ne convenait pas de dire "le tour *du* monde", mais "un tour *dans* le monde".

de convoitise de l'Empire. Ce qui devait, dans l'idée des trois multimillionnaires britanniques Cecil Rhodes, Julius Wernher et Albert Beit, avoir l'air d'une "révolte" des "Uitlanders" étrangers, chercheurs d'or affluant du monde entier, contre les dirigeants Boers du Transvaal, se transforme en un conflit de longue durée[81]. La guerre est déclarée le 11 octobre 1899. Cette guerre devait se terminer "avant Noël". La résistance des Boers s'avère être beaucoup plus efficace que prévue, la guerre perdure pendant plus de deux ans et devient la guerre la plus coûteuse et la plus cruelle que l'Empire Britannique ait menée depuis le début de l'entreprise coloniale.

Suite à la défaite des Boers face à l'Empire Britannique en 1902 les "Afrikaners" (comme ils s'appellent désormais pour marquer le fait qu'ils n'ont plus de lien avec la "mère patrie" européenne) entament une auto-remise en question, une introspection intense avec un sens de la tragédie que Jack Cope identifie comme "hébreu" et non "grec" ("a sense of tragedy that is not Greek but Hebrew")[82]. Le sentiment de rejet est ressenti autant par les Afrikaners qui avaient migré vers le nord et ceux qui étaient restés dans l'ancienne colonie du Cap, et est le véritable lien entre ces personnes s'exprimant en divers dialectes dérivés du néerlandais, mélangé au vocabulaire et aux expressions idiomatiques issues du KhoiKhoi, du malaisien, de l'allemand, du zulu, du français, du sepedi, du portugais et de l'écossais. On désignait ces différents dialectes de "kitchen Dutch" ou de "plat-Kaaps", de "Hotnotstaal". Le sentiment qui reliait alors ces perdants de la guerre culminait dans la question : Pourquoi Dieu les aurait-il abandonnés face à leurs ennemis de longue date, les Britanniques? De la conviction d'un très petit nombre d'"Afrikaners", comme par exemple Eugène Marais[83], naît

[81] Voir Thomas Pakenham, 1979, *The Boer War*, pp.12-45. Pour permettre de comprendre l'étendue de cet aspect de l'histoire sud-africaine chez les artistes contemporains voir également le texte de Santu Mofokeng dans *Chasseur d'Ombres,* 2011, p.178 "Kingshasa Diaries".

[82] Une tentative très lucide de montrer/transmettre les nombreux enjeux philosophiques ainsi que religieux et linguistiques, qui se jouent sur le territoire du Cap de Bonne Esperance, se trouve chez Jack Cope dans son ouvrage publié en 1982, *The Adversary within*, *Dissident writers in Afrikaans* (la citation se trouve p.9). Cope est d'expression anglaise mais il travaille en contact très étroit avec sa génération d'écrivains afrikaner. Il tente d'évaluer ce que cela voudrait dire de mener un travail "créatif" dans une société qui vit une très forte séparation entre ses idées et son idéalisme. Cole remarque une très forte opposition entre "vision and insight" contre un rationalisme ambivalent. En 1982 Breyten Breytenbach se trouve toujours en prison, la censure saisit les magazines et musiques "indésirables" à l'entrée des voyageurs sur le territoire, des manuscrits sont bloqués, des pièces de théâtre interdites le jour de leur première. Voir en comparaison André Brink, 2009. *A Fork in the Road*, Harvill Secker, London.

[83] Eugène Marais est un personnage extrêmement intéressant dont la vie tumultueuse reflète tous les dilemmes de la nouvelle nation et de l'entreprise coloniale. Il vit parmi un peuple fondamentaliste qui croit encore en 1892 que la terre est plate. Marais est un lecteur ardent ayant une forte soif de savoir et d'explorer les savoirs du monde entier. Mise à part sa vie dans le Transvaal, Marais fit de longs séjours parmi les peuplades indigènes de l'Afrique du Sud. Voir plus loin.

le courage d'éditer des journaux, de publier le premier poème en langue Afrikaans en 1905[84], de faire émerger une nouvelle langue, l'afrikaans, qui portera et formera la nouvelle "nation" en exil sous le joug britannique dans sa propre "terre promise". La traduction de la bible en afrikaans est un des objectifs les plus importants. On entame également un très long projet d'établir le "Verklarende Afrikaanse Woordeboek", un dictionnaire pour uniformiser l'usage reconnu des mots "afrikaans"[85]. Les premiers écrivains en langue afrikaans deviennent les héros de la nation, car ils rétablissent sa dignité et en créent les fondements[86].

Soixante-dix ans plus tard la scène a changé fondamentalement. Depuis qu'en 1948 le Parti National est arrivé au pouvoir par élection démocratique[87], il est allé beaucoup trop loin dans la défense de la "nation". Ce qui était à la base la "liberté indomptable" humaniste est devenue une "crampe intellectuelle". Le mot adopté communément pour décrire l'enfermement intellectuel du Parti National est un mot afrikaans: "verkramp" une crampe qui s'est endurcie... Le Parti National a formulé ses convictions raciales avec beaucoup de précision, il a mis en œuvre des mesures qui sont suivies à la lettre. Progressivement les lois et la censure ont été installées[88] pour garantir que les "valeurs" afrikaner soient respectées. Les autres langues du point sud du continent africain sont systématiquement dénigrées, infantilisées. Les artistes et écrivains ne sont plus les enfants prodigues de la "nation" car ils persistent à s'approcher de la langue et des mœurs de façon créative, ils sont suspects, dénoncés par l'église, surveillés par l'Etat[89].

---

[84] La publication de ce poème "Winternag" a pris une importance symbolique. D'autres publications en "boere-afrikaans" avaient commencé à émerger depuis 1875 dans des journaux édités dans la Colonie du Cap, il existait même un premier hymne national en afrikaans. L'ensemble de ces tentatives de formaliser la langue est connu comme la "eerste taalbeweging", premier mouvement de langue, qui est interrompu au moment où la guerre éclate.

[85] Depuis 1905 on parle alors de la "tweede taalbeweging" deuxième mouvement de langue. Voir Rita Swanepoel, 2011, Chapitre 3, pp.127-129 pour les multiples mesures prises afin d'assurer l'implantation de la langue afrikaans, la petite ville de Stellenbosch au Cap devient alors un lieu central du mouvement.

[86] Voir Jack Cope, 1982, pp. 1-19

[87] Le système politique installé par les Britanniques en 1910 est basé sur une autogestion pour les affaires internes à la colonie, ce qui signifie qu'il existe plusieurs partis afrikaner. Certains d'entre eux sont pro-anglais, poursuivant une politique de réconciliation avec les Britanniques, les résidents britanniques votent fréquemment pour un de ces partis. Ceci explique la situation complexe à l'intérieur de l'Afrique du Sud au moment de la deuxième guerre mondiale, certaines fractions souhaitent participer à la guerre aux côtés des Anglais alors que d'autres soutiennent les nationalistes allemands. A cette occasion l'Afrique du Sud voit une deuxième série de camps d'internement, cette fois-ci pour empêcher les hommes de participer à la guerre des Européens. Le parti afrikaner-nationaliste avait gagné les élections une fois en 1924. Ce premier parti nationaliste ne tarde pas à se diviser en plusieurs fractions qui s'opposent radicalement. La suivante victoire du Nationale Party est remportée en 1948, elle gardera le pouvoir pendant 50 ans et installe la politique d'Apartheid.

[88] Pour une chronologie exacte voir Fauvelle-Aymar, 2006, pp.9-18.

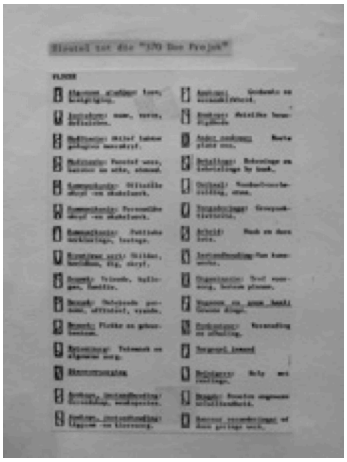
[89] On aura l'occasion de revenir sur les formes d'installation de surveillance et les stratégies précises qu'adoptera la résistance.

En novembre 1984 Willem Boshoff soumet sa thèse *Die Ontwikkeling en Toepassing van Visuele Letterkundige Verskynsels in die Samestelling van Kunswerke – Verhandeling vir Nasionale Diploma in Tegnologie 1984*. Le développement et l'application de phénomènes visuels littéraires dans la production d'œuvres d'art - thèse pour le diplôme national en technologie 1984[90]. Invité à s'exprimer sur ce texte[91], Boshoff répondra qu'il est une façon de "sauver sa peau", un moyen de satisfaire aux exigences de valeurs prônées par ceux qui se trouvent dans une position de juger le travail de l'artiste débutant, et qui ont le pouvoir de soumettre ce travail à la censure, d'en déclarer l'influence "indésirable" dont il faudra "protéger" la société. Boshoff explique chaque choix de démarche ou de matériau par une vertu acceptable pour une société chrétienne calviniste nationaliste. Il opte ainsi pour l'humilité du choix du matériau pauvre (contre la vanité des riches et nobles matières mis traditionnellement à la disposition de l'artiste producteur d'objets de luxe), pour le dévouement et la persévérance face au travail, pour le sacrifice de tout confort ou amusement[92]. La description de la méthode de production, "Vervaardigingsproses" de chaque œuvre occupe une grande partie du texte. Boshoff décrit tous les détails, il fait remarquer les méthodes techniques avec lesquelles les œuvres ont été rendues durables, se positionnant en expert technique, en artisan qui inspire de la confiance, qui s'exprime avec sérieux et qui produit de la "bonne qualité". Ces œuvres sont sacrément "bien faites". Boshoff utilise beaucoup d'adverbes pour décrire le soin avec lequel il travaille et l'énergie de travail fournie en matière de temps et de difficulté (Le "Arbeitsaufwand" dont parle Hanne Darboven trouve ici son équivalent Afrikaans "werksduur"[93]). L'œuvre ultime présentée dans le mémoire de 1984 est le 370 DAY PROJECT. C'est également celle que Boshoff a terminée immédiatement avant de s'inscrire pour le Masters. Le texte et l'œuvre sont produits quasiment en un mouvement continuel, dans les allers retours entre les deux se tisse une idée de l'attitude de Boshoff, très marquée par un sens du devoir et une forte conscience de la responsabilité morale de l'artiste.

Les deux premières catégories du 370 DAY PROJECT sont les "devoirs", les "récréations", ceci semble normal, dans la vie de la société moderne, l'équilibre entre ces deux activités prend beaucoup d'importance. Deux devoirs et deux récréations seront inventés, inscrits, exécutés et analysés chaque jour. La troisième catégorie, celle des

[90] Voir KG Introduction pour positionner le mémoire de 1984 (VLV) dans la biographie de Boshoff.
[91] Voir par exemple l'entretien d'avril 2010.
[92] En comparaison avec les courts textes rédigés pour le catalogue de l'exposition de 1981 le mémoire 1984 permet d'analyser la complexité de l'inscription sociale du travail d'un jeune artiste en Afrique du Sud, on y reviendra pour comprendre la justification de l'artiste devant la société.
[93] VLV 1984, texte pour "370 Dae Projek", p.77.

"sacrifices" intrigue. Boshoff doit inventer et se soumettre à deux "souffrances" par jour. Il y a une série de signes pour représenter les potentielles épreuves. Le graphisme de ces signes est basé sur la ligne horizontale et verticale sans diagonale car "Die opofferingskodes bestaan uit strak horisontale en vertikale lyne met geen skuinslyne nie. Opofferings is asketies en vertikale en horisontale nougesetheid is hiermee in verband gebring" les sacrifices sont ascétiques et l'étroitesse verticale et horizontale y est associée[94]. Boshoff invente un signe pour chacun des cas suivants : s'interdire une nourriture préférée, se priver de boire, s'obliger à écouter des sons désagréables, faire sacrifice d'une stimulation visuelle, prêter ou donner de l'argent ou des possessions, être dur avec ses proches, assister à un enterrement, rendre service à quelqu'un, renoncer à une sécurité ou, au contraire, l'exagérer, s'abstenir d'un confort, s'obliger à lire des textes ennuyeux au lieu de lectures intéressantes, renoncer à ses convictions, réviser de façon inutile des informations inintéressantes, défaire ou suivre de façon aveugle des décisions déjà prises, satisfaire à ses obligations de travail et d'étude, dépenser trop ou pas assez d'argent, **ne rien faire du tout**, passer trop ou pas assez de temps, faire trop ou pas assez de sport, réussir quelque chose d'impossible, donner de l'attention à un moment difficile, exécuter des tâches inutiles qui n'entraînent aucun gain. Il y a aussi un signe pour "autre"...



370 DAY PROJECT (VLV)

Ces signes ne trahissent pas la vraie action entreprise, cette dernière est uniquement retenue dans le journal accompagnant le projet qui est caché parmi les copeaux de bois dans un tiroir du cabinet de rangement. Les "vrais supplices" de Boshoff sont racontés parfois de façon anecdotique : Boshoff se souvient que d'écouter patiemment certains collègues au Technicon en faisait partie (sûrement représenté par le signe "donner de l'attention à un moment difficile"). Boshoff se souvient aussi de se soumettre à des expériences tactiles désagréables ou déroutantes : de malaxer les contenus des toilettes entre les mains (probablement le signe pour "autres") ou des actions incongrues : donner des fleurs à une bonne sœur[95]. L'idée que Boshoff se fait des supplices possibles est extrêmement concrète, il a inventé tous les 30 symboles avant de commencer le projet, son imagination a devancé l'activité et la réalité quotidienne du projet. Dans une grande majorité, ces sacrifices

[94] "Die opofferingskodes bestaan uit strak horisontale en vertikale lyne met geen skuinslyne nie. Opofferings is asketies en vertikale en horisontale nougesetheid is hiermee in verband gebring. Opofferings van drank is byvoorbeeld 'n vierkantjie wat soos 'n glas lyk met 'n vertikale strooitjiestreep in die middel van die boonste helfte. Die glas is leeg": (Boshoff insère ici le signe utilisé pour le verre vide) VLV, 1984, p.84.
[95] Les propos ont étés recueillis lors des conversations de 2004.

consistent à renoncer à une chose ou autre qui lui est chère, qui "porte de la valeur" ("dinge van waarde wat opgesê moet word") ou des choses sans valeur qui doivent être subies ("of dinge van min of geen waarde wat verdra moet word")[96].

Tout au long de l'œuvre de Boshoff, l'idée du renoncement ou "selfsensuur" de l'autocensure restera présente. Cette censure est double : dans son texte pour le travail KLEINPEN I Boshoff introduit le mot "selfsensuur" sans spécifier en quoi cette œuvre présenterait une forme d'autocensure. Au cours du texte le lecteur peut déduire qu'il s'agit de la discipline physique qu'exige le projet, l'exigence de se consacrer entièrement à la copie d'un texte (et pendant ce temps de s'interdire de suivre ses pensées personnelles) et en troisième lieu l'importance de s'isoler du monde qui implique également de garder le secret. Il parle de créer un "bestaansvlak vir self-ondekking te midde van 'n sosiale wegkruipertjie-spel" lieu d'existence pour une découverte de soi au milieu d'un "jeu de cache-cache" avec la société[97]. Il s'agit ici d'une façon de s'imposer un cours d'actions qui paraît "dur", quelque chose où il faut assumer les conséquences d'une décision préalable, quelque chose de "prédestiné", accepter la responsabilité pour le choix d'une attitude, cette attitude qui exige toujours l'impossible, de toujours aller plus loin, une attitude qui est son propre arbitre, un juge intransigeant, comme se le doit l'individu comme le veut la tradition protestante pour un individu qui répond lui-même de ses actions. Par ailleurs il s'agit à travers l'"auto-censure" d'une façon de se soumettre mais en même temps de se refuser à la société.

Quel pourrait être le lien entre ces sacrifices et la créativité ? En quoi les sacrifices amèneraient-t-ils quelqu'un à "être une œuvre d'art" ? Dans l'entretien avec Paul Jorgensen et Charity Ellis[98], Boshoff dit : "Some of these things that I did would be to carry strange things in my pocket from 6 am to 6 pm in a strange kind of sacrifice", Boshoff semble avoir du mal à expliquer en quoi "porter des objets encombrants dans ses poches entre 6 am et 6 pm" représente un sacrifice[99].

---

[96] VLV, 1984, p. 84.
[97] VLV, 1984, p. 64.
[98] Janvier 1998, publié sur le site www.onepeople.com: http://www.onepeople.com/intArtists/artists/bosinterv.html consulté le 13-4-2010
[99] Il semble évident pourtant que beaucoup des actions entreprises par Boshoff ressemblent en tout aux actions entreprises par d'autres artistes-performeurs, avec la seule différence que Boshoff n'invite ni photographe ni public pour documenter l'action, la seule trace pour l'action est un bloc en bois et une entrée dans un journal intime. Je pense aux actions de Tom Marioni "Drawing lines as far as I can reach", 1972. (Catalogue *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979,* 1998p. 115), les premières vidéos de Bruce Nauman, les actions de Vito Acconci, ou même Erwin Wurm, "Minutenskulpturen". Voir par exemple "Morning Walk" (2001) cité en exemple inagural par Thierry Davilla pour son essai de 2002, *Marcher, Créer,* Editions du Regard, Paris. (pp.6, 8, 9)

Boshoff cherche-t-il à gagner le respect de ses critiques en les impressionnant par les rudes supplices qu'il est capable d'endurer? L'artiste serait-il un "trickster" qui sait accomplir des exploits extraordinaires et souffrir serait une des plus nobles occupations de l'humanité? Dans une société calviniste, où "être artiste" est une extravagance difficilement justifiable, serait-il nécessaire de mettre en avant le sérieux d'une telle activité? La seule façon de "compter" devant Dieu serait "d'accomplir" son travail de terrien, c'est-à-dire, souffrir? - mais Boshoff n'est pas catholique - le Calviniste est sauvé uniquement par la grâce de Dieu et ne peut rien faire pour se racheter. Le Calviniste découvre son élection par la joie qu'il ressent en accomplissant son travail quotidien, il est potentiellement le Christ le plus proche du Christ. Le Christ était l'homme qui a porté les souffrances à la place de l'humanité[100], il est le "Schmerzensmann", l'homme des douleurs, l'homme qui souffre.

En dehors du 370 DAY PROJECT, l'idée de souffrance matérialisée par une œuvre d'art revient sous plusieurs formes. Boshoff fait remarquer ses plaies dans les mains suite aux travaux incessants du bois[101]. Il fait plusieurs œuvres à la suite du départ d'un être aimé[102]. La douleur physique prend beaucoup d'importance dans tous ses entretiens récents, l'expérience d'avoir vécu la maladie et la thérapie suite à son empoisonnement au plomb a beaucoup marqué Boshoff[103]. L'empoisonnement par le plomb entraîne des douleurs intenses des jambes et des pieds qui deviennent particulièrement insupportables pendant la nuit. Boshoff a traversé l'insomnie, l'alcoolisme. L'insomnie a donné lieu à de nombreuses expérimentations avec la méditation et est à l'origine de ses

tachygraphy The art of writing quickly. At fi
tachygraphy was the use of longhand as a way
speeding up writing in angular upper case lette
Today **tachygraphy** is another name for *stenograp*
or shorthand. In Greek *tachys* is 'quick'.

tacouba In British Guyana, a tree that has fall
across a stream or river. **Tacoubas** are either useful
bridges or they can be a nuisance and obstruct traf
in the river. The word **tacouba** is from the diale
spoken by the *Arawak* Indians.

tacturiency A yearning after someone else
touch. A **tactor** is any person, organ or feeler th
carries out touching. In Latin *tangere* is 'to touch' a
-urient expresses desire, from *urere* - 'to be inspir

DICTIONARY OF PERPLEXING ENGLISH
(1977-1999)

[100] Cette question sera développée dans les pages à venir, je me réfère ici à l'article de 2007 le texte "Der Schmerz und das Christentum" - La douleur et la religion chrétienne, de Christoph Markschies pp.153-159 paru dans le catalogue édité par Blume, Hürlimann, Schnalke, Tyradellis (hg), 2007. *Schmerz, Kunst + Wissenschaft*, Dumont, Berlin, pp.115-125.

[101] Dans le texte explicatif du projet de 370 Jours pour le mémoire de 1984, on peut lire que son outil pour créer la texture pointillée sur les tasseaux s'était brisé pas moins de 35 fois et qu'il avait subi des blessures aux mains et aux jambes. Dans le texte du BLIND ALPHABET PROJECT (BAP 1994) nous retrouvons des remarques similaires.

[102] Je pense à BREAK UP (1984) et STICKS AND STONES (2005)

[103] Voir le catalogue pour l'exposition *Épat*, que Boshoff montre à la galerie Michael Stevenson en 2007. Boshoff y écrit une introduction qui est consacrée exclusivement au récit de sa maladie, plus tard en 2010 Boshoff consacre une partie importante de l'entretien à l'explication de cette même question.

projets les plus impressionnants comme le DICTIONNARY OF PERPLEXING ENGLISH (qui compte 18 000 entrées) et les multiples versions des jardins de mots. De manière ultime, les souffrances sont l'épreuve que l'initié doit subir pour devenir druide, mais Boshoff fera la découverte de cette conception seulement en 2007. En 2012[104] Boshoff découvre une divinité africaine, Osanyin, le dieu à une jambe, un bras[105]. Il est responsable du bien-être spirituel et de la santé des gens, connaisseur des pouvoirs bénéfiques cachés des végétaux, ayant perdu ses membres quand il tentait de dominer les plantes. Boshoff revendique la parenté entre le druide et Osanyin, un lien confirmé par leur souffrance.

1.1.1 Une souffrance personnalisée : "bloeisels is blomplante wat 'bloei'"

... les pétales sont les saignements des plantes[106]

Une traduction de la souffrance en œuvre d'art se prolonge dans bon nombre des propositions de Boshoff, elle est particulièrement présente dans les œuvres transitoires de 2003 et 2004. Lors de l'exposition *Licked*[107] et les expositions de 2004 [108], Boshoff semble faire l'inventaire des souffrances causées par les injustices des différents régimes politiques : l'emprisonnement des condamnés du Rivonia trial[109] (Dans SECRET LETTERS Boshoff s'imagine l'isolement de Mandela à Robben Island), les états fascistes et totalitaires (CLOSED BALLOT), le travailleur exploité (CHEAP LABOR), la dépossession de terres tribales (BAD FAITH CHRONICLES), la perte d'une langue par une minorité culturelle (WRITING IN THE SAND, ABAMFUSA LAWULA), la mort des


SECRET LETTERS (2003)

[104] Voir KG Partie II. Précisions dans les entretiens de Washington en mars 2012 et conversation téléphonique 9-9-2012. Les premières informations sur Osanyin proviennent d'Ian Miller qui est en même temps que Boshoff en résidence au musée d'art africain à la Smithsonian Institution de Washington en Mars 2012.
[105] Voir Anthony B. Pinn, 1998.*Varieties of African American Religious Experience*. 1998, Augsburg Fortress Publishers, p.58.
[106] VLV, 1984, p. 49. En Afrikaans les deux mots "bloei" saigner et "blooi" fleurir, invitent ce jeu de mots qui n'est pas possible en Français.
[107] Chez Michael Stevenson, 2003.
[108] *Nonplussed, God Save the Queen, Sted//Place.*
[109] Dix des leaders de l'ANC sont jugés lors du même procès en 1963/1964 qui se termine par l'emprisonnement à vie pour dix des accusés. Le procès est connu sous le nom "Rivonia trial" puisque les 19 personnes avaient été arrêtées à Lilisleaf Farm, le domaine d'Arthur Goldreich, à Rivonia, une municipalité suburbaine de Johannesburg le 11 juillet 1963.


32 000 DARLING LITTLE NUISANCES (2003)

enfants dans les camps de concentration de la guerre de 1900 (HOW TO WIN A WAR). Plusieurs auteurs approchant le travail de Boshoff du point de vue de la philosophie éthique [110] considèrent ces œuvres comme des illustrations parfaites d'une rédemption opérée par la restitution du pouvoir d'action au réprimé. En dehors du raisonnement politique caché derrière ces injustices, Boshoff parvient à individualiser la douleur provoquée par les actions. Dans OSTRAKON il énumère le nom de chaque oppresseur, il dresse la liste des 534 personnes ayant occupé un poste ministériel entre 1900 et la date des premières élections démocratiques en Afrique du Sud en 1994; dans 32 000 DARLING LITTLE NUISANCES, chaque enfant se trouve cité par son nom, Boshoff s'est déplacé et a relevé les noms des enfants sur les plaques commémoratives ou les pierres tombales; dans PRISON SENTENCES, il fait le décompte de tous les jours passés en prison par ceux arrêtés à Rivonia en juillet 1963, l'ensemble des membres du haut commandement de la branche armée de l'ANC. Dans BREAD AND PEBBLE ROADMAP chaque pain et chaque caillou porte le nom d'un habitant palestinien dépossédé de sa terre. Dans DUBUL'IBHUNU il recherche les noms de toutes les victimes de meurtres sur les fermes sud-africaines[111].


OSTRAKON (2003)

En 2004 Willem Boshoff est invité par la communauté de Tilburgh en Hollande en vue de proposer un projet de sculpture publique pour la ville d'Oerle qui est jumelée avec la région du Lekoa Vaal dont Boshoff est originaire. C'est à cette occasion que Boshoff tente de rédiger un texte susceptible de rendre compréhensible pour un étranger européen l'atrocité de l'histoire sud-africaine. Boshoff trouve l'inspiration dans le nom d'une rue, la "St. Sebastian straat" et établit une analogie entre la souffrance des victimes de Sharpeville et la légende de

[110] Il convient ici de faire mention des textes de Johan Snyman (2008. "Grouping selves and others. The art of Willem Boshoff". *Junctures* 10, pp.39-49) et de Rita Swanepoel dont les interventions à deux colloques portent les titres "The portrayal of the Afrikaner in the art of Willem Boshoff" et "Conceptual and memorial Art in post-Apartheid South Africa", voir en plus de détail KG Partie III sur mémoire, fiction et les Jardins de Mots.
[111] En Afrique du Sud ces meurtres très nombreux sont devenus une question brûlante au cours des années récentes à laquelle on se réfère comme les "Farm murders". Une entrée a été établi dans Wikipedia pour expliquer l'expression, voir http://en.wikipedia.org/wiki/South_African_farm_attacks, (consulté le 09/09/2012)

Saint Sébastien[112], le martyr attaché à un arbre, transpercé de flèches qui, après avoir survécu à ce supplice, est tué par lapidation. Le fait que St Sébastien serait en même temps le saint patron des policiers et des ouvriers en métallurgie permet à Boshoff de voir un parallèle entre le mythe du saint et le massacre de Sharpeville[113] qui opposait policiers et ouvriers de la sidérurgie de Vanderbijlpark. St Sébastien personnifie la souffrance dans le monde, pour beaucoup d'artistes il est devenu le symbole d'une possible délivrance par l'art[114]. Vue que depuis 2000 le thème de la douleur, de la souffrance et de la mélancolie dans la création artistique ont suscité un intérêt particulier et ont fait le sujet d'expositions importantes[115] il convient ici de préciser la relation toute personnelle que Boshoff entretient avec cet ensemble d'interrogations qui semblent au début être posées du point de vue occidental, alors que, progressivement, Boshoff semble travailler pour obtenir une vue à partir des antipodes sud-africains.

Dès ses débuts l'art occidental a été friand de la représentation de la souffrance, de sorte qu'il est possible de dire que la représentation, en soi, serait un acte violent, charnel, un "vouloir ouvrir"[116], "vouloir écorcher."[117] Certaines expositions récentes s'essayent à une réécriture de l'histoire de l'art sur le thème de la souffrance représentée[118]. Depuis Aby Warburg, l'histoire de l'art explique cette attirance par le fait que le spectateur se reconnaîtrait dans les gestes exprimant la souffrance, la "Pathosformel", par laquelle "der Leidschatz der

[112] "Saint Sebastian was responsible for the conversion of many soldiers and a governor. Charged as a Christian, he was tied to a tree, shot with arrows, and left for dead. He survived, recovered, and returned to preach. In a rage at this, the emperor then had him beaten to death in 288 AD. (...) His patronage extends to armorers, arrow smiths, athletes, bookbinders, diseased cattle, dying people, ennemis of religion, fletchers, gardeners, Huelva, Spain, iron mongers, iron workers, lace makers, lace workers, lead workers, masons, plague, police, racquet makers, Rio de Janeiro, soldiers, Spanish police officers, stone masons, stonecutters and the gay community. He is represented by arrows of martyrdom and is often portrayed as a naked youth tied to a tree and shot with arrows." (Extrait du livret pour Tilburg rédigé par Boshoff archives numériques transmises en 2004)

[113] Pour une meilleure explication voir KG Introduction.

[114] Une étude de la figure du saint dans l'art moderne et contemporain revient à Joachim Heusinger von Waldegg (1989) qui s'intéresse aux représentations de l'artiste en martyre: *Der Künstler als Märtyrer, St Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Worms. Nous reviendrons sur ce texte pointu qui entreprend entre autres la reconstruction de ce personnage symbolique du Christianisme par l'art moderne.

[115] 1988 *Saturne en Europe*, Editions les Musées de la Ville de Strassbourg;
2003 *Trauer*, Passagen Verlag (Atelier Augarten)Wien;
2005 *Mélancolie, Génie et Folie en Occident*, Réunion des Musées Nationaux, Paris;
2005 *Pijn, la Douleur, Pain* ; Museum Dr Guislain, Gent;
2007 Blume, Hürlimann, Schnalke, Tyradellis (hg) : *Schmerz, Kunst + Wissenschaft*, Dumont, Berlin;
... pour nommer les plus récentes. Les textes analytiques accompagnant ces expositions enrichiront les réflexions autour du travail de Boshoff. Je cherche à mettre en évidence que l'intérêt pour le penchant "mélancolique" dans l'art semble un phénomène qui se manifeste dans tous les pays dits occidentaux.

[116] Selon la formule de Georges Didi-Huberman, 1999. *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*; Suite de recherches résumées dans *L'image ouverte* (2005)

[117] En pensant à Georges Bataille.

[118] 2005 *Il Male*, Pallazina di Caccia di Stupinigi, Torino.

Menschheit wird humaner Besitz" le trésor en souffrance humaine devient bien commun[119]. Georges Bataille, comme Warburg, se plonge corps et âme dans la souffrance et l'érotisme et établit une collection des expressions de la cruauté, rendue publique dans un livre qui laisse apercevoir l'étendue de la recherche, *Les Larmes d'Eros*[120]. Plus récemment les nouvelles technologies utilisées par les artistes mais également par le public obligent le critique d'art à adopter un regard sceptique face à ce phénomène. L'enregistrement des faits divers étant devenu très facile, la course à l'image qui fait la première page a donné lieu à l'avènement du photographe observateur, spectateur, vautour, enregistrant ce spectacle pour le rendre accessible au public[121]. Ce syndrome fait le sujet d'une analyse en 2007 par Stephen F.Eisenman, *The Abu Ghraib Effect*, le spectateur semble éprouver un plaisir animal à regarder la souffrance représentée. Le faiseur d'images semble perdre le sens de la pudeur lors de sa chasse aux clichés, il est même capable d'infliger de réelles souffrances à une victime avec le but de capter cette souffrance par l'image (sur support reproductible)[122]. Le sensationnalisme de la médiatisation des "catastrophes" mondiales ne connaît pas de limites[123]. La représentation de la violence n'est pas seulement un phénomène postmoderne, ces représentations ont au cours des siècles conditionné l'imaginaire collectif et ont permis les mises en scènes qui étaient de vraies abominations abjectes, une folie qui ne sait plus distinguer entre réel et image, perpétrées dans les prisons d'Abu Ghraib et Guantanamo Bay. Tristement Abu Ghraib ne fait que répéter quelque chose qui s'est déjà beaucoup trop souvent produit ailleurs, entre autres en Afrique du Sud[124]. Eisenman précise que la mise en scène de la souffrance et la véritable pratique de la cruauté sont dans certains cas liées à un état d'esprit "orientaliste" décrit par Edward Saïd[125]. L'occidental a ce soupçon que la victime, le sujet colonisé, éprouverait du plaisir sensuel à souffrir[126]. Traitée par l'artiste-anthropologue en

[119] Je retiens ici les propos d'Uwe Fleckner, 1995, écrits en introduction à l'anthologie de textes sur la mémoire établie par Sarkis *Die Schatzkammern der Mnemosyne*. Une deuxième lecture de l'ensemble des recherches autour de la "Kunsthistorische Bibliothek" de Warburg revient à Georges Didi-Huberman. Les remarques sur ces recherches seront approfondies dans la deuxième et troisième voir KG Partie III.
[120] Dont la première publication date de 1961.
[121] Je reviens en plus de détail sur la question dans KG Partie III.
[122] Un film de Paul Haggis, *In the Valley of Elah* (2007), approfondit cette interrogation en suivant un groupe de "Marines" à leur retour aux États-Unis, tuant, presque en jeu, un des leurs. La victime est celui, justement, qui avait cherché à comprendre, par l'image et le toucher, la souffrance de ceux qu'ils avaient l'habitude de torturer en Afghanistan.
[123] La revue *art press* dédie à cette question une édition spéciale "Représenter l'Horreur" le numéro 268 de 2002.
[124] Voir Rory Bester, 2003. "Trauma and Truth" dans Okwui Enwezor (ed.), *Documenta 11, Platform 2, Experiments with Truth,* pp.155-173. Voir KG Partie III.
[125] La référence est absolument incontournable dans le contexte dans lequel écrit Eisenman: Edward Said, 1978. *Orientalism*, traduit en français aux Éditions du Seuil en 1980 sous le titre : l'*Orientalisme. L'Orient crée par l'Occident.*
[126] Georges Bataille inclut des remarques sur cette question évoquée par les psychologues qui lui donnent accès aux images dans sa conclusion pour *Les larmes d'Eros* en 1961.

observateur, la représentation de "la souffrance des autres" s'avère profondément problématique, ceci a été démontré à maintes reprises[127]. Pour la Triennale de Paris de 2012 Okwui Enwezor a choisi une vidéo de Thomas Hirschhorn, "Touching Reality" (2011)[128], un doigt choisit, fait défiler, effleure le "touch-screen" d'un téléphone mobile, ou d'une palette graphique faisant défiler des images extrêmement difficiles à regarder, des images prises sur les sites des attentats suicides montrant des restes de corps déchiquetés des vêtements tachés de sang, des entrailles répandues dans la rue, des têtes sevrées de visages crispés détruits, figés dans la mort. Le doigt, imperturbable, touche, choisit, fait s'agrandir l'image, semble se réjouir de la facilité avec laquelle les images peuvent être manipulées, le spectateur, s'il s'arrête pour regarder, se voit obligé d'assumer sa complicité dans ce voyeurisme, cette promiscuité entre doigt intervenant et image de choses intouchables, d'images qui ne devraient pas avoir lieu, Hirschhorn parle de "non-visibility"[129].

Le débat autour de la représentation de la souffrance en Afrique du Sud oscille en permanence autour de cette charnière où les positions entre victime et bourreau, faiseur d'image et tortionnaire, le prétendu récit de la vérité, le travail de mémoire sont en danger de basculer l'un vers l'autre. L'Afrique du Sud a entamé une remise en question des conventions picturales à partir de 1994. Plusieurs œuvres partant d'un "bon sentiment" casuiste, s'identifiant, en les représentant, avec les souffrances des opprimés par le pouvoir colonisateur n'ont pas manqué de provoquer une polémique. Certaines des œuvres étant tombées sous le feu des critiques avaient pris comme point de départ l'observation que l'histoire des confrontations entre les ethnies présentes au Cap au moment de l'arrivée des nations colonisatrices ne serait pas assez fréquemment racontée. Se positionnant en artiste installateur Pippa Skotnes avait exposé des images d'archives et des objets de la collection du musée d'histoire naturelle de Cape Town. Qui plus est, elle avait pris soin d'inviter les derniers représentants de l'ethnie en question. Les invités furent scandalisés par l'exposition. La réaction spontanée face aux images de génocide était une réaction de premier degré, toute

[127] Dont les textes de Susan Sontag sont devenus exemplaires.
[128] Vidéo en boucle, sans son, voir l'entrée 42 du catalogue de la triennale, où Hirschhorn choisit de publier un collage expliquant son installation vidéo.
[129] Hirschhorn ajoute à son collage des reproductions des pages de titre des livres de Susan Sontag, 1977. On *Photography*, et 2003. *Regarding the pain of others*. Il les met en liaison avec un extrait de texte écrit par Sontag elle-même, une remise en question de ses premières pensées sur l'image photographique, concluant avec la question: "What is the evidence that photographs have a diminishing impact, that our culture of spectatorship neutralizes the moral force of photographs of atrocities?"

notion de "musée" ou de "discours artistique" étant absente de leurs préoccupations[130]. La réaction spontanée et outrée face à ces images[131] a été reprise par des théoriciens. On se réfère à Okwui Enwesor, Olu Oguibe, Kendell Geers, pour diriger les remises en question sur le problème de la "prise de parole en lieu de" ou la représentation de l'irreprésentable. Un vif débat a ensuité éclaté entre artistes, théoriciens et autres acteurs du milieu de l'art contemporain d'Afrique du Sud, débat qui posait également des questions sur le droit de censure[132], la responsabilité de l'artiste et du critique d'art. Les textes ont été recueillis par Brenda Atkinson et Candice Breitz et publiés sous le titre *Grey areas* en 1999. Le mot de conclusion est ici donné à Sue Williamson[133], qui repose sur le postulat: "within the the arena of art, artists should be free to say the unsayable" à l'intérieur de l'arène de l'art, un artiste devrait être libre de parler de l'indicible. Williamson, loin de penser être capable d'apporter une recette gagnante, se trouve dans le dilemme d'admettre qu'il serait erroné d'exiger de la part de l'artiste une forme d'auto-censure, mais de se voir obligé de poser la question de la responsabilité de l'artiste devant un public peu initié aux conventions et médiations du monde de la critique d'art, un public dont on ne peut pas exiger un recul et une distanciation intellectuelle, l'apport du filtre médiatisant: "In a country so intensely engaged in remaking itself, the responsibility on the shoulders of the artist may well be heavier than in an established country with a smoothly functioning art system". Dans un pays qui est avec autant d'intensité engagé à se réinventer, la responsabilité sur les épaules d'un artiste pourrait bien être plus lourde que dans un pays doué d'un système d'art bien reglé. Le problème de la représentation de la souffrance des autres ne se pose pas uniquement dans un pays "en train de se réinventer" comme l'Afrique du Sud. Cette problématique est seulement proclamée de façon plus spontanée et plus directe par un public tourmenté dans un contexte comme peut l'être le contexte sud-africain. Il ne serait même pas faux de soutenir qu'un pays doué d'un système d'art sophistiqué devrait être encore plus attentif à cette question car on se trouve ici, se sentant à l'abri des crimes contre l'humanité, encore plus facilement dans une arrogante distanciation pharisaïque. Retenons les paroles sans artifice de Santu Mofokeng à qui on a posé la question de savoir si ses méthodes étaient les mêmes quand il travaillait en Afrique du

[130] Certains des représentants n'avaient jamais eu accès à une documentation détaillée des conditions de disparition des générations précédentes et réagissaient face à cette exposition-installation avec le choc de la première prise de conscience d'une catastrophe ethnologique.
[131] Je simplifie grossièrement en nommant uniquement le travail de Pippa Skotnes, la problématique de ce débat était posée de manière plus large, il s'agissait également du travail de Minette Vari, Candice Breitz et Kaolin Thompson, qui était formulé dans le cadre d'une recherche féministe.
[132] Voir la contribution de Nomboniso Gasa, "Shock people in an empowering way" qui était publié en premier lieu dans l'édition du 23 août 1996 de *Mail & Guardian*.
[133] Voir sa contribution "Out of Line: When do artists and critics go too far?" (*Grey Areas*, 1999, pp.291-294)

Sud où dans un pays où il était étranger[134]. Mofokeng parle de sa réaction devant une prise de vue d'une tombe peu profonde dans laquelle une tête humaine était visible. Il se demande ce qu'on pourrait bien vouloir faire d'une telle photographie, il se pose les questions du photographe: "Can I trade in your misery?" Puis-je exploiter ta misère?[135] Permets-moi de commercialiser ta misère,

> If I continue to show that people are suffering or that people are poor, the benefit will accrue to me, not the subjects of my photographs. Because of the visual pollution about the horrors in the world, we are becoming more and more insensitive to issues. Maybe it catches you for a minute, and then you throw it back, because there is so much horror.

Si je continue à montrer que des gens souffrent ou que la misère existe, cela ne profitera qu'à moi, et non aux sujets de mes photos. En raison de cette pollution visuelle sur les horreurs du monde, on devient de plus en plus insensible aux problèmes. Cela t'atteint éventuellement une minute, après quoi on s'en débarrasse (on le rejette), parce qu'il y a tant d'horreurs[136].

Suite à une référence à l'argument de Susan Sontag, que pour le regardeur se positionnant dans une métropole occidentalisée, plus les images sont brutales, plus elles sont lointaines, Mofokeng invite son lecteur de faire le simple exercice: "Now flip the coin and imagine", retourne la médaille et imagine-toi, qu'on parle ainsi de chez toi, "What do you do then?" qu'est-ce que tu ferais?

Publié en octobre 2008[137], l'essai de Thierry de Duve "Art in the Face of radical evil" dénonce l'hypocrisie, l'humanitarisme sentimental, l'obscénité et l'intérêt monétaire mal déguisé qui se cachent derrière un prétendu "devoir de la mémoire" feignant une recherche basée sur la logique "éthique, esthétique, politique" proclamée par certaines pratiques et prises de position du monde de l'art contemporain. L'article de Thierry de Duve prend comme point de départ l'exposition des clichés de "S-21", une série de plus de 6000 "photographies d'identité de milice", prises avant l'exécution des victimes du génocide Cambodgien[138]. Il démontre le caractère cyclique[139] de l'argument par lequel musée et artiste

[134] Voir le catalogue *Chasing Shadows*, publié en 2011 par Prestel. Santu Mofokeng est en conversation avec Corinne Diserens (la question se trouve pp.97-99)
[135] Traduction pour la version française du catalogue par Marc Phéline.
[136] La traduction est de Marc Phéline, je la corrige légèrement.
[137] Thierry de Duve, 2008. "Art in the face of radical evil", *October*, No.125, Summer 2008 pp. 3-23. Cette publication intervient dix ans après le débat sud-africain.
[138] On parle ici des "produits d'un état policier totalitaire" et une "bureaucratie génocidaire démente".
[139] L'histoire de cet argument peut être complétée par le texte de 1995 d'Uwe Fleckner qui constate que depuis Aby Warburg: "les souffrances de l'humanité sont devenues le bien collectif de l'humanité". Warburg parle de Pathosformel, Leidensausdrücke "Der Leidschatz der Menschheit wird humander Besitz" "Produkt und Träger von Angsbewältigung im sozialen Gedächtnis" … Fleckner ajoute que "Das Museum ist derjenige Ort, an dem die Gegenwart ihre Herrschaft über die Geschichte errichtet..." Thierry de Duve, 2008, ajoute que vu que les créations artistiques sont considérées comme faisant partie du patrimoine, du "bien commun", le public exige y trouver représenté ce qui distingue l'être humain, donc qu'on voudrait y voir la noblesse, la grandeur de l'être

se donnent mutuelle légitimité basée sur "l'humanisme" de l'art exposé, humanisme signifiant ici "the humanness of humankind" l'humanité de l'humanité. Thierry de Duve poursuit les raisonnements successifs[140] qui ont permis à ces clichés, pris dans des circonstances atroces, de réclamer le statut d'"art" sous une nouvelle "catégorie", celle de l'esthétique des images de génocide. Il s'avère que de façon consensuelle les institutions "civilisées" pesent pouvoir refuser le titre d'"humain" aux individus qui se montraient capables de commettre de telles atrocités "humainement inconcevables". La conclusion amène les institutions d'art à admettre la qualité esthétique indéniable des prises de vue mais de maintenir un besoin absolu de refuser le titre d'artiste au photographe servant une "administration génocidaire". Thierry de Duve témoigne, en tant que spectateur devant les photographies de S-21, d'une réponse esthétique qu'il s'agit d'assumer et trouve l'expression de ce qu'il ressent dans une lettre que Robert Antelme a adressée à Dionys Mascolo[141] écrit le 21 juin 1945. Ce dernier se décide de la publier en 1987 avec ses annotations, proposant une très complexe remise en contexte et un récit du tourment du travail de mémoire nécessaire afin d'avoir le courage de cette publication. L'extrait des réflexions de Mascolo choisi par Thierry de Duve est le suivant[142]:

> L'attentat contre l'espèce est l'œuvre de l'espèce,[...] l'innocence personnelle, aussi profonde qu'on la suppose, compte pour rien auprès de cette solidarité forcée avec l'espèce comme porteuse de mal, de mort, de feu. Nul humanisme là. "Notre frère le SS" pourrait se dire moins follement, pour dire l'inhumanité qui est en l'homme, que le fait François d'Assise nommant "notre frère le feu" le feu pris à sa jambe.

La lettre de Robert Antelme exprime l'idée perturbante qu'au moment de laisser derrière lui les horreurs vécues il s'aperçoit avoir uniquement l'image qu'il se faisait de lui pour se reconnaître. Il exprime la peur de voir successivement se confondre l'image qu'il se faisait de lui et celle d'"eux", "notre frère le SS". C'est ainsi que s'en suit l'affirmation de "l'unité de l'espèce".

---

humain et non son côté "inhumain"… un peu ce que Boshoff, dans l'entretien de Washington veut signifier par "edifying" - on y reviendra.

[140] Thierry de Duve, 2008, poursuit les raisonnements successifs par le photographe des prises de vue, les photographes ayant entrepris les tirages, les éditeurs des magazines photo, les galeristes et finalement des curateurs du MoMA et du festival d'Arles qui ont permis à ces clichés, survenus dans des circonstances atroces, d'être exposés dans des institutions d'art.

[141] Dionys Mascolo, *Autour d'un effort de mémoire, sur une lettre de Robert Antelme*, publié en 1987.

[142] Thierry de Duve, 2008, traduit le passage en anglais pour sa publication dans la revue *October*. p.15. Je cite l'original publié par Mascolo, 1987, p.63.

Les paragraphes précédents cherchaient à établir un très rapide tour d'horizon du débat actuel avec l'ambition de dépasser l'alignement de l'artiste avec celui qui naïvement "fait image" d'une souffrance sans se poser la question de la réalité du sujet souffrant représenté. En pensant dénoncer un abus l'artiste commet en vérité le même abus. L'artiste et le public cherchant la rédemption en prenant la parole au lieu des victimes oublient que l'"attentat contre l'espèce est l'œuvre de l'espèce", que la douleur[143] ne s'exprime que comme "notre frère le feu" alors que le feu nous a pris à la jambe... que tout un chacun se trouverait aussi facilement du côté des bourreaux ou des victimes.

Les expositions récentes[144] élargissent la question de la souffrance en y ajoutant le discours sociologique et médical. La douleur peut être expliquée au niveau neurologique, psychiatrique, la religion s'est donnée la tâche d'expliquer leurs souffrances à ses fidèles. Le christianisme, pour rester dans l'Occident, et pour reprendre les bases spirituelles des premières années de la carrière de Boshoff, est une religion- "thérapie de la douleur"[145]. Boshoff a identifié une possible personnification de la souffrance dans le mythe de St Sébastien qui, plus tard, donne la persona du druide pour comprendre ses souffrances personnelles. Le paradigme peut être élargi en admettant le personnage africain Osanyin. Il devient désormais possible de mieux situer la relation qu'entretient le travail de Willem Boshoff avec les notions de sacrifice et de souffrance : ce travail s'inscrit dans une société religieuse. Dans la religion chrétienne la souffrance est un élément charnière du dogme mais la spécificité de la société sud-africaine est de s'être installée dans un contexte colonialiste. La colonisation a créée et toléré des attitudes ambivalentes face à la souffrance du sujet colonisé. Si l'art contemporain international montre beaucoup d'intérêt pour la thématique de la souffrance il n'en reste pas moins que les représentations de la souffrance des autres sont problématiques. La critique d'art en Afrique du Sud a été précurseur dans la remise en question de l'hypocrisie occidentale face aux représentations de la souffrance. Boshoff aborde la notion de souffrance sur un niveau très personnalisé mais sans le "détour par l'image", il

[143] Voir également la réfutation de la thèse de l'empathie formulée par Catherine Nicols, "Den Schrei Malen. Zwischen Ästhetik und Anästhetik in der Zeitgenössischen Kunst" (Catalogue 2007. *Schmerz*, pp. 217-226) j'y reviendrai en détaillant les possibilités d'une esthétique "aveugle". voir KG Partie II

[144] Enumérées en note 114.

[145] Pour l'exposition de 2007 *Schmerz*, le texte "Der Schmerz und das Christentum" - La douleur et la religion chrétienne, (pp.153-159) Christoph Markschies, vient en conclusion à la question: dass die Schmerzen Christi im Zentrum des Heilswerkes Gottes stehen - eine ganze Religion als Schmerzensbewältigungspraxis, weil im Zentrum der Religion der Schmerz Gottes steht ? - que les douleurs du Christ se trouvent au centre de l'œuvre salvatrice de Dieu. Une réligion entière devient une pratique et thérapie de la douleur, car au centre de cette religion se trouve la souffrance de Dieu?

énumère les victimes[146], il s'inflige des souffrances, il s'impose des tâches dignes d'un Dieu[147]. Une mise en parallèle avec le travail d'autres artistes qui se sont intéressés au personnage du Saint Sébastien et de leur propre expérience de la douleur laisse entrevoir une façon de se comprendre dans leur rôle de créateur.

Chris Burden, lors de sa performance "Shoot", à F Space, Santa Ana, le 10 novembre 1971, fait tirer à la carabine en se proposant comme cible, le tir lui inflige une blessure[148]. Chez Burden, la force psychique du spectateur est mise à l'épreuve, il est forcé d'être témoin du danger auquel se soumet l'artiste. Timm Ulrichs se fait tatouer la forme de la cible sur la poitrine dans une sorte de rituel de protection[149]. En "prenant les choses à la lettre" Timm Ulrichs s'utilise toujours comme "son exemple préféré", il garde toujours l'état d'esprit d'Eulenspiegel, d'arlequin qui présente le miroir aux bourgeois (aux gens du bourg) pour qu'ils s'y reconnaissent et réagissent en pleurant ou en riant. Le spectateur peut ici comprendre qu'il est le bourreau, celui qui se permet de tirer les flèches. Ulrichs a réalisé une performance qui met ce "tir" contre la représentation en boucle quand il lance à l'aide d'une carabine un projectile sur la caméra qui est en train de le filmer. D'autres artistes de constitution moins espiègle qu'Ulrichs adoptent le personnage de Saint Sébastien pour donner expression à leur sentiment d'exclu de la société, une sorte de défense contre un public ignorant. Les "conflits avec les attentes de la société" sont exprimés de diverses façons : Marina Abramović, "Artist must be beautiful" (1975), Bruce Nauman, "Clown Torture : I'm sorry and No, No, No, No" (1987), William Kentridge "Felix in Exile" (1994). Parfois l'artiste se voit quelque part entre martyr et démiurge, réclamant la pureté de son œuvre et sa souffrance comme élément sacralisant, parfois il se voit réduit en clown, mascotte de la

[146] En faisant ceci, il prétend empêcher leur disparition. Cette notion a quelque chose en commun avec l'argument de Thierry de Duve, 2008. Ce dernier aboutit à une sorte de "sublimation" de la mort de la victime par le regard échangé avec le spectateur par le biais des clichés, cette sublimation mérite d'être vue avec scepticisme. Pour une analyse en profondeur de Boshoff et la fiction qu'il crée autour des plantes et mots disparus voir la partie sur les "Jardins de Mots". KG Partie III

[147] Le mot "divinité" peut être trompeur dans ce sens, car il appartient au monde chrétien. Boshoff insiste sur une équivalence pour le druide ou pour Osanyin qui est qualifié de divinité pour commodité par les langues occidentales. Il s'agit ici d'avantage d'un être spirituel, d'un personnage essentiel pour l'équilibre spirituel et pour la santé.

[148] Heusinger von Waldegg, 1989, p.11, donne Chris Burden comme exemple d'un geste de tir contre la personne de l'artiste. Ce tir est le plus spectaculaire des situations choisies par Burden. Dans d'autres performances, il se fait électrocuter, couper, enfermer, séquestrer, noyer. Les actions de Burden ne sont pas entreprises dans le but de faire un "statement" politique ni religieux ni pour être révélatrices d'une vérité psychologique mais uniquement parce que Burden "knew that he could" - savait qu'il en était capable, il s'agit d'un test de courage (psychologique), "une épreuve" autant de l'artiste que de son public. Voir texte de Paul Schimmel "Leap into the Void: Performance and the Object" dans le catalogue *Out of Actions* de 1999 pp.97-100.

[149] Voir Michael Wolfson, 2007. *Beuys/Ulrichs Ich-Kunst, DU-Kunst, WIR-Kunst*, Kunstmuseum Celle, p.86

société de consommation qui en veut toujours davantage. L'artiste femme est censée devoir représenter quelque chose de féminin pour la société, bref, l'artiste fort souvent se présente comme un exilé parmi les siens.

St Sébastien personnifie la souffrance dans le monde, pour beaucoup d'artistes il est devenu le symbole d'une possible délivrance par l'art. L'espoir du salut chrétien semble formulé de façon à ce que la souffrance détienne des forces productives et purificatrices qui aiguisent la conscience. Mais cette intuition ne se retrouve pas uniquement dans la religion chrétienne, les écritures alchimiques, les transmissions orales des druides, les courants spirituels postulent l'importance du "passage" dans l'obscurité pour atteindre la sagesse ou l'illumination, on y reviendra. L'étude de Joachim Heusinger von Waldegg[150] s'intéresse aux artistes qui adoptent le personnage du martyr pour se représenter. Heusinger von Waldegg observe que l'ambiance de "fin de siècle" (après 2001 nous pourrons y ajouter "après l'effondrement du World Trade Centre") détient de fortes tonalités apocalyptiques, ce qui pousse les artistes à se voir de plus en plus dans le rôle du martyr et du saint, souvent présentés comme étant le paradigme même de la souffrance. Etudiant à chaque époque les autoreprésentations des artistes dans la figure de St Sébastien, Heusinger von Waldegg découvre que ce personnage a pris en période de guerre le devoir de "faire passer la guerre comme une expérience religieuse", le personnage est détourné pour vendre la "Soldaten-Propaganda" la propagande de guerre. D'autre part, pendant le règne du Nationalsozialismus, St Sébastien devient pour les artistes allemands le symbole de la résistance. En Russie il personnifie la victime face à la menace du système politique, dans tous les cas il est le "Schmerzensmann" l'homme des douleurs. Boshoff dans son texte de 2004 rappelle que la raison du châtiment du Saint avait été d'avoir converti au Christianisme de nombreux soldats et un gouverneur : "Saint Sebastian was responsible for the conversion of many soldiers and a governor. Charged as a Christian, he was tied to a tree, shot with arrows, and left for dead." St Sébastien avait converti de nombreux soldats et un gouverneur. Il était condamné en tant que chrétien, attaché à un arbre, transpercé de flèches et abandonné pour mort. Heusinger von Waldegg[151] observe que différentes thématiques se confondent progressivement dans un mouvement de syncrétisme et de sécularisation : à partir du XIX^{ème} siècle, St Sébastien est progressivement associé à un lyrisme symbolique de la nature, le poteau de tortures prenant la forme d'un arbre, l'arbre de vie, l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Le lyrisme naturel se présente sous forme d'un escapisme

[150] Joachim Heusinger von Waldegg, 1989. *Der Künstler als Märtyrer, St Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Worms.
[151] 1989, pp. 10,13, 76, 78, 79.

romantique, on peut prolonger le thème dans la victimisation de la nature dans l'art écologique qui prend progressivement plus d'importance[152]. Le mythe de St Sébastien peut aussi se confondre avec l'imitation du Christ, l'autoportrait de l'artiste comme personnage christique.

L'extrême attention que Boshoff porte à la question de la souffrance et du sacrifice se comprend mieux en prenant en compte l'atmosphère générale qui entoure l'artiste dans la société sud-africaine et les exigences de celle-ci à l'égard d'un individu considéré "normal" dans ces circonstances. Le travail d'autres artistes s'exprimant de façon plus émotionnelle que Boshoff, permet de dresser le bilan de l'état de la situation. L'Afrique du Sud connaît l'utilisation du symbole du saint pour donner expression au sort des victimes de la politique oppressante. Breyten Breytenbach représente le saint dans une peinture à laquelle il donne le titre consternant "St Sébastien d'Assise debout"[153]. Exilé en France Breytenbach se sent coupable d'avoir trahi les convictions de ses parents, de perdre la sensibilité pour la langue afrikaans. Il fait preuve d'une autocensure (une abnégation), d'une dénégation, qui lui donnent progressivement le sentiment d'être un rebelle sans cause[154]. L'attitude de Breytenbachest exemplaire pour celle des écrivains afrikaans qui se sentent traîtres des deux côtés, traîtres des valeurs de leur "volk" et traîtres de leur idéal révolutionnaire qu'ils n'ont pas su soutenir par une révolution totale: "…to be redeemed by his 'own people' and expatriate his 'sins'. It was so much more than physical rescue he needed: it was an apocalypse, complete redemption" de recevoir la rédemption de la part des siens et de pouvoir expatrier ses péchés. Il avait besoin de beaucoup plus que seulement d'une délivrance physique: il avait besoin d'une apocalypse, d'une rédemption complète.

Jane Alexander montre en 1994 "Integration Programme: Man with wrapped feet". Un homme, de toute évidence un prisonnier, a les pieds enfermés dans un sac en toile cousu fermement et grossièrement. Après sa chute (mortelle) sa tête se trouve posée sur un disque peint en or qui prend la place de la présumée flaque de sang. Le prisonnier est ainsi transformé en l'image d'un saint martyrisé[155]. Connaissant l'origine sud-africaine de Jane

[152] Voir KG Partie III
[153] Une reproduction de cette peinture est publiée dans le *Magazin der Zeit*, No 22, le 27 Mai 1988, p.62. Accompagné d'un texte de Breytenbach "Brief an eine Unbekannte" dont la date fictive est le 20 Septembre 1984. Breytenbach parle ici du "Versuch, das Gefühl eines dunklen Lochs in Farbenform zu übersetzen", d'une absence, d'une disparition, du non-dit.
[154] Jack Cope (1982, pp.180-181) lie le sort de Breytenbach à celui d'autres poètes de toutes les âges et cultures, entre autres lors de la révolution Russe, qui auraient voulu mettre leur créativité contestataire au service de la révolution mais les exigences de la lutte armée entraient profondément en conflit avec leur conviction poétique.
[155] Voir Sue Williamson, 1996. *Art in South Africa, the Future present*, p.24.

Alexander et en tenant compte de la date de production de l'œuvre, 1994, le spectateur n'hésite pas à identifier le prisonnier torturé comme une victime du régime de l'Apartheid. Peter Schütz[156], ayant vécu sa jeunesse en Europe est arrivé récemment en Afrique du Sud, déjà muni du discours post-colonialiste. Il interroge la thématique du saint, se disant "intrigué par les choses qu'(il) n'a pas inventées" pour exprimer la souffrance du sujet colonisé dans une "combination of giving and serving" une combinaison de service et de don.

Dans le contexte de la société afrikaner, où, par exemple "Vanderbijl in the sixties, in those grim years after the Sharpeville massacre, was not the sort of place where a boy was supposed to develop a passion for art"[157] Vanderbijl dans les années soixante, lors de ces années rudes après le massacre de Sharpeville, n'était pas le lieu où on accepterait qu'un un garçon se passionne pour l'art le paradigme du saint-martyre a servi pour représenter l'opprobre attaché à certaines orientations sexuelles. Pour citer des exemples de la génération pré-1994: Christo Coetzee[158], Clive van de Berg[159]. A propos des gravures "Skin and Ghosts" (2006) de ce dernier, Sue Williamson écrit "the artist's theme of the body as porous, permeable, and vulnerable, a battlefield marked by encounters of the past" le theme de cet artiste du corps poreux, perméable et vulnérable, un champ de bataille marquée par des rencontres du passé. Plus récemment alors que certains osent poser les questions ouvertement, des artistes comme Tracy Payne[160] usent de ce symbolisme sans équivoque en interrogeant les "Surfaces and wounds - the physical and the psychic- are unresolved. A struggle persists. How to exorcise the sickness within through a reappraisal of surfaces?" Les surfaces et les plaies - les physiques et les psychiques - ne sont pas résolues. La lutte persiste. Comment exorciser la maladie intérieure par la réévaluation des surfaces? Ces artistes cherchent à parler simultanément de leur sentiment d'exclusion en tant qu'être sexuellement suspect et en tant qu'appartenant à une société coupable, stigmatisée.

Jean-Yves Jouannais établit aux alentours de 1994 un repérage de l'art récent sud-africain choisissant de centrer sa recherche autour des représentations du corps. Il choisit entre

[156] Le catalogue *10/100* p. 330-332 représente deux images de martyrs *The first martyr* (2002), *St Sebastien IV* (2003).
[157] L'ensemble de la citation se trouve Vladislavić, 2005, p.10.
[158] J'ajoute Christo Coetzee à cette liste, même si son implication dans la question est tout à fait relative. Lors de mes recherches sur le travail de Christo Coetzee entre 1996 et 1998 j'avais pris le parti d'adresser ses œuvres en vue de ce qu'il revendiquait comme intention et je ne voyais aucunement l'intérêt de soumettre le personnage Christo Coetzee à une interrogation sur son orientation sexuelle. Néanmoins je me trouvais régulièrement confrontée à des questions poliment discrètes de la part d'autres historiens d'art sur ce que je pensais de cette orientation sexuelle, qu'il n'affichait nullement ostensiblement, et donc qui faisait sujet de spéculation de la part du milieu professionnel. Coetzee ne correspondait pas à l'image de l'homme viril et il était scruté par tous pour les "histoires" de sa vie privée.
[159] Voir le texte par Sue Williamson écrit en 1996, *Art in South Africa, the Future present,* pp.52-55.
[160] Voir Sue Williamson, 1996. *Art in South Africa, the Future present*, p.115.

autres le travail de Diane Victor[161], Conrad Morkel, William Kentridge[162]. Jouannais relève les expressions explorant la "'mutation', terme enrichi ou aggravé, dans ce contexte précis, de mille connotations. Le problème de la mutation se pose avant tout en termes génétiques"[163]. L'étude de Jouannais offre au public français un premier aperçu de l'art contemporain sud-africain, mettant cet art sous le signe d'un caractère mutant, proche du monstrueux. Jouannais est en 1994 engagé dans ses recherches autour de *L'Infamie*[164], il est inspiré par sa lecture de *L'Histoire de l'Infamie*[165] par Jorge-Louis Borges. Jouannais applique les caractéristiques qu'il y décele aux artistes sud-africains[166] en y ajoutant le triste sort de Saartje Baartman, "La Vénus Hottentote"[167]. Une analyse légèrement plus individualisée, informée, nuancée aurait peut-être permis de montrer le dilemme et la richesse spirituelle des artistes exposés avec plus de subtilité.

Un deuxième regard étranger porté sur l'art sud-africain sortant des années d'Apartheid a été établi pour l'exposition *Translation Seduction Displacement*[168] dont les deux historiens d'art Lauri Firstenberg and John Peffer sont les curateurs. Le titre de l'exposition mise sur les multiples significations ouvertes par les mots dont différentes langues sud-africaines se servent pour exprimer la pratique de "traduction". Suivant le cas on exprime une notion de déplacement libidinal, spirituel ou cartographique, on peut exprimer un glissement d'interprétation, la tromperie, l'égarement, une persuasion par la séduction, ou un

[161] Voir plus loin pour Diane Victor dont le travail oblige d'apporter une analyse plus subtile.
[162] Jean-Yves Jouannais, 1994, *Un art Contemporain d'Afrique du Sud*, p.9 et 46-47 (exposition organisée par L'Association française d'action artistique (AFAA) aujourd'hui Culturesfrance) Je nomme en première ligne ces artistes puisqu'ils ont utilisé le personnage du Saint Sebastien. Les autres artistes exposés sont Jane Alexander, Willie Bester, Andries Botha, Karin Dando, Kendell Geers, Günter Herbst, Freddy Ramabulana, Joachim Schönfeld, Lucas Segae, Mashego Johannes Segogela, Linda Mbhele Sibusiso, Konrad Welz, Sue Williamson, Gavin Younge.
[163] Jean-Yves Jouannais, 1994, p.9.
[164] Il organise une exposition à ce nom en 1995. (Exposition en deux volets qui a été présentée dans le cadre de la Biennale de Venise, toujours avec l'AFAA)
[165] Titre original *Historia universal de la infamia /Historia de la eternidad*, 1935 / 1936, traduction de Roger Caillois & Laure Guille en 1964.
[166] On ne peut pas lui reprocher d'avoir poursuivi son centre d'intérêt en recherchant également dans l'art sud-africain mais on peut lui reprocher de ne pas avoir continué de travailler avec ces mêmes artistes et de les avoir fait venir en France pour participer à d'autres expositions. Les thématiques interrogées par Jouannais s'y seraient prêtées. Les artistes sud-africains auraient été largement à la hauteur et auraient permis de déceler des nuances très intéressantes des propos de Jouannais. Mais ce critique d'art s'est contenté de démontrer la monstruosité de la société sud-africaine et l'a laissée dans cet état.
[167] C'est le titre que Jouannais choisit pour son texte du catalogue, pp.8-13. Dans ce texte Jouannais limite la référence au Saint Sebastien à Chris Burden, puisque non sud-africain, il a du lui paraître moins monstrueux et plus martyre que les artistes exposés. Aux artistes sud-africains, il réserve un discours sur l'altérité et sur le tabou du sujet du métissage interethnique.
[168] 2000, Whitebox Gallery, New York.

détournement[169], en somme, on exprime autant un acte d'interprétation ou de compréhension qu'un sentiment d'être déplacé, de ne pas correspondre[170]. Les œuvres choisies pour l'exposition montrent dans l'ensemble la crise de l'individuel face à la société racontée du point de vue sud-africain.

La représentation de soi en tant que Saint Sébastien est aussi élargie à tous ces hommes et femmes qui ont osé assumer une personnalité qui ne leur était pas accordée par la société, c'est-à-dire tous les hommes et femmes qui sont amenés à éprouver un sentiment d'être déplacés, serait-ce culturellement, sexuellement, politiquement, pour des raisons de croyance ou de langue. Steven Cohen explore en tant qu'artiste performeur toute l'étendue de la thématique du travestissement et de l'appartenance culturelle dans des interventions portant des titres comme "Alice in Pretoria" (1988)[171], "Limping into the African Renaissance" (1999-2000), "This one got away" (2003), "The Weight of the Media - The Burden of Reality" (2004)[172], "The Cradle of HumanKind" (2012)[173]. Tout commentateur de ses interventions est tenté de répéter son observation que l'art serait "like surgery without anaesthetic" comme une intervention chirurgicale sans anesthésie.

Comme une réponse transposée dans d'autres extrêmes culturels le travail de Moshekwa Langa[174] semble faire écho à Steven Cohen avec les séries d'images et vidéos "Far far away

[169] "For example, in isiZulu, 'humusha' can mean to interpret, to mislead, or to seduce. In afrikaans 'vertolking' is translation as critical or interpretive performance, and 'verplaas' contains the idea of translation as physical displacement. The cross-cultural and cross-linguistic operations of translation as seduction and displacement, as engaged by these artists, frames the exhibition". http://www.artthrob.co.za/00feb/listings.html consulté le 26-8-2012 ; A côté du travail de Willem Boshoff et de Santu Mofokeng, qui montre sa série des "Sad Landscapes" Siemon Allen (sound pieces; sculpture), Gordon Bleach, Abrie Fourie (slide installation), Kim Lieberman (mixed media, mail art), Senzeni Marasela (photo transfers on cloth), Zwelethu Mthethwa (photo etchings), Rudzani Nemasetoni (photo etchings), Joachim Schonfeldt (video), Marlaine Tosoni (audio CD), Andrew Tshabangu (photographs) and Hentie van der Merwe (photo installation). Boshoff montre quelques sérigraphies de KYKAFRIKAANS.

[170] Le terme "displacement" acquiert une certaine popularité dans les discours autour de l'art, voir par exemple l'exposition organisée par Helene Black et Sheila Pinkel à Limassol en 2006, avec le titre *Intransition,* que les auteurs qualifient comme un "multidisciplinary project about dislocation and displacement". A l'appel à participation de la part d'Helene Black répondent un très grand nombre d'artistes du monde entier avec les raisonnements les plus divers pour se sentir "déplacé" - un handicap physique, un déplacement culturel, politique. Voir le catalogue et les textes sur le thème.

[171] Sassen élabore à partir de cinq exemples les dilemmes d'identité des jeunes recrues en conflit avec la SADF. Robyn Sassen, 2008. "Under Covers: South Africa's Apartheid Army – an Incubator for Artists' Books", publié dans *The Blue Note Book: Journal for Artists' Books*, CFPR, University of the West of England, Bristol, UK, Volume 3, Number 1, October 2008. ISSN 1751-1712. également disponible http://www.theartistsbook.org.za/view.asp?pg=research, (consulté le 1-9-2012)

[172] Voir le catalogue de 2004. *10/100*, p.94-97.

[173] Montré à Brest au Festival des *Anticodes*, Voir *Art South Africa,* Vol.10, issue 3, Autumn 2012. pp.48-51.

[174] http://www.artthrob.co.za/99feb/artbio.htm (consulté le 16-8-2012)

from any scenery that he knew or understood" (1998)[175] et "True Confessions: My Life as a Disco Queen" (2000). Les attaques contre la matière dans ses premières installations appellent le mythe du martyre et les autobiographies qui suivent, racontées sous forme d'objets anodins, pelotes de laine et jouets ridicules, bouts de scotch et de papier bulle, véhiculent la même tristesse et le même égarement. Nicolas Hlobo[176] réunit dans son travail toutes les notions abordées ici, son travail parle du sentiment d'être déplacé, de séduction et de la nécessité de traduction. Qui pourrait oublier dans ce contexte l'autoportrait de Thembinkosi Goniwe ? Sur sa joue se trouve un sparadrap couleur "peau" rose[177], étudié pour la peau caucasienne des autres, présentée en diptyque avec une prise de vue du portrait du critique[178] d'art Colin Richards, portant un sparadrap de la même couleur, ce dernier se confondant discrètement avec son teint. Goniwe répète l'exercice en faisant son autoportrait le visage couvert de "white ocre" glaise ocre comme il est coutume dans les cérémonies d'initiation Xhosa, les incisions qui font partie d'autres rituels d'initiation, ont l'effet de plaies[179] noires dans ce masque couleur ocre.

La thématique du "déplacé" est pertinente dans la société sud-africaine pour de multiples raisons. Le cours malsain des circonstances et des évènements au point sud du continent africain fait qu'un homme Afrikaner des années 1970 et 80 se devait de regorger de patriotisme, faire son devoir militaire avec enthousiasme, resplendir de force physique, d'optimisme et de machisme. Tout homme qui n'assume pas cette attitude est suspect. La jeune génération d'artistes afrikaner[180] témoigne du courage qu'il leur a fallu de permettre à quiconque de les voir verser des larmes "comme une fille ou une vieille femme". Il est essentiel d'insister sur le fait que le problème ne se limite pas du tout aux hommes qui ne paraissent pas assez pionniers, virils et resplendissants dans leur façon de se comporter. La

[175] Voir le catalogue de 2004 *10/100* pp.198-201, le texte est de Colin Richards.
[176] Voir Sue Williamson, 2009, *South African Art Now*, pp.132-133. Le travail "Linpundulu Zanche Ziyandilandela - All the lightning birds are after me" de Nicolas Hlobo représente l'Afrique du Sud à la Biennale de Venise en 2011.
[177] Voir les panneaux publicitaires "Returning the Gaze" (2000), dans le catalogue de 2004, *10/100*, pp.130-131.
[178] Voir dans ce contexte les textes publiés par Goniwe en 2011 dans *Springerin*... Voir KG Introduction.
[179] Voir la série "Face Value: *Thandi*, Face Value: *Pace,* Face Value: *Drum*, Face Value: *Bona*" (1999) dans le catalogue de 2004, *10/100*, pp.130-131.
[180] Je pense à des témoignages ou œuvres vidéographiques ou photographiques par Clive van de Berg, Abrie Fourie, Stephan Erasmus. Pour Fourie Voir http://www.abriefourie.com/more_cry_02.html consulté le 27-8-2012. Pour Erasmus voir son mémoire de masters (archives électroniques transmises par Willem Boshoff).

voix des femmes se fait entendre à travers Diane Victor[181], Sue Williamson[182], Kaolin Thomson[183], Bridget Baker[184].

Quand Ivan Vladislavić choisit de résumer la situation avec les expressions désinvoltes tels que "art is for sissies", quand il ajoute quelques remarques sur l'attitude des "young artists, misunderstood by family and volk "[185] des jeunes artistes, mécompris par leur famille et leur peuple, il parle d'une situation de relations personnelles très complexes et honteusement refoulées qui cherchent à revenir à la surface. Avec ces remarques il mise sur le fait que son lectorat saura à quoi il fait allusion. Les fictions soutenant BANGBOEK ou DICTIONNARY OF PERPLEXING ENLISH n'auraient pas pris des dimensions aussi élaborées si Boshoff n'avait pas senti l'exigence de la société de façon si opprimante. Un refus de faire son devoir militaire, l'absence de démonstration d'efficacité dans l'exécution d'un métier "utile" sont justifiés de façon acharnée par Boshoff. Cette attitude en arrive à inclure le sentiment d'avoir trahi les attentes et les valeurs de la famille, du "volk"[186]. En Afrique du Sud les artistes afrikaans vivent leur situation avec des tourments de conscience car ils sont déchirés en eux-mêmes entre une fidélité à leur vocation de créateur et leur loyauté envers les valeurs de "leur" peuple et l'éprouvent comme une situation très douloureuse. Ils se conçoivent comme

[181] Diane Victor mène un travail très complexe et intéressant sur les codes sexuels, de ce que la société veut voir et ce qui en est la réalité cachée. Parmi les thématiques de prédilection se trouvent les symboliques liées aux personnages des saints et martyres. Particulièrement parlant dans ce contexte est la série des saints "Practice box for Martyrs" (1995) un coffret de quatre couteaux de boucher avec des gravures des saints, et "Minder, Mater, Martyr" (2004) ainsi que la série "The eight Marys"(2004) montrant la femme torturée par tous les attributs qu'on lui assigne (Monographie 2008, *Diane Victor* Taxi Books 013, David Krut Publishing Johannesburg, pp. 35, 38, 59) et le diptyque de 2004 auquel Victor donne le titre "Learning Posture - Practising pose" (2004) - le volet gauche dédié à la femme la montre transpercée par des milliers de clous à la façon des "figures de pouvoir" ou fétiches africains comme l'était également un des personnages de "Minder, Mater, Martyr". (Voir le catalogue du *Brett Kebble Art Awards*, 2004, p.265.) Victor peut faire figurer la terre, celle du continent africain comme une femme violée, séquestrée, couverte de plaies, voir "The accidental settler" (1994) (édition Taxi-books p.17) Victor montre fréquemment la femme, dans un acte d'auto-écorchement, un geste qui semble vouloir se débarrasser de sa peau blanche et hypocryte, "Strip" (1999), "White Woman" (1999), (Taxi-Books, 2008, pp. 64, 67)

[182] En ce qui concerne les pratiques artistiques récentes de l'Afrique du Sud il faut ajouter que 2011 voit la publication de reportages perturbants sur le sort des femmes pris en cible par des attaquants, elles sont victimes de viols ou de meurtres, souvent par des membres de leur propre famille à cause du fait d'avoir osé reconnaître publiquement leur orientation sexuelle. Leur vie menacée est apportée au regard public par des artistes comme Sue Williamson, Zanele Muholi (2007). (Voir Sue Williamson, 2009, pp. 122-123, pp.130-131 et également le catalogue 2010, *Ampersand*, p.20)

[183] Voir le complexe débat autour de ce travail publié dans l'anthologie *Grey Areas*, 1999.

[184] Voir le texte lui étant dédié par Clive Kellner dans le catalogue de 2000. *Liberated Voices*, Museum for African Art, New York, pp.132-145. Ce travail se fait fréquemment à coup d'épingles.

[185] Vladislavić, 2005, p.15. Voir plus loin pour une meilleure mise en perspective de l'étendue que ce sentiment peut prendre dans une société calviniste et colonialiste.

[186] Tels qu'ils ont étés identifiées par Jack Cope, 1982, dans les cas d'une longue série d'écrivains sud-africains allant d'Eugène Marais à Ingrid Jonker, Breyten Breytenbach ou de André Brink. Voir plus loin pour une meilleure analyse du travail de Jack Cope. Je reprends la particularité de la mélancolie des Afrikaners dans un paragraphe y étant dédié, voir plus loin.

des martyrs. Leur "intégrité d'artiste" se traduit comme un fardeau moral ambivalent à porter car leur conscience artistique est en conflit avec les attentes de la société. En conséquent Boshoff se soumet à ce que Vladislavić appelle des "punishing work practices"[187] des pratiques de travail punitives.

Si le personnage du Saint Sébastien figure de façon proéminente parmi les autoreprésentations des artistes, il attire peu d'attention parmi les écrivains qui participent à l'écriture dédaléenne autour de la question de la mélancolie et de la recherche autour des manifestations de génie et d'une attitude "saturnienne". La rigueur théorique expliquerait sûrement de façon satisfaisante cette absence[188]. Les artistes pourtant, de façon intuitive, éprouvent le manque d'inspiration, la poursuite d'une perfection qui les dépasse et la solitude, l'opposition à la société, comme une souffrance mélancolique, comme une tragédie "productive"[189]. Dans la pensée occidentale ce sentiment est exprimé dès les écrits d'Aristophane qui sont contemporains de la description des quatre humeurs dans les écrits des médecins hippocratiques. Chez Aristote et ses disciples, l'étude des tempéraments a conduit à la thèse que les hommes exceptionnels font preuve d'un caractère "mélancolique". A partir de la Renaissance l'histoire de l'art poursuit la question en démontrant son prolongement de Dürer, à Goethe, à Nietzsche[190] à Warburg, à Benjamin, aux artistes contemporains[191]. D'autres images dans l'histoire de l'art auraient pu en devenir tout aussi emblématiques, la gravure de Dürer *Melancholia I* a fait l'objet d'un très grand nombre d'interprétations et d'appropriations, chaque lecture successive étant devenue emblématique de la pensée d'une époque ou d'un courant théorique. L'étude d'un travail comme celui de Joseph Beuys ou de Willem Boshoff (de Timm Ulrichs, de Lothar Baumgarten, de Salvo, de Bruce Nauman, de

[187] Vladislavić, 2005, p.15.
[188] Les parallèles entre les deux thématiques sont nombreux: une mise en parallèle aurait pu passer par le symbole des clous comme instruments de la passion, par l'arbre de connaissance du bien et du mal ou par l'image de la douleur.
[189] Nous devons l'idée d'une douleur productive, à Nietzsche (voir Eugen Blume, 2007. "Es ist auch jetzt wieder so, dass ich anfangen möchte mit der Wunde" Une fois de plus je veux commencer par parler de ma blessure, *Schmerz* p.118, et dans le même catalogue Sigrid Weigel, "Homo Dolens. Der Schmerz als bedeutungsgebendes Vermögen" pp.281-291) La citation est le première phrase du discours "Sprechen über das eigene Land", les notes pour le discours ont été publiées en 2000. *Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle, Texte 1941-1986.*
[190] Le crédit va au texte d'Eugen Blume, 2007. *Schmerz,* pp.115-125. Blume poursuit le témoignage d'une blessure invisible attestée autant par Dürer que par Nietzsche, Beuys, Bruce Nauman… mais les mêmes acteurs sont convoqués pour servir comme exemple par une très grande majorité des auteurs du catalogue *Schmerz*.
[191] Un autre chemin aurait pu mener de Dürer à Carnach, ou de Dürer à Warburg, à Freud, ou de Blake, à Bacon, de Chateaubriand à Sartre, de Giordano Bruno ou Novalis à Joyce à Eco etc… ou de Friedrich à Kleist, à Brentano…de Baudelaire à Benjamin, d'Aristote directement à Nietzsche, … Roland Recht ("Mélancolie des Modernes" pour l'exposition *Saturne en Europe*, 1988) identifie ici un "rapport à une philosophie de l'histoire", une "disposition mentale historiquement déterminée" qu'il s'agisse de l'héritage d'une pensée païenne ou d'une forme symbolique d'une société nouvelle, "On est moderne parce qu'on sait dépasser la tradition, certes, mais on ne peut être moderne sans tradition"...

Mel Bochner, de William Kentridge, de l'histoire de la colonisation) ne paraît pas complète sans chercher à clarifier leur prise de position par rapport à ce paradigme. Avec Eugen Blume on aurait pu dire : "Le prix à payer pour une conscience du 'moi' est celui de devenir conscient de la mort"... Il s'agit ici de "l'insistance de vouloir se mesurer et de vouloir mesurer ce qui dépasse la mesure humaine, simultanément d'en désespérer et d'en douter".[192]

Les recherches de Peter-Klaus Schuster[193], ont permis d'ajouter à l'interprétation de la gravure *Melancholia I* deux nuances qui permettraient de résoudre certaines incohérences dans le travail de Boshoff : la figure christique et son lien avec la philosophie mercurienne[194]. L'interprétation de Schuster permet de soutenir la possibilité d'une mélancolie productive. Schuster fait remarquer que pour le chrétien la connaissance de la vérité dernière est le privilège de Dieu, ce qui n'empêche pas le chrétien de continuer à espérer pouvoir accéder aux secrets ultimes, de dépasser la mesure humaine. Le chrétien humaniste de la réforme cherche de façon permanente à faire tout son possible et use des sciences de façon vertueuse. En émettant des hypothèses toujours améliorables il peut approcher toujours davantage de la vérité. Les sciences sont infinies, car la vérité finale reste à la mesure de Dieu, elle doit rester une énigme - calculée, mesurée, soigneusement observée, scrutée avec la plus grande concentration. La *Melancholie I* ne s'est aucunement arrêtée dans un geste de résignation, au contraire, le fait de prendre conscience de ses limites[195] incite le génie à pousser plus loin. La connaissance du non-savoir est pour Dürer savoir suprême : le non-savoir, ou plus précisément la volonté de ne pas savoir le non-savoir. Dans la prise de conscience de son ignorance, comble du savoir, l'homme parvient au plus haut degré d'union avec le divin, la tâche du sage est de se former de plus en plus à l'image de Dieu et de l'éternité, de l'unité

[192] "Schmerzesbewusster Trotz, für die Messung der nicht mehr messbaren Dinge durch die Hölle gehen, den Eigensinn, den Schmerz der Differenz aushalten zu wollen und gleichzeitig daran zu (ver-)zweifeln" Catalogue *Schmerz*, 2007, p.118, on reviendra sur la volonté de mesurer chez Boshoff...

[193] Deux articles nous servent ici de référence: "*Melancholia* I, Dürer et sa postérité" publié en 2005 dans le catalogue *Mélancolie, génie et folie en Occident*, et : "Der Künstler als Christus. Zur Wiedererstellung der Gottesbildlichkeit aus dem Geist der Passion", L'artiste en Christ. Pour rétablir l'homme à l'image de dieu par l'esprit de la passion catalogue de l'exposition *Schmerz* de 2007 - pp.127-135. La gravure *Melancholia I* est datée de 1514, Schuster met les écrits de Dürer avec les *Occulta philosophica* deAgrippa von Nettelsheim, écrit en1510, Cette interprétation est basée sur une Mélancolie d'ordre saturnienne. Ce lien avait été repris par l'interprétation de Panofsky, et repris d'innombrables fois depuis. La Mélancolie, selon ce principe, demeure immobilisée dans un état de désespoir, de résignation, de paresse mélancolique. Schuster fait remarquer que le personnage ailé ne peut pas être expliqué de façon satisfaisante dans cette perspective, il fait remarquer également que les outils attributs et la relative richesse matérielle de la figure de la Mélancolie permettraient de conclure à une interprétation plus complexe.

[194] Dans KG Partie II l'importance de la philosophie mercurienne pour le travail de Willem Boshoff deviendra plus claire.

[195] "Wissensohnmacht"

divine[196]. En se peignant dans l'image du Christ "Christus konform", Dürer cherche à retrouver sa propre image à l'image de Dieu, la dignité particulière de l'homme, et pour cela il doit passer par la perfection du savoir dans la croyance. Pour l'humaniste ceci voudrait dire diriger en permanence sa quête scientifique et spirituelle sur la passion du Christ[197]. Ainsi Dürer peut concevoir l'homme en tant que microcosme qui peut décider de ce qu'il veut être. L'homme par l'usage vertueux de ses dons intellectuels, par la pratique des arts et des sciences, guidé par la juste mesure, lui seul se fait véritablement homme, une créature à l'image de Dieu même. Pour Schuster la gravure "Melancholia I" serait la première tentative de traduire cette idée en image. La "Melancholia" porte pourtant les signes de sa lutte contre les sombres puissances qui l'habitent: la folie, l'affliction, la paresse, le deuil, mais elle reste fermement ancrée dans les vertus. Ce représentant de l'élite culturelle humaniste est devenu par la suite l'exemple du tempérament mélancolique et ainsi un exemple rassurant, réconciliant le don et les dangers du génie[198]. L'homme dans ce paradigme est un être créateur et libre ("willensfrei") qui peut selon sa volonté suivre l'exemple du Christ dans la passion et redevenir "gottesebenbildlich" créature à l'image de dieu. Par la suite il est possible pour Schuster d'avancer l'idée que l'attitude de Joseph Beuys[199] élargit l'idée de l'être créateur et libre pour devenir une sorte de religion artistique universelle. Il y a un deuxième volet à l'interprétation de Schuster. La Mélancolie de Dürer ne serait pas uniquement soumise au patronage de Saturne, les sciences de l'astronomie qu'elle maîtrise étaient un don de la planète Mercure, protecteur et inspirateur des arts plastiques. Les instruments épars sur le sol, ailleurs interprétés comme signes de renoncement, chez Schuster et selon la logique de Mercure, permettent par l'intermédiaire de la méditation profonde, le deuil, la sourde paralysie de toute activité de fonder la possibilité pour l'artiste de faire apparaître dans cette personnification de la mélancolie des éléments contradictoires, afin d'appeler à surmonter cette contradiction pour faire triompher la vertu.

---

[196] Schuster, 2007, Catalogue *Schmerz* p.130.

[197] "...durch die Vollendung des Wissens im Glauben...und das heißt für den Humanisten durch die ständige Ausrichtung des menschlichen Geistes auf die Kreuzespassion..." Schuster, 2007, Catalogue *Schmerz,* p. 132.

[198] "Der Vertreter einer humanistischen Bildungselite ist zum melancholischen Typus und damit aufgrund seiner außergewöhnlichen melancholischen Belastung wie Begabungen zu einem tröstlichen Vorbild geworden". (Schuster, 2007, Cat *Schmerz* p.133.) Dans l'article de 2005 ("Melacholia I, Dürer et sa postérité" dans *Mélancolie, Génie et folie en Occident,* pp.90-104) Schuster trace l'origine de ce réconfort à Aby Warburg: "... est donc une œuvre réconfortante, parce qu'elle montre la victoire de l'esprit mélancolique sur le sombre égarement qui le menace en permanence".

[199] Le texte de Roland Recht ("Mélancolie des Modernes" pour l'exposition *Saturne en Europe*, 1988) s'arrête avec beaucoup de détails sur la contribution de Joseph Beuys dans cette question. Recht prend comme point de départ Pétrarque: "La glorification de Saturne correspond à l'ascension de l'artiste dans la société occidentale…"

La "Melancholia I" est d'une importance supplémentaire dans le contexte des attitudes contradictoires adoptées par les artistes des années 70, car elle est convoquée à plusieurs reprises et à plusieurs titres pour éclairer l'œuvre de Mel Bochner et d'Hanne Darboven respectivement. Pour clarifier le "Serial Attitude", l'idée initiale de Mel Bochner avait été de publier une reproduction de la gravure de Dürer pour illustrer son texte[200]. En effet Bochner cherche à illustrer le "solipsisme"[201] inhérent aux façons de procéder des artistes qu'il présente. Il s'agit d'un doute existentiel sur ses expériences intimes des objets qu'il rencontre et sur la façon dont d'autres pourraient percevoir la même situation. Ces doutes deviennent apparents dans les procédures en série qui sont soumises à un système fixé d'avance. Richard S. Field[202] en se référant à la Mélancolie de Dürer et l'utilisation que Bochner en fait, mentionne à propos de Bochner un début de recherches sur les connaissances en mathématiques alchimiques et des théories quantiques[203]. En effet, Bochner base un grand nombre de ses recherches sur le carré magique. Le travail de Darboven semble pris dans l'ambiguïté entre la contemplation et le calcul, la série et le passage du temps d'une part et de l'autre l'impossibilité de terminer le deuil. L'artiste insiste pourtant sur le fait que l'action viendrait interrompre la contemplation[204]. Darboven semble ici avoir saisi ce qui selon le modèle de Schuster permet aux deux états d'être assimilés à ce personnage ailé représenté par Dürer en 1514.

Depuis l'Antiquité la mélancolie, l'état maladif de l'âme dû aux effets néfastes de Saturne est à la recherche des moyens de s'en défendre, et celle-ci s'accompagne d'un grand appareillage de secrets, de remèdes, d'alchimie. Roland Recht[205] résume la façon dont, dans les cercles humanistes de Venise, Florence et Nürnberg (Dürer par l'intermédiaire de Marcile Ficin et Agrippa von Nettelsheim) se forme une conception mystique de la mélancolie saturnienne qui est transformée en une cosmologie chrétienne. Les propos de Schuster par rapport au chrétien humaniste sont entièrement cohérents avec les observations de Françoise

[200] Voir Biony Fer, "Hanne Darboven, Seriality and the Time of Solitude" p.232. publié dans Michael Corris, 2004.
[201] Mel Bochner, 1967. "Serial Art: Solipsism", dans *Arts Magazine*, Summer 1967, Vol 41, No.8, pp.39-43.
[202] Voir Richard S. Field, 1995. "Mel Bochner: Thought made visible" publié dans *Mel Bochner, Thought made visible, 1966-1973*, Yale University Art Gallery. pp. 68-69, note 49.
[203] Field indique sa connaissance des recherches sur le fonctionnement des systèmes et des espaces négatifs, les statistiques des structures atomiques (voir Field, 1995, p.69 note 51)
[204] Le texte de Briony Fer (2004) gravite autour de cette remarque.
[205] Roland Recht, 2009. *Point de fuite : les images des images des images : essais critiques sur l'art actuel 1987 - 2007*. Ecole nationale supérieure des beaux-arts.

Bonardel[206] au sujet de la cosmogonie des alchimistes qui s'appliquent à la tâche de détailler la matière afin de chercher la quintessence des choses. Dans toutes les dualités il s'agit en vérité du miracle d'une seule chose, haut et bas, esprit en matière, microcosme et macrocosme. L'alchimiste s'applique au déchiffrement de l'unité entre deux choses. En détaillant, scrutant, l'alchimiste cherche à reproduire l'acte créateur, il ne s'agit pas de contester la toute-puissance de dieu mais d'un louange de la perfection de la création, une imitation de la perfection, de poursuivre l'œuvre du créateur. Boshoff semble avoir saisi l'essentiel des deux paradigmes, l'humaniste protestant se créant à l'image de Dieu[207], et l'humaniste-alchimiste en quête des arcanes. Ce deuxième aspect se trouvera au centre de son travail à partir du BLIND ALPHABET PROJECT[208]. La spécificité de la "mélancolie des modernes" selon Roland Recht se révèle dans la relation à l'histoire, le travail de mémoire[209]. Ses méthodes de production passent par l'allégorie, le montage, l'objet (le fétiche, les reliques), l'installation au sol, l'accumulation, la collection, l'anthropologie, les mythologies personnelles, l'hermétisme, l'alchimie, une économie du deuil, de destruction, d'iconoclasme, la fiction, les rites de passage, la nature... "L'artiste met en mouvement des restes de l'univers matériel et ce parcours a transformé l'objet tout en le transformant lui même"[210]. Les artistes contemporains sont héritiers d'une grande tradition d'artistes et philosophes "mélancoliques", les expositions contemporaines sur le thème sont extrêmement nombreuses, ce qui permet aux auteurs de *Between two Deaths,* 2007 de parler de "mega shows of melancholy". Brigitte Leal[211] évoque des œuvres "…emblématiques du déchirement vécu par la plupart des artistes contemporains …au sein du XX^{ème} siècle, la formule pourrait s'appliquer à toute une généalogie d'artistes dissidents, enfants de Saturne et anges déchus des avant-gardes…". Camille Morineau[212] dans le même état d'esprit proclame un "art du réenchantement" qui passe par l'acceptation de l'incompréhensible, où la souffrance peut provoquer une

[206] Françoise Bonardel, philosophe, écrivain, professeur à la Sorbonne, elle a écrit de nombreux ouvrages et articles sur les "orients" de la philosophie que sont gnose, mystique, poésie et surtout alchimie dont il sera plus amplement question KG Partie II. Un entretien pour France Culture permet un résumé de la pensée de Françoise Bonardel autour de l'alchimie, difusée le 26.04.2011 et le 07.10.2012 dans l'émission *Les racines du ciel*.
[207] Cette pensée apparaît dès son texte poétique *Genesis* de 1975.
[208] Voir KG Partie II; voir également la thèse de docorat de Gerhard Schoeman, soutenu en 2007 à l'Université de Bloemfontein, qui se refère au BLIND ALPHABET PROJECT de Willem Boshoff: Gerhard Schoeman, 2007. *Melancholy Constellations: Walter Benjamin, Anselm Kiefer, William Kentridge and the Imaging of History as Catastrophe*, pp.15, 33.
[209] La citation déjà évoquée "On est moderne parce qu'on sait dépasser la tradition, certes, mais on ne peut être moderne sans tradition" Roland Recht, 2009. *Point de fuite,* p 24.
[210] Roland Recht, 2009, p.101.
[211] Catalogue de 2005. *Big Bang* p.149.
[212] *Between two Deaths,* 2007, pp.165-167.

rédemption, où l'artiste prend le rôle de la victime expiatoire, du médiateur. Il peut devenir un "passeur", un professeur, un penseur de l'inutile, un prophète ou un clown.

Les prises de position des artistes contemporains sont multiples, se situant quelque part sur un continuum entre martyr et savant mélancolique. Par l'intermédiaire du personnage de St Sébastien on peut étendre le champ de référence aux mises en scène, qualifiées par certains auteurs de "masochistes"[213]. Avec moins de pathos, Kris van Assche[214] expose le problème de façon très efficace : "Quand j'étais enfant, je pensais que pour être créatif il fallait être malheureux, que plus je serais frustré et malheureux, plus je serais créatif. Les exemples ne manquaient pas… et je me suis dit que j'avais donc une chance". La même attitude auto-dérisoire est illustrée par une vidéo très pragmatique de Nathalie Djurberg "Just because you are suffering doesn't make you Jesus" (2005)[215] - Avec les auteurs du catalogue *Between two Deaths* il est possible de soutenir que le "syndrome mélancolique" contemporain est signe d'une "démocratisation de l'idée que n'importe qui peut être exceptionnel"[216], l'idée de l'individu libre et doté d'une identité est valable pour tous, la mélancolie du XXI^{ème} siècle serait symptôme d'angoisse face à des événements rendus apocalyptiques par l'omniprésence des média, de la fatigue, du besoin de recueillement et d'introspection, pour l'être occidental postcolonial s'ajoute la prise de conscience de la nullité de son idée de supériorité par rapport aux autres races humaines...[217], l'attitude artistique "mélancolique" peut ainsi être relativisée en l'interprétant comme un effet de la démocratisation mais également comme une fictionalisation concernant les démarches des artistes du début du XXI^{ème} siècle[218]. Pour les

[213] Une volonté d'énumérer tout ce qui est concerné par ce phénomène nous obligerait à évoquer une très grande majorité des dispositifs artistiques récents ; on pense aux artistes du Body Art, à Gina Pane, à l'actionnisme (Viennois), plusieurs œuvres de Bruce Nauman, "Flayed Earth Flayed Self" (Skin Sink) 1973 ou la vidéo "Clown torture" évoquée plus haut. Le travail de Marina Abramović est un exemple souvent évoqué. Un exemple très parlant dans ce contexte serait le "Lijdensvanger" traduit par "l'Attrape-souffrances" de Thierry de Cordier dont il fait plusieurs versions aux alentours de 1988. La production de la très jeune génération d'artistes regorge d'œuvres "mélancoliques". Le catalogue *Between two Deaths,* 2007 en est témoin, ajoutons les artistes de *Translation, Seduction, Displacement* de 2000.

[214] Dans un entretien pour l'exposition *Working Men*, 2008, p.53.

[215] Film de 2min 37 sec; Catalogue *Schmerz,* 2007. pp.76, 110. Voir également Massimiliano Gioni, 2012. "HIC SUNt LeONeS Notes in the Margins of Nathalie Djurberg's empire", *Parkett 90*, 2012.

[216] Alain Ehrenberg cité dans *Between two Deaths,* 2007, p.22.

[217] Ellen Blumenstein développe la théorie d'un "passage par une mort symbolique" de la part de l'artiste, victime d'une sorte de "suicide" - un "die in the eyes of the world" lié à sa condition de créateur économiquement pas valide, qui serait une condition de sa productivité… une autre façon de (re-) sublimer le génie créateur, *Between two Deaths,* 2007, p. 23.

[218] Je pense aux transformations en personnage quasi-messianique de stars médiatiques telles que James Dean, Marilyn Monroe, Che Guevara, Jimmy Hendricks, Basquiat, Lady Diana. Andy Warhol a très bien su mettre ce syndrome en image. Je reprends le questionnement de la fictionnalisation de la personnalité médiatisée (voir KG Partie III) en m'approchant de la question à partir de l'autofiction. Une introduction au paradigme mélancolique me semblait pourtant indispensable avant d'aborder les notions principales du travail de Boshoff.

années 60/70 par contre ces questions sont posées avec un sérieux politique, avec un engagement d'activiste, avec des sous-entendus religieux. Pour pouvoir interroger le travail de Boshoff qui traverse les pratiques et attitudes artistiques des années 70 pour ensuite s'établir fermement parmi celles du début du XXI^{ème} siècle il convient de tenir compte de cette évolution des prises de position théoriques[219].

La résistance face à l'oppression, contre la guerre, la victime écologique, l'exclu social, l'"auto-censure" ou "inhibition et limitation du moi", le martyre-démiurge, la solitude nocturne, l'humaniste en face des secrets et des savoirs du monde, la démarche alchimique, les talismans et fétiches, le livre (car le mélancolique se voit et voit le monde comme un livre[220]), la relation au temps, la contradiction tragique de l'aveugle, la méditation, l'introspection, les états visionnaires, l'Imitato Christi, les clous comme symboles de la souffrance : chez Boshoff on peut distinguer toutes les thématiques liées soit au personnage de St Sébastien soit à la mélancolie des modernes. Boshoff revient avec insistance[221] sur le parallèle entre lui, l'artiste, fils de Martiens Boshoff, menuisier, et Jésus de Nazareth, fils de Joseph le menuisier, tous les deux fils de Maria. Le Christ a commencé sa vie de prédicateur à l'âge de trente ans, Boshoff est entré dans le monde de l'art professionnel au même âge. Son mémoire de 1984 est ponctué de références au personnage du Christ et à la façon dont son corps se confond avec la vie humaine.

Pour le mémoire de 1984 Boshoff s'en tient à la parole du Christ, la parole qui a été exécutée comme lui, le tout en se servant de clous. Pour Boshoff ceci devient un point de rattachement avec l'écriture cunéiforme et ultérieurement l'écriture cryptique :

> Christus wil leesbaar wees. Die littekens en wonde wat op Hom uitgespel is, die etiket wat Hom omgehang is het bygedra om Sy boodskap te versterk. 'n Kruis bestaan nes "Kasboek" uit 'n sentrale paneel met twee sykante. Christus as skrynwerkerseun is aan die materiaal waarmee hy grootgeword het gespyker. Omdat hy as Woord gespyker is, is hier sprake van 'n tipe spykerskrif met verborge inslag.

[219] Le travail de Barbara Formis par exemple peut permettre d'argumenter en faveur d'un dépassement réussi de la mélancolie par les avant-gardes par le travail sur le geste. Christine Buci-Glucksmann, 2005. *Au-delà de la mélancolie*, Editions Galilée. Je pense retrouver la même évolution dans différentes interprétations au sujet de Joseph Beuys. Les deux interprétations nommées plus haut, celle de Peter-Klaus Schuster ou Roland Recht cherchent à établir la spécificité de l'attitude mélancolique pour Beuys, alors que l'étude plus récente de Jean-Philippe Antoine cherche à mettre en évidence le dépassement de la prise de position en tant que "homme de douleurs" à travers le geste non-virtuose.

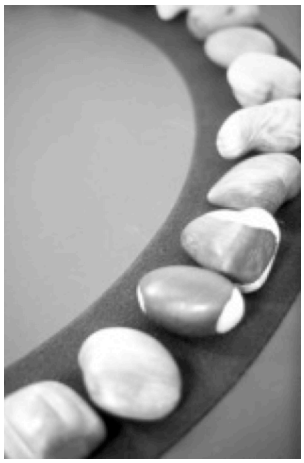
[220] J'emprunte cette phrase à Roland Recht p.84.

[221] Dans l'entretien de 2010 Boshoff consacre une fois de plus beaucoup de temps à cette idée.

Le Christ veut être lisible. Les cicatrices et blessures qui lui ont été infligées sont l'étiquette qui lui a été attribuée et qui a contribué à renforcer son message. La croix, comme KASBOEK, consiste en un panneau central avec deux panneaux latéraux. Le Christ était le fils d'un menuisier qui a été cloué contre le matériau avec lequel il a été élevé. Comme sa parole, il a été crucifié par des clous, dans KASBOEK nous pouvons voir une sorte d'écriture cunéiforme avec un aspect caché.


ANNULOID (1994)

Le Christ a souffert le martyre et vaincu la mort. Pendant sa maladie et sa convalescence entre 2004 et 2007, Boshoff lit de plus en plus à propos du druide. Il avait commencé à s'intéresser aux druides depuis le BLIND ALPHABET PROJECT car le druide avait une vision qui transcendait les frontières du quotidien. L'hermétisme et la clairvoyance lui étaient connus depuis ses premières recherches autour des signes cryptiques que Boshoff met en valeur dans le mémoire de 1984. Ensuite Boshoff a vécu son premier projet de druide en créant ANNULOÏD. Plus tard, dans la série de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, Boshoff a créé une œuvre avec le titre DRUID'S KEYBOARD. En 2005 Boshoff souffrant, mourant, s'informe de plus en plus précisément sur l'initiation du druide et apprend que le "near death experience" l'expérience dans laquelle on se sent proche de la mort mais dont on revient à la vie y joue un rôle central[222]. L'idée de l'expérience de mort a été explorée par le jeune Boshoff à partir de 1984. Il fait plusieurs œuvres selon les mesures de son corps en indiquant qu'il s'agit de cercueils : TAFELBOEK [223], SANDKOEVERT, KASBOEK [224]. Aussi,


DRUID's KEYBOARD (1997)

[222] Entretien du 26 avril 2010.

[223] TAFELBOEK, VLV, 1984, p. 4 de la version imprimée en 1984: "1865mm (lengte), 710mm (breedte), 565mm (hoogte)". et p. 8: "'Tafelboek' is 'n kis. Daarin lê 'n skelet. Dit is 'n 'biografiese' kis, want die skelet wat daarin lê is by benadering die afmetings van 'n besondere persoon. Hierdie skelet wat enersyds tafel en andersyds stad is, steek inmekaar net soos die inhoud van die linière tipografie van die gewone boek 'inmekaarsteek'.....Die plasing van 'n liggaam of beeld in 'n kis, 'n houer, in die werk definieer dit as beeldhouwerk....Die uitstaande voorbeeld van 'n persoonlikheid of liggaam as skrif of woord kom in die Bybelse geskrif voor. Dáár word dit gestel dat Christus self Woord is (Joh.1:2).".-"Die kerk as liggaam van Christus is dus ook wesentlik deel van die Woord. Hierdie kerk/liggaam/woord leef deur die ondervinding van die dood ('n doodkis in 'Tafelboek') tot by die ondervinding van 'n verhewe bestaan in die nuwe Jerusalem ('n futuristiese stad in 'Tafelboek' (Openb. 21).
Die brood (woord/liggaam) wat by die nagmaal gebreek word, word ter herinnering gedoen. "Tafelboek" is so 'n nagmaaltafel (doodkis) met 'n spesifieke funksie ten opsigte van die 'woord' wat daarin 'beliggaam' is. In hierdie geval is die liggaam beide; 'n gebruiksartikel en 'n herinnering. Die nagmaalbrood word daarop gebreek, daarna word die beeldhouwerk self oopgebreek ter gedagtenis aan die breking en oorwinning van Christus self."
"Tafelboek" est une boîte, dans laquelle se trouve un squelette. Il s'agit d'une caisse "biographique", car le squelette dans son intérieur a plus ou moins les dimensions d'un certain individu. Le squelette qui est d'une part une table et d'autre part une ville, s'agence comme le contenu d'une typographie linière d'un livre.
Grâce à l'emplacement d'un corps ou d'une image dans une caisse ou autre contenant, ce travail devient une sculpture (beeld-houwerk - littéralement: travail contenant une image)... Le meilleur exemple d'une personnalité ou d'un corps en tant qu'écriture se trouve dans

plusieurs textes de Boshoff se construisent autour du rappel de l'idée du corps du Christ qui, ayant traversé la mort, devient symbole de vie[225].

Les parallèles établis entre les différents personnages christiques acceptent tous que les initiés, les grands prêtres, le christ, le chamane, le druide sont liés de très près. Il existe une abondante littérature sur les liens entre les ordres druidiques et chrétiens. Boshoff s'était documenté sur une légende selon laquelle le Christ, pendant ses "années perdues" (la Bible ne mentionne nulle part où se trouvait le jeune Jésus avant ses premières interventions comme prédicateur), aurait été formé par les druides[226]. Cette légende a d'autant plus d'attrait pour un lecteur des critiques post colonialistes puisque les cultures celtes[227] sont souvent évoquées comme une première victime de la colonisation massive de l'Europe par les penseurs et militaires issus des deux péninsules (italienne et grecque) de la mer méditerranéenne. Pour

---

l'écriture biblique. Ici il est dit que le Christ est la parole (Joh 1:2)" - "L'église en tant que le corps du Christ fait également partie intégrante de la parole sainte. Cette église/corps/parole fait l'expérience de la mort (un cercueil dans "Tafelboek") et accéde à une existence supérieure dans la nouvelle Jérusalem (une ville futuriste dans "Tafelboek" (Révélations 21)
Le pain (parole/corps) est partagé de façon commémorative lors de la communion. "Tafelboek" est une telle table de communion (cerceuil) avec une fonction spécifique en ce qui concerne la "parole" qu'elle "incarne". Dans ce cas le corps est à la fois objet utilitaire et souvenir. Le pain de la communion est partagé ici, ensuite l'œuvre elle-même est rompue en commémoration du Christ brisé avant sa victoire.

[224] Dans son texte pour KASBOEK, Boshoff explique que cette œuvre a été faite selon ses mesures personnelles, qu'il s'agit d'un cercueil et que chaque fois qu'elle est ouverte, l'œuvre est "crucifiée", transformée en crucifix. "'Kasboek' as beeld staan in direkte verhouding tot die konkretisering van die Skrif. Die afmetings daarvan is dié van 'n redelik groot persoon. Die boonste twee 'bladsye' open sywaarts soos twee arms en die onderste twee 'bladsye' open sywaarts soos twee bene. Die beeld met liggaamsproporsies en beslag word dus telkens gekruisig wanneer dit geopen word." (VLV, 1984, p.15) "Kasboek" en tant qu'image est en relation directe avec le processus de concrétisation de l'Écriture. Ses mensurations sont celles d'un homme relativement grand. Les deux "pages" supérieures s'ouvrent vers les cotés comme deux bras et les deux "pages" inférieures s'ouvrent comme deux jambes. L'image à l'échelle d'un corps humain se trouve donc crucifié quand il est ouvert.

[225] Une croyance comparable est fréquemment évoquée au sujet de Joseph Beuys. Ce détail des démarches de Beuys n'est pas unanimement mis en valeur par tous ses interprètes et doit donc ici rester sous forme de notes. Le jeune Beuys utilise fréquemment des symboles influencés par des motifs populaires chrétiens pour rendre compte de ses expériences existentialistes face à la souffrance et à la mort (Eugen Blume, 2007, Catalogue *Schmerz*). Il s'en suit l'expérience de son accident d'avion pendant la 2ème guerre mondiale et le savoir des chamanes mongols. A la sortie de sa dépression pendant les années 50 et 60, Beuys fait de nombreux dessins autour de la figure du chamane et prend ce personnage dans ses actions. Beuys s'était créé une "religion personnelle" qui devait beaucoup à l'Anthroposophie de Rudolf Steiner. Nicole Fritz précise au sujet de la présentation du shaman chez Beuys, qu'il ne lui aurait pas été possible d'identifier une citation irréfutable… (2007, p.24 note 44) Par contre dans les entretiens, Beuys utilise souvent le concept de "Todeszone", la zone de la mort, comme le lieu de passage obligatoire pour aboutir à une véritable créativité. La découverte du soi pour Beuys et pour Steiner passe par la Crucifixion. (Nicole Fritz, 2007. *Bewohnte Mythen*, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg. p.20) Voir également la publication de textes et notes choisis par Eva Beuys publiés en 2000. *Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle, Texte 1941-1986*. Schirmer, München. Particulièrement le dessin p.111 Beuys ajoute les mots "man muss durch das Tor des Todes dieser Plastik" au centre du dessin qui fait partie des dessins et diagrammes rassemblés sous le titre "Erdendruck Himmeldruck" voir aussi page 117, "Das Dasein des Menschen zwischen Tod und neuer Geburt".

[226] Entretien du 26 avril 2010. En mars 2012 Boshoff me fait passer l'article en question. Il s'agit d'une contribution d'un internaute nommé Gary, à une page spécialisée en croyances et traditions celtes: "Did Jesus study with the Druids?", avec un copyright datant de 2006 pour The True Jesus Organization ; voir http://celticmythpodshow.com/blog/did-jesus-study-with-the-druids/, consulté le 15-8-2012. et http://www.examiner.com/article/did-jesus-study-mysticism-southwest-england, consulté le15-8-2012; la discussion qui suit sur la page sociale *celticmythpodshow* fait découvrir le titre d'un livre Einon Johns, 2011. *The Almighty King: All about Jesus; the historical Jesus and Celtic Christianity*, Celtworld.co.uk.

[227] Voir KG Conclusion.

rendre compte de sa lente découverte du travail d'artiste en tant qu'activité druidique[228], Boshoff revient sur ses expérimentations des années 70 et y découvre un autre lien surprenant entre l'art expérimental et la religion telle qu'il la vit en 1973 quand il délaisse ses études et vit en prédicateur-nomade. Boshoff évoque sa fascination pour "l'esprit Dada" tel qu'il est enseigné au Johannesburg College of Art.

Pour présenter le mouvement Dada, l'enseignement artistique en Afrique du Sud avait adopté la version qui passait par la critique anglo-saxonne[229]. Dada est présenté comme le mouvement précurseur (une forme "inchoate and juvenile") du Surréalisme. Puisque ces théoriciens s'apprêtent à aborder la question de la popularité des théories de Freud chez les Surréalistes, ils cherchent à démontrer l'importance des expérimentations qui invitent le hasard (comme par exemple les cadavres exquis, les frottages de Max Ernst, tirer des mots d'un chapeau), "Dada est présenté comme une manifestation d'une fascination récurrente pour l'irrationnel"[230] afin d'introduire une dialectique entre les courants rationalistes et irrationnels du modernisme. Dada est présenté comme un mouvement représentant l'existentialisme d'après-guerre, une "attitude" décrite comme "nihiliste", "anti-bourgeois" et "anti-art" - mais en Afrique du Sud le "climat intellectuel de l'après guerre" (européen) est très peu connu, il est quasiment impossible de se former une idée précise de ce que ceci veut dire. Cette condition ne doit pas être comprise uniquement comme une lacune. En 2009/2010 la SA National Gallery organise une exposition de grande envergure avec le titre *Dada South?* qui revendique un Dadaïsme intégré au plus profond de la création artistique loin des centres européens[231]. Ce qui reste pertinent, et c'est ceci que retient Boshoff, est la description des stratégies adoptées par Dada : le collage, le montage, le ready-made, l'utilisation de matériaux pauvres, l'utilisation du hasard et d'autres formes d'automatisation et les interventions qui créaient du désordre dans les systèmes de gouvernance.

Pour donner un aperçu de la présentation de Dada qui était faite au Johannesburg College of Art, le texte écrit par Claude van Lingen est instructif. Ce dernier était enseignant au College entre 1965 et 1978. Boshoff a suivi ses cours lors de sa première année au

[228] Voir l'entretien de 2010.
[229] La revue *October* a publié en 2003 un numéro spécial dédié au mouvement Dada qui contient l'analyse de l'évolution de cette interprétation.
[230] Leah Dickerman, "Dada Gambits", publié dans *October,* No 105, été 2003, p.6.
[231] Plusieurs œuvres de Boshoff sont montées lors de l'exposition. Boshoff participe au symposium tenu en parallèle de l'exposition. (Conférence enregistrée, archives digitales de l'artiste).

Johannesburg College[232] et admet l'influence de Van Lingen sur sa pensée[233]. Aujourd'hui Van Lingen réalise des recherches dans le but de publier un manuel sur la possibilité de réintroduire un cours de "creative thinking" dans le cursus des étudiants d'art[234]. Ces recherches sont fortement influencées par les discours des années 70[235] : on y retrouve une forte accentuation de l'importance de se libérer de la pensée trop rationaliste et positiviste qui tuerait toute créativité. Malgré le fait que Van Lingen se proclame fermement un "artiste conceptualiste", il insiste sur l'importance d'études "perceptuelles" pour un artiste en formation. Boshoff reprendra les cours de "perceptual studies" une fois que Van Lingen quittera le College. Dans le livre de Van Lingen le chapitre sur "the Dadaists" est un des plus longs. Pour van Lingen comme pour Boshoff, les Dadaïstes créaient avant tout des conditions qui permettaient au hasard de déterminer l'œuvre d'art, l'esprit Dada permettait aux circonstances d'intervenir. Boshoff se souvient que les expérimentations des Dadaïstes autour des combinaisons de mots choisis au hasard, les revendications de toute situation comme possible lieu de création artistique avaient profondément influencé les jeunes artistes de sa génération.

Boshoff trouve un parallèle dans son travail biblique. Le chrétien (et de façon amplifié le Calviniste) ne parlera pas de hasard mais de "prédestination". Des mouvements évangélistes comme les Jesus People, auquel appartient Boshoff au début des années 70, inculquent aux jeunes fidèles l'importance de leur mission. Les fidèles doivent être régis par leur passion au point d'abandonner tout ce qui les retient (confort, possessions, êtres aimés, projets, sécurité) pour être libres de suivre la volonté de Dieu. En 1973 Boshoff avait compris qu'il était prédestiné à vivre une vie de prédicateur ambulant. Il s'interdisait de prendre des décisions ou de prévoir le moindre détail d'organisation du quotidien (ce qu'on allait manger ou le lieu où on allait dormir devait être trouvé sans la moindre intervention de la part de Boshoff), il fallait laisser ces questions entre les mains de Dieu. Boshoff basait son raisonnement sur le passage de Matthieu 6 :

[232] Communication par échange de courrier électronique avec Claude van Lingen 6 février 2010.
[233] Boshoff cite les œuvres de van Lingen dans son texte de 1994 pour illustrer des démarches (BAP, 1994, p.71)
[234] Voir manuscrit non publié, transmis par Claude van Lingen, février 2010. Comme partie centrale de sa publication van Lingen avait prévu des chapitres de "succes stories" des documentations sur ses élèves avec le plus remarquable succès, Boshoff y figure en première position.
[235] Boshoff cite les publications de Ernst Gombrich (1973, 1978), Rudolf Arnheim (1974), Edmund Burke Feldman (1972), Betty Edwards (1982), ces ouvrages se trouvent toujours dans la bibliothèque de Boshoff. Les cursus d'Art sud-africain même lors des années 90 en sont profondément influencés.

[28] Et pourquoi s'inquiéter au sujet du vêtement ? Observez comment croissent les lis des champs : Ils ne travaillent, ni ne filent ;
[29] cependant je vous dis que Salomon même, dans toute sa gloire, n'a pas été vêtu comme eux.
[30] Si Dieu revêt ainsi l'herbe des champs qui existe aujourd'hui et demain sera jetée au four, ne vous (vêtira-t-il) pas à plus forte raison, gens de la foi ?
[31] Ne vous inquiétez donc pas, en disant : Que mangerons-nous ? Ou : De quoi serons-nous vêtus ?
[34] Ne vous inquiétez donc pas du lendemain car le lendemain s'inquiétera de lui-même. A chaque jour suffit sa peine.

La Bible exigeait que l'adepte renonce au confort et à la sécurité d'un chez soi, qu'il tolère le danger de rester sans nourriture ou sans toit pour la nuit. En 1973 Boshoff formule ces sacrifices dans sa compréhension de la mission qui lui est confiée par Dieu : il devait rester à l'écoute des signes mis en place par Dieu pour le guider. En 2010 Boshoff se souvient que ce mode de vie le fascinait d'autant plus qu'il se croyait dans une aventure "très Dada", cette attention au moindre détail, l'utilisation de l'anodin, de préférence quelque déchet, quelque chose que le monde des bourgeois, ceux qui veulent toujours avoir une maîtrise sur toute éventualité, avait délaissé. Pendant ces années Boshoff choisit ses fréquentations parmi les humbles de la terre, les sans abri, les exclus[236]. Permettre aux éléments extérieurs d'intervenir dans ses décisions du quotidien, ne permettre à rien de perturber sa concentration sur le maintenant et l'ici, c'est en fait le hasard, la providence utilisée par le druide dans les techniques de divination. Aujourd'hui Boshoff dira que son départ du Johannesburg College of Art en 1973 était son premier travail druidique. Ce travail est pourtant lié à plus d'un point à la préoccupation de Boshoff pour les souffrances et sacrifices.

Le jeune Boshoff a une idée très précise des souffrances auxquelles il peut être soumis, des risques qu'il court avec son mode de vie. L'épisode du "prêtre nomade" s'est terminé avec son appel au service militaire en juillet 1973. Boshoff y voyait une occasion de plus de trouver un auditoire pour ses nouvelles convictions pacifistes. Quand ses camarades de bataillon informent les responsables des propos antimilitaires tenus par la jeune recrue Boshoff, ce dernier est appelé devant tout le bataillon pour une semonce publique. Le caporal et son adjoint saisissent l'occasion de hurler toutes leurs convictions patriotiques contre ce jeune vaurien qui refuse d'assumer son devoir d'homme. Encore en 2010[237] Boshoff n'a pas oublié ce sermon. En 1973 Boshoff n'a d'autre choix que de subir les humiliations. Il persiste

[236] Dans l'entretien de 2010 Boshoff énumère les qualités qu'il trouvait importantes dans les gens qu'il choisissait pour son entourage. Ce devaient être des personnes dont il ne pouvait pas tirer un profit matériel, ce devaient être des personnes qui hésitaient, "who were not dead-sure of themselves"…
[237] Entretien d'avril 2010.

dans sa voie, écrit ses notes de pacifisme, les réécrit à l'aide d'une machine à écrire sur papier à en-tête officiel alors qu'il est confiné à la tente du personnel administratif et que chacun de ses pas est surveillé. Appelé aux armes une nouvelle fois en 1980, il redoute que l'Etat ne le laisse pas s'en tirer avec une simple humiliation publique, il craint l'emprisonnement. En prévision de cette possibilité Boshoff invente une écriture d'espion, l'apprend par cœur et réécrit toutes ses notes sur le pacifisme à l'aide des signes cryptés. Boshoff montre les notes cryptiques sous forme d'œuvre portant le titre BANGBOEK, le "livre qui a peur". Ce sera le travail BANGBOEK qui retiendra l'attention de Fernando Alvim quand il cherche des œuvres en relation avec la guerre entre le régime sud-africain et les résistants angolais à la frontière sud de l'Angola.


BANGBOEK (1977 - 1981)

A la lumière des précédentes remarques sur l'ambiance générale générée par la société sud-africaine pour accueillir ses artistes, la coïncidence avec une publication des années 70 construite autour d'un scénario comparable à celui qu'imagine Boshoff avec BANGBOEK s'impose. '*n Droë wit Seisoen* d'André Brink, publié en 1979, raconte une histoire qui évolue autour de savoirs cachés, notes secrètes confiées, disparitions en prison et persécution par la police secrète de ceux qui avaient été mis au courant[238]. Dire que Boshoff se serait inspiré du livre d'André Brink semble inutile mais la coïncidence est frappante. En effet, la mise en détention et la mort de Steven Biko date de 1977 et Brink avait quasiment terminé son livre avant l'assassinat de Biko. Cette disparition avait renforcé Brink dans sa détermination à publier le livre malgré le danger que cela représentait pour lui[239]. Quand '*n Droë wit Seisoen* est interdit de publication, une des motivations de cette censure est que cet ouvrage contiendrait des informations de l'ordre du "secret défence"[240]. La fiction sort alors en Angleterre sous le titre *A Dry white Season.* Elle est traduite en français dès 1980, *Une saison*

[238] Le narrateur qui n'est pas nommé est écrivain. Dans un état de haute détresse, un ancien collègue, nommé Ben du Toit, lui confie un tas de notes en disant qu'il s'agit en ces notes de l'essentiel de son travail et qu'il se trouve en grave danger. Quand le nommé Ben est tué peu de temps après, le narrateur reconstruit à partir des notes qui lui ont été confiées les faits de la vie de Ben, qui inclut la vie de Gordon Ngubeni, dont le fils a disparu lors de détention par la police. Quand Gordon entame des recherches, il disparaît, mort en prison à son tour. Quand Ben cherche à établir les faits de cette disparition, sa vie est menacée entrainant une longue liste d'autres personnes liées à l'histoire.
[239] Jack Cope, 1982, pp. 124 - 141.
[240] Jack Cope, 1982, p.140.

Blanche et sèche. Très vite, le roman est adapté au cinéma pour être vu dans le monde entier sauf en Afrique du Sud.

Pendant les années 70 la peur touchait toute la population sud-africaine. Les artistes afrikaans étaient très conscients que leur travail créateur les mettait en opposition avec le régime[241], tout simplement à cause de leur "anarchie de l'esprit qui est inhérente à toute procédure créative"[242]. A partir de 1975 l'Afrique du Sud est impliquée dans une guerre aux frontières nord du territoire, d'autre part il y a les confrontations prenant leur origine dans les manifestations de lycéens à SOWETO[243] en 1976, la population commence à sentir la peur qui désormais envahira la vie quotidienne. Exprimer cette peur veut dire mettre en cause le système qui prétend que tout va bien. Les inculpations et les détentions sans représentation légale, qui pouvaient être prolongées de façon indéterminée sous la législation de l'état d'urgence, étaient un aspect très délicat pour le régime sud-africain, car la critique du monde international se focalisait sur cet aspect de la politique. Par conséquent les artistes qui choisissaient ce thème pour leur création artistique étaient doublement suspects et ils savaient qu'ils trahissaient les "leurs". Leur devoir patriotique les aurait obligés à se taire sur ce genre de question, de faire semblant de ne pas avoir vu. Les œuvres d'art et de littérature faisant référence aux crimes contre les droits de l'homme commis par la police sud-africaine, s'exposaient de façon ostensible à la censure et étaient considérées comme particulièrement subversives. Les disparitions lors de l'emprisonnement restent un thème central dans l'art sud-africain contemporain, notamment chez Ivan Vladislavić qui publie en 1991 une collection de nouvelles sous le titre de *Missing Persons. Ubu and the Truth Commmission* de 1998 (donc après la chute du régime) par William Kentridge et Jane Taylor cherche à insérer cette tragédie dans un discours international autour du dictateur à l'exemple de *Ubu Roi* d'Alfred Jarry. Vladislavić, Kentridge et Taylor font partie des artistes d'origine anglaise. Dans leur cas, la résistance vient du point de vue d'un opposant au régime soutenu par la société contre le gouvernement. C'est à dire qu'ils ne travaillent pas dans l'isolement comme les artistes afrikaners et ils ne se conçoivent pas comme des traîtres contre les leurs.

[241] Jack Cope, 1982, démontre la relation entre les artistes et les censeurs tout au long de son livre *The Adversary within.*
[242] Jack Cope, 1982. p.123. Voir également André Brink, 2009, *A Fork in the Road*, Harvill Secker, London; trad. 2010. *Mes Bifurcations, Mémoires*. Actes Sud.
[243] Puisque cet incident est intimement lié au choix du langage le récit de ces évènements est fait dans la troisième partie sur les Jardins de Mots, voir KG Partie III.

De son côté Boshoff qui est afrikaans ajoute à cette thématique le "jeu de cache-cache" avec la société, il fait partie des "adversaires à l'intérieur". En s'exprimant contre le régime il s'exprime contre ses parents, son église, sa nation, le "volk" son peuple. Boshoff se trouve dans le même dilemme que Breyten Breytenbach ou André Brink. Jack Cope observe que *'n Droë wit Seisoen* montre que l'écrivain aborde un terrain qui lui est très peu connu : les communautés dont sont issus ses héros semblent étrangères pour l'écrivain. En effet, où est-ce qu'un écrivain blanc aurait pu acquérir une familiarité avec les milieux des habitants des townships alors que les lois de ségrégation lui interdisaient l'accès? Le texte de Brink vise à ouvrir un débat sur la façon de rendre des informations disponibles au public sud-africain. Dans la réception du roman, Jack Cope observe la difficulté, la consternation, de la société afrikaans de faire face à "un des leurs", un enfant prodige, un écrivain dont le talent est reconnu par tous, qui a "quitté le droit chemin". Les écrivains devaient soit faire face à l'incompréhension de leurs lecteurs qui les concevaient comme des traîtres, soit ils devaient choisir l'exil. Cet exil signifiait de ne pas faire face à la partie la plus importante de leurs responsabilités, c'est-à-dire confronter le système, chercher à informer les leurs.

Boshoff quant à lui avait trouvé une stratégie pour communiquer sur deux niveaux, le public et le privé, il sépare le véritable contenu de son travail et ce qu'il en rend visible. Il produit simultanément la version qu'il peut montrer sans problème aux pasteurs et aux professeurs du Wits Technikon, et celle qu'il garde pour lui. Les symboles cryptés, cohérents avec les recherches que Boshoff conduit à travers la relation au lisible, replacent l'opposition au dictateur dans la sphère intimement privée. Qui dit secret dit interdit, les deux positions ne cessent de s'inverser dans l'œuvre de Boshoff. Cette façon très intime de vivre la résistance comme une trahison des valeurs installées par les aînés, ceux qui garantissent l'identité culturelle, plonge l'artiste dans un dilemme profond. L'expérience sensible et personnelle de la difficulté d'un résistant contraste fortement avec l'explication qui en est donnée couramment dans les textes sur l'art contemporain. Les actes de résistance de la part des artistes, malgré le fait qu'ils soient divinisés, sont simplifiés à l'extrême. La critique se limite souvent à un commentaire factuel et politisé. C'est ainsi que l'œuvre de Boshoff a été retenue pour représenter l'attitude du résistant dans plusieurs expositions. Fernando Alvim rassemble en 1997 des travaux d'artistes autour de la thématique de la guérilla à la frontière nord de la Namibie. Alvim provient lui-même d'une société profondément marquée par le conflit et donne un vrai suivi aux travaux des artistes. Par la suite, un malentendu commence à s'installer progressivement, ce malentendu est surtout signe de ce que la critique veut voir

dans le travail d'un artiste. C'est ainsi que, quand le couple Sackner achète le manuscrit original de KYKAFRIKAANS et une page originale de BANGBOEK pour leur collection de poésie concrète, ils comprennent que Boshoff aurait effectué ces travaux pendant qu'il était en prison et ils publient cette information sur le site-web dédié à leur collection. Publieraient-ils cette information pour mettre en valeur leur collection ? Ce serait l'emprisonnement subi, qui aurait donné légitimité aux propos de l'artiste ? Le public aime le mythe de l'artiste-martyr, sa souffrance ajoute de la valeur au produit final et à la collection de l'archive Sackner. D'autres commissaires continuent à répéter la simplification de cette information, parmi eux Okwui Enwesor[244], Sophie Perrier[245], Philippe Cyroulnik, qui en 2003 organise une exposition sous le titre *Déchirures de l'Histoire*. Cette dernière exposition se constitue comme un grand rassemblement de toutes les atrocités du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle, la Shoah, l'esclavage[246] etc.


SECRET LETTERS (2003)

La question la plus importante n'est pas qui, entre Alvim ou Mosquera, Enwesor ou les Sackner, a en premier simplifié les informations et affirmé que Boshoff aurait été "incarcéré", un mot qui fait surgir des images d'une vie derrière des barreaux et d'épreuves physiques. Le fait est que Boshoff est surveillé dans une tente parmi le personnel administratif du camp d'entraînement et ses déplacements dans le camp sont limités et surveillés. Tout un ayant effectué son service militaire, répondrait: "et alors, nous avons tous été surveillés, enfermés, traités comme des prisonniers"[247]. L'emprisonnement est un châtiment auquel Boshoff se confronte à maintes reprises et avec beaucoup d'intensité. En 2003 il crée SECRET LETTERS, où il imagine l'isolation de Nelson Mandela sur Robben Island. Pour Boshoff l'emprisonnement signifie l'interdiction d'accès à la vérité du monde extérieur mais aussi la menace du pouvoir oppressant. BANGBOEK et SECRET LETTERS trouvent l'origine de leur raisonnement dans la question de la communication interrompue, l'invention de stratégies d'échange d'information et la nécessité de cacher des informations à des regards hostiles, ce qui devient

[244] Voir le texte sur Boshoff dans le catalogue de 1999. *Global Conceptualism: Points of Origin*, p.115.
[245] La première version que Perrier propose pour le catalogue *10/100* publié en 2004 contient cette information. Vladislavić dans ses recherches initiales l'avait également retenue.
[246] Voir le catalogue du même nom publié en 2003 par Le 19, Centre d'Art Contemporain, Montbéliard.
[247] Voir la recherche de Robin Sassen "Under Covers: South Africa's Apartheid Army – an Incubator for Artists' Books"; http://www.theartistsbook.org.za/downloads/under_covers_sassen_essay.pdf, consulté le 15-8-2012.

une question de vie et de mort. A partir de BANGBOEK Boshoff continue de travailler sur la possibilité d'un "live in your head", une possibilité de "garder l'essentiel dans la tête", de ne pas le divulguer. La transmission orale de savoirs permet de communiquer des secrets sans preuve tangible et certaines connaissances permettent de cacher la vérité devant des regards non initiés. Pour celui qui détient la clef du savoir tout est clair et visible. De son côté le pouvoir politique peut vouloir cacher la vérité devant le peuple. Alors l'activiste emprisonné peut inventer une stratégie qui lui permet de rester informé, il peut trouver une façon de communiquer de façon clandestine. Mais le savoir peut aussi se communiquer par révélation divine, par divination (druidique). En fait, le rôle de "celui qui sait" peut être tenu par le prisonnier, par l'oppresseur, par le prêtre, par le devin, par l'aveugle. A ce point de la discussion il suffira d'établir le lien entre l'information, le savoir et l'emprisonnement. Les murs de la prison sont le lieu qui coupe le flux d'information, qui enferme dans un cachot dont le reclus n'a pas la possibilité de sortir. Ce dont souffre le prisonnier est l'isolement, la perte de communication libre. La prison est le lieu où des détails du "jeu de cache-cache avec la société" prennent des dimensions particulièrement complexes. Les idées de Boshoff autour de la souffrance et de l'(auto-)censure s'y cristallisent. Pour détailler les facteurs qui caractérisent l'attitude de Boshoff face à son "faire" de créateur, les remarques sur l'emprisonnement servent à illustrer les souffrances que Boshoff sait imaginer. Dans ses œuvres, ces souffrances deviennent une réalité entièrement tangible. Un premier aspect de la démarche de Boshoff est l'activation de la souffrance à partir de sa personne qui coïncide à certains moments avec une attitude "mélancolique" qui se trouve partout dans l'art occidental, mais Boshoff cherche constamment à l'ouvrir vers d'autres visions du monde, comme par exemple dans le personnage d'Osanyin. Le deuxième aspect des démarches de Boshoff qu'il convient de clarifier est le caractère rituel que prennent les actions.

1.1.2 "The pilgrim toolbox" la sacoche à outils du pèlerin - Accumulation de travail, rituel, démarche

Le projet de 370 jours (1982-1983) est une façon de célébrer le temps (les activités se répètent quotidiennement, chaque tâche doit être accomplie dans un espace prédéterminé). Le moindre geste de l'artiste-martyr-créateur, durant 370 jours, est exécuté avec un sérieux rituel,

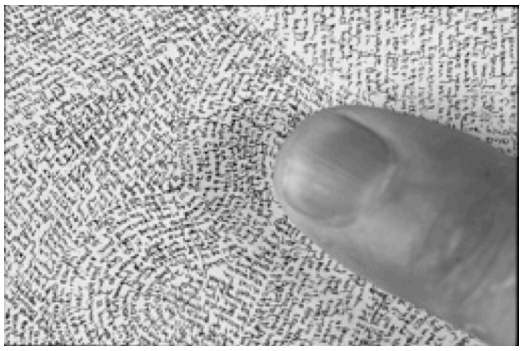

370 DAY PROJECT sacoche atelier portatif

rien ne se fait en dehors de cette œuvre-marathon. Boshoff collectionne chacun des copeaux[248] produits lors des gravures des tasseaux, ces preuves du travail effectué deviennent des reliques destinées à être sauvegardées[249]. L'organisation quotidienne du projet se faisait grâce au fait que Boshoff avait conçu un petit sac d'outillage, où les tasseaux, tous les outils, les huiles, la pierre à aiguiser, les lames et le contenant pour sauvegarder les copeaux[250] avaient une place. Il appelle ce sac son "pilgrim toolbox"[251], sacoche à outils de pèlerin. Boshoff inclut une photographie du sac dans son mémoire pour expliquer le projet[252].

Les œuvres-rituels ont émergé progressivement parmi les expérimentations de l'étudiant[253]. Le premier projet de grande envergure sur lequel Boshoff travaille en 1978/1979 porte le titre KLEINPEN. Boshoff se donne pour tâche de copier chaque matin une partie d'un livre *Prayer Life* du Dr Andrew Murray, qui explique la vie du chrétien et l'importance de la prière comme source d'énergie. Selon Murray le chrétien est guidé par son échange intense avec Dieu. Les termes employés par Murray ressemblent en tout point de vue à ceux que Boshoff reprend en 1984, nous y retrouvons la "binnekamer": l'isolement de la communauté intime avec Dieu, l'autocensure, que Boshoff déduit des paroles du Christ lors du "sermon sur la montagne" (Matthieu chapitres 5 à 7). Boshoff s'efforce d'écrire en

[248] Voir plus loin pour une analyse plus poussée sur la question de l'utilisation des matériaux. Le Projet de 370 jours est lié à TAFELBOEK par le fait qu'ici Boshoff a gardé les poussières de ponçage pour les inclure dans l'œuvre SANDKOEVERT. SANDKOEVERT est une réflexion sur le passage du temps et la mort, il faut aussi lire les notes sur SKUURDERY dans ce contexte pour saisir l'étendue du "cycle" rituel des matériaux.
[249] La façon de produire et de sauvegarder des reliques chez Boshoff contraste avec les pratiques d'autres artistes-performeurs: Chris Burden garde les "Relic from Prelude to 220 or 110", il garde "Relic from Throught the Night softly", ces objets font partie de collections prestigieuses (*Out of Actions,*1998 p. 94). Gina Pane garde les cotons, les compresses qui ont accueilli son sang lors des performances et les inclut dans des installations-collages qui sont sauvegardées dans les collections de musées. Orlan présente les objets de l'action "Le baiser de l'artiste" et les présente dans une installation comme un autel pour la "Sainte Orlan" (*Out of Actions* p.271).
[250] VLV, 1984, p. 77.
[251] Dans l'entretien avec Jorgensen et Ellis 1998.
[252] VLV, 1984, p. 77.
[253] Un autre type d'œuvre-rituel se manifeste sous forme de MONDSTUK (1981). Ici Boshoff doit mâcher du chewing gum pendant trois semaines en faisant attention au rythme de ses mastications. La mastication rythmique favoriserait la rumination intellectuelle… les "déchets" ou résidus de ce rituel sont conservés en relique et transformés en œuvre d'art. Depuis 1974 Boshoff remplit un mot croisé par jour, il transforme ce travail accumulé en œuvre d'art en 1980, nommé BLOKKIESRAAISEL. Les mots croisés remplis après 1980 donneront la matière pour élaborer NEGOTIATING THE ENGLISH LABYRINTH en 2003. En 1994 Boshoff se confronte à un projet touchant au rituel religieux : ANNULOÏD. Boshoff célèbre de façon rituelle le lever du soleil et collectionne des brindilles autour des pierres préhistoriques. Pour GARDENS OF WORDS Boshoff doit faire des promenades pour réviser les noms des plantes…. L'aspect essentiel de l'ensemble est le processus, l'objet tangible advient en tant que résidu de l'ensemble des gestes exécutés.

caractères minuscules aussi longtemps que ses yeux peuvent l'endurer[254]. L'écriture miniature est une des épreuves que Boshoff estime particulièrement délicate et il insiste sur l'importance de l'endurance physique nécessaire afin de se soumettre à une telle épreuve, l'endurance du corps, des yeux et de prise au sérieux de ses responsabilités. Boshoff travaille pendant 24 mois pour accomplir cette première mission. Pendant la durée du projet Boshoff doit respecter le rituel de l'écriture microscopique quotidienne et vivre sa journée selon les préceptes du Dr Murray[255]. Boshoff fait cinq versions de KLEINPEN avant 1984 et il continuera d'utiliser cette technique jusqu'en 2011[256].


KLEINPEN (1979 - 1981)

Pour le projet de 370 Jours Boshoff courait chaque jour dix kilomètres en entraînement pour l'ultra marathon, le "Comrades" auquel il allait participer le 31 mai 1983[257]. Les premiers jours du projet coïncident avec le voyage que Boshoff entreprend en Europe, premièrement la visite de la Biennale de Venise et deuxièmement celle de la *Documenta 7* de

[254] Son explication dans le mémoire de 1984 est beaucoup plus poétique: "'n Skrif-aktiwiteit is gesoek wat groot fisiese eise aan uithouvermoeë ten opsigte van liggaamskrag, optiese skerpheid en pligsbesef stel. Daar is op mikroskrif besluit. Vir twee jaar is elke oggend 'n kwota skrif neergeskryf. Die aktiwiteit was vir tien tot vyftien minute moontlik. Geen vergrootglas is gebruik nie." Une activité d'écriture qui poserait des exigences extrêmes en ce qui concerne l'endurance physique a été sélectionnée, cette activité nécessite l'acuité optique et le sens des responsabilités. La technique de la micrographie a été retenue. Chaque matin pendant deux ans un quota d'écriture a été exécuté. Cette activité a été possible pendant un maximum de dix à quinze minutes. Aucune loupe n'a été utilisée.

[255] Voir texte sur Andrew Murray dans l'Introduction. En début de la liste des informations personnelles "Personal Dates and Data Sheet" Boshoff tient à préciser l'église à laquelle il appartient il précise: "Church : Dutch Reformed church (Andrew Murray)".

[256] Pour SKYNBORD et aussi pour KANTSKRIF il tient à spécifier que les noms et les notes sont inscrits à l'aide de "microskrif" micrographie. Les ANARCHIST SIGNS de 2003 et HIGHVELD, CHILDREN OF THE STARS ETCHINGS, CIRCLE (2011).

[257] Le Comrades Marathon est un ultra marathon organisé une fois par an en Afrique du Sud, ce marathon mène les participants alternativement de Pietermaritzburg à Durban et dans la direction inverse. Boshoff finit parmi les participants qui sont récompensés d'une médaille d'argent. Voir le récit de cet évènement dans les paroles d'Ivan Vladislavić, 2004, p.34: "The 31st of May 1983 was a busy day for Boshoff. While South Africans were either celebrating or denouncing Republic Day, depending on their political persuasions, he ran the Comrades Marathon. It was an up run, from Durban to Pietermaritzburg, and the official course distance was 87,7 kilometres. The records show that 6 637 runners entered the country's premier ultra-distance event that year – the first time the number exceeded 5 000 – and that 5 364 finished. The race was won by Bruce Fordyce for the third consecutive year. Boshoff was just 520 places back, in a very creditable time of 7 hours, 26 minutes and 29 seconds, good enough to secure a silver medal." (Je ne peux pas résister la tentation de penser ici à Timm Ulrichs qui installe à München lors des Jeux Olympiques 1972 une "Olympische Marathon-Tretmühle", une sorte de roue à hamster à dimension humaine. Pendant toute la durée des jeux l'artiste fait du sur-place dans cette roue, couvrant ainsi des multiples de la distance du marathon, juste à côté des sportifs professionnels qui se présentent à l'intérieur du stade. L'énergie et la souffrance impliquées sont absurdement les mêmes dans la roue de hamster. Voir Ansgar Schnurr, 2008, pp.208-209; et Voir Michael Wolfson, 2007. *Beuys, Ulrichs, Ich-Kunst, Du-Kunst, Wir-Kunst*, Kunstmuseum Celle, p.89)

Kassel. Boshoff se souvient avoir choisi ses routes d'entraînement au long des rues où les premiers arbres du Projet de Beuys "7000 Eichen" étaient déjà plantés et où les premières stèles en granite avaient déjà étés mises en place[258]. Si l'aspect rituel du travail de Joseph Beuys est souvent commenté[259] ce n'est peut-être pas par hasard si cet aspect du travail est documenté avec peu de précision[260]. Ce même travail a été interprété sous l'angle de la "Vergangenheitsbewältigung" une tentative courageuse de faire face à un passé dramatique, le deuil serait la seule façon de se confronter à sa culpabilité[261] - sensiblement la même idée qui soutient la mise en place de la "Truth and Reconciliation Commission" en Afrique du Sud[262] entamée à partir de 1995[263].

Pendant le voyage de 1982, Boshoff rend visite à Hermann Nitsch et enregistre un entretien avec lui. Les actions de Nitsch vont de pair avec une documentation très détaillée sur l'aspect rituel de ses projets. L'organisation des prises de vue, devant être effectuées principalement par Heinz Cibulka, font partie de l'organisation globale des œuvres-évènements que Nitsch installe à Prinzendorf[264]. Boshoff se souvient qu'Heinz Cibulka était

---

[258] Beuys est très présent à la *Documenta 7* de 1982, à travers ses actions pour le projet des "7000 Eichen" et les actions de la "Free International University".

[259] Voir entre autres le texte de Roland Recht sur la "Mélancolie des Modernes" 2009. *Point de fuite : les images des images des images : essais critiques sur l'art actuel 1987 - 2007*.

[260] La monographie de Jean-Philippe Antoine (2011) conclut sur la difficulté de "faire surgir une constellation cohérente de manières de faire et de penser" en tenant compte des propos de Beuys qui "accumulent des références hétéroclites sans souci de leur compatibilité ultime". Antoine remarque "l'abondance de discours dont Beuys accompagne son élaboration - le plus souvent à posteriori" pour ensuite se tourner en priorité vers les "constructions concrètes d'objets", (p.343). En sécularisant les gestes de Beuys Antoine parvient à démontrer la façon dont chacun de ces gestes fait partie de ce qui est devenu l'essentiel des pratiques artistiques du XX^{ème} siècle. Le titre de sa monographie sur Beuys annonce ce parti pris *La traversée du XX^{e} siècle*.
Dans une étude à laquelle Nicole Fritz donne le titre *Bewohnte Mythen* *Mythes habités*, paru en 2007, elle explore un possible lien entre le travail de Beuys et le *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, *Manuel des croyances populaires et de la superstition* qui est un dictionnaire de 2500 entrées, répertoriées en premier lieu sur 600 000 cartes-cataloguées, établi entre 1927 et 1942 avec la collaboration d'environ 80 savants allemands. Fritz sait que Beuys aurait pu facilement avoir accès à ce dictionnaire. Martin Müller de 1993. *Wie man einem toten Hasen die Bilder erklährt. Schamanismus und Erkenntnis im Werk von Joseph Beuys*. phil.Diss. Köln 1993. Nicole Fritz (2007, p.12) regrette à plusieurs reprises d'avoir eu un accès très limité aux archives de Joseph Beuys, elle pense qu'une vraie description du caractère rituel du travail de Beuys ne sera possible qu'après une étude extensive du matériel non publié de Beuys. La véritable nature de la relation qu'entretenait Beuys avec le rituel n'est donc pas du tout clairement établie, la question du rituel semble pourtant vivement inspirer les imaginaires de ses exégètes.

[261] Des critiques comme Paul Ardenne ou Donald Kuspit suivent cette interprétation du travail de Beuys.

[262] Je vois un lien avec les problématiques évoquées plus haut à l'aide de l'article de Thierry de Duve "Art in the Face of Radical Evil" face aux travaux de génocide du Cambodge, une question qui hante encore l'Afrique du Sud, évoquée à l'aide de la publication *Grey Areas* 1999 cité plus haut. (Voir également KG Partie III)

[263] Voir Note 40 de KG Introduction. xxx vérif

[264] Boshoff a toujours dans sa bibliothèque les livres que Nitsch lui offre: Breicha, Otto (ed.). *Projekt Prinzendorf das o. m. Theater von Hermann Nitsch: Entwürfe, Partituren, Bedingungen der Realisation*. Publikation der Ausstellung, September/Oktober, 1981 im Kulturhaus der Stadt Graz. Wien: Kulturhaus der Stadt Graz, 1981. et aussi Cibulka, Heinz. *Mein Körper bei Aktionen von Nitsch und Schwarzkogler 1965 – 1975*. Napoli: Edizioni Morra, s. a.

présent lors de l'entretien qui a lieu à Vienne. En organisant cette rencontre Boshoff va au-delà de toute pratique artistique reconnue en Afrique du Sud[265]. Il a l'impression de fréquenter les plus radicales formes d'art imaginables. Rappelons qu'il dit avoir entrepris le projet de 370 jours avec le sentiment de ne pas comprendre l'art, de ne pas savoir ce que serait l'art et de vouloir "apprendre". Avec la visite à Vienne, Boshoff se positionne en apprenti de Hermann Nitsch, il a l'intention de publier l'entretien afin de partager cet enseignement avec le public d'art en Afrique du Sud.

Célébrer un rituel appartient aux pratiques qui forment une société, une culture. C'est pour cette raison que les rituels de Beuys, comme ceux de Nitsch, ont naturellement poussé les commentateurs à s'interroger sur l'appartenance politique ou idéologique de ces artistes. Surtout à l'intérieur de l'Allemagne (et ceci encore après que le travail de Beuys ait été reconnu au niveau international par son exposition personnelle au Guggenheim Museum de New York[266]) les actions de Beuys sont regardées avec beaucoup de réticence[267]. Tout artiste travaillant le rituel religieux (toutes religions ou "superstitions" confondues) court le risque d'être remis en question pour son appartenance idéologique[268]. Mais les mêmes pratiques ont

[265] Boshoff parle avant tout de son isolement dans l'intérêt pour les formes d'art avant-gardistes. Il me semble parlant que deux acteurs importants du monde de l'art international, issus de l'Afrique du Sud, sont très rarement évoqués par les sud-africains, que le monde de l'art sud-africain a entièrement oublié soit nié leur existence. Ian Wilson, est originaire de Durban. Shelly Sachs, participe au projet de 90 Jours de Beuys, elle continue de travailler dans l'intime conviction d'un concept d'art élargi, son travail est très visible en Angleterre où elle occupe différents postes universitaires depuis 1992. Le monde de l'art sud-africain "découvre" l'existence de Shelly Sachs et ses origines sud-africaines seulement en 2002 quand Shelly Sachs participe au Sommet mondial de l'environnement à Johannesburg.

[266] Voir Michael Wolfson, 2007. *Beuys, Ulrichs, Ich-Kunst, Du-Kunst, Wir-Kunst*, Kunstmuseum Celle. p.19.

[267] L'amalgame que fait Beuys entre ses souffrances consécutives à la guerre et les souffrances des Juifs (dans des œuvres comme par exemple la "Auschwitz-Vitrine") a été fortement condamné par les commentateurs juifs (Nicole Fritz, 2007, p.23, cite Alwin Rosenfeld). Des commentateurs comme Thomas McEvelly ou Benjamin Buchloh, de leur côté, jugent les tentatives de Beuys non comme une "confrontation courageuse avec le passé" mais comme "un mysticisme symbolique et escapiste" (selon McEvelly cité idem.), et selon Buchloh cet art: "berichtet uns von den Wunden der Verdrängung, die sich die Deutschen der Nachkriegszeit zuzogen in ihrem mehr oder minder erfolgreichem Versuch, sich mit der Geschichte des deutschen Faschismus und des von ihm ausgelösten Weltkriegs in der Erinnerung zu arrangieren und ihre Verantwortlichkeit zu kuvrieren" (Benjamin Buchloh, cité idem). Beat Wyss formule en 2009 une remise en question de l'ensemble des partiques de Beuys: Beat Wyss, 2009. *Nach den grossen Erzählungen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp. Ainsi que Beat Wyss, 2008. "Der ewige Hitlerjunge", *Monopol. Magazin für Kunst und Leben*, n° 10, octobre 2008. Les accusations sont multiples, en ce qui concerne l'origine des mythologies interrogées par Beuys, les commentaires deWyss: "...untersuchen das beuyssche Denken nach völkischen Ideen, getarnt von dem als 'alternativ' tolerierten Etikett der Anthroposophie". Le prochain numéro de *Monopol*, Nr. 11/2008 November, Seite 30-31, publie les réactions des lecteurs, des personnages allant de Werner Spies, à Thomas Hirschhorn, à Luc Tuymans, Johannes Stüttgen.

[268] Il convient ici d'admettre la critique de l'artiste prenant le point de vue anthropologique par rapport à des cultures (et religions) auxquelles il n'appartient pas. Je voudrais pourtant indiquer que ces critiques sont toujours teintées des discours "Multiculturalistes" qui sont de façon très déterminée opposées à toute indication anthropologique en expliquant l'art. Des artistes travaillant dans un idiome religieux et qui sont inclus dans les réseaux d'art contemporain sont nombreux. Omar Ermes travaille avec des signes de l'islam (Voir son texte, Catalogue 2007, *Inscribing Meaning* Smithsonian Institution, pp.124-125), Albert Munyai respectant le culte

permis dans le travail de Beuys d'ouvrir un autre champ d'investigation : de poser la question de l'élargissement du concept d'art pour explorer les conditions dans lesquelles les images prennent forme[269]. Comme beaucoup d'artistes de sa génération, Beuys trouve l'inspiration chez Nam June Paik, John Cage[270] et James Joyce. Beuys formule le rôle de l'artiste[271] comme celui qui doit "réveiller" les forces spirituelles endormies dans la communauté autour de lui. Beuys les réactive et les transforme pour le système d'art[272]. Si la nature de la relation que Beuys entretient avec le rituel fait sujet d'une documentation peu cohérente, sa lecture de James Joyce est, elle, documentée avec beaucoup de précision[273]. Beuys lit *Finnegans Wake* en 1950[274]. Cette lecture déclenche une série de quatre cent cinquante-six dessins, Beuys vit la fiction d'avoir reçu de Joyce lui-même la commande de prolonger *Ulysse* de deux chapitres[275].

Afin d'élaborer un vocabulaire qui permet de saisir ce qui anime les actions des artistes dont certains gestes coïncident avec les habitudes du druide sud-africain, peu importe pour l'instant si nous choisissons de les désigner en tant qu' "accumulation de travail", de "rituel", de "démarche", ou d'"action fictive"[276], retenons-en certaines catégories. Nicole Fritz[277]

---

animiste, même à propos des actions de Francis Alÿs on parle de "miracle profane", Alÿs s'interroge au sujet du rituel entamé dans "When Faith moves Mountains" (Voir Francis Alÿs et Medina Cuauhtémoc, 2005. *When Faith moves Mountains*, p.68)… Au début du XXI^{ème} siècle l'historien d'art ne niera plus que depuis les premières expressions esthétiques produites par l'être humain ces pratiques sont d'une façon ou d'une autre liées à notre façon de nous expliquer notre monde. Souvent elles doivent servir à transgresser ce monde et aboutir à la réalité cachée derrière la surface. (Voir entre autres une nouvelle lecture du travail de Jackson Pollock, inscrivant ces recherches parmi les gestes qui ont essentiellement changé nos façons de faire de l'art dans Barbara Formis, 2010. *Esthétique de la vie ordinaire* pp.143-154)

[269]Jean-Philippe Antoine, 2011. *La traversé du XX^{e} siècle*.

[270] Voir l'importance de Cage (ainsi que Karlheinz Stockhausen) pour les artistes suivant la tendance "Fluxus", le lien passe par la New School for Social Research, New York et l'Institut de Nouvelle Musique de Darmstadt - Véronique Perriol, 2006, p.14, p.36-37.

[271] Le chaman peut ici servir de persona, voir KG Partie III et KG Conclusion.

[272] Pour cela Beuys utilise des pratiques qui sont bien connues de ses spectateurs, des rites préchrétiens et des éléments de magie populaire, pratiques courantes du monde paysan pour éloigner les maladies, les insécurités et pour vaincre le quotidien. Beuys les réactive et les transforme pour le système d'art (Traduction libre du texte de Nicole Fritz, 2007, p.64)

[273] Voir Christa-Maria Lerm-Hayes, 2001. *James Joyce als Inspirationsquelle für Joseph Beuys*, Georg Olms Verlag, Hildesheim.

[274] En tous cas il inclut cette date dans son *Curriculum vitae Curriculum operis.* Voir Jean-Philippe Antione, 2011, pp.82-87: "L'inchoatif: Vulkan, Yellowstone, Lift" et "Nom de Joyce" pp.91-95.

[275] Sous le titre *Secret Block for a seret person in Ireland* ; Voir recherche de Sean Rainbird, 2005. *Joseph Beuys and the Celtic World*, Tate, London. Sur les relations qu'entretient Beuys avec le monde celte ; Boshoff ne lit pas James Joyce dans l'original, il connaît par contre l'essentiel à travers les écrits de Marshall McLuhan pour qui *Finnegans Wake* constitue un maillon essentiel dans la nouvelle relation de l'homme à ses moyens de s'exprimer. Le rôle de l'artiste est ici de réveiller ses proches, qui sont sous la stupeur de l'appareillage médiatique. Voir l'importance de Marshall McLuhan pour Willem Boshoff ci-dessous.

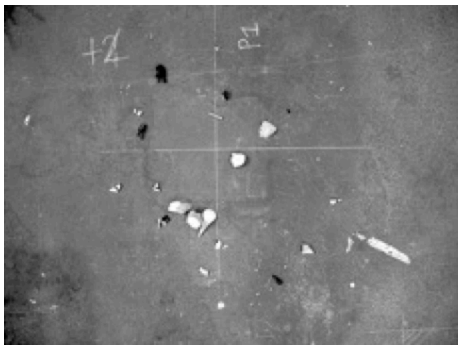
[276] Considérons également l'option de parler de "fable" comme Francis Alÿs : "Whereas the highly rational societies of the Renaissance felt the need to create utopias, we of our times must create fables", Francis Alÿs, 2010. *Le temps du sommeil*, n.p. Voir KG Partie III pour une meilleure mise en contexte de la notion de fiction.

explique que la purification avant d'entamer un rituel est d'une grande importance dans les croyances religieuses de presque toutes les cultures, on peut trouver des pratiques du jeûne, de l'hygiène personnelle. Cette même catégorie peut être interrogée pour Boshoff : parmi les sacrifices possibles pour le projet de 370 jours beaucoup sont liées à la nourriture. Après sa maladie et de façon aigue pendant le projet de Bâle BIG DRUID IN HIS CUBICLE, la maladie impose des restrictions diététiques à Boshoff qui les inclut dans son activité de druide. Le premier jour de la Foire de Bâle, Boshoff passe la journée à établir une installation sur la nourriture qu'il peut manger, en démontrant des parallèles comiques avec le régime du Christ. "Le Christ non plus ne mangeait pas de pommes de terre…." une remarque tout à fait "postcoloniale". Fidèle à sa position dans la société de consommation de 2009, Boshoff symbolise ce fait en utilisant des chips dans son installation, ensuite il écrit cette phrase en conclusion sur le tableau noir de son "cubicle"[278]. Chaque matin à Bâle, et dans la mesure du possible chaque matin de la vie de Boshoff, commence par une séance d'exercices d'échauffements. Ces exercices concernent le corps et l'esprit. Il s'ensuit la promenade druidique, certains jours Boshoff s'entraîne en courant (comme il le faisait à Venise et à Kassel en 1982). Pour le séjour du druide à "Arts on Main" à Johannesburg en 2010, Boshoff inclut les spectateurs dans son projet en les invitant à le suivre pendant sa promenade[279] quotidienne sur le "Main Rift Road". Le bain est la dernière étape de cette préparation quotidienne, cette purification afin d'ouvrir l'esprit à la tâche du druide. Boshoff précise avec beaucoup de détails[280] la lente dégradation et la lente récupération de ses forces physiques avant et après le traitement contre l'empoisonnement au plomb. Ces gestes pour toute leur régularité, au-delà du rituel, sont des


CUBICLE (2009) Installation jour 1

[277] Nicole Fritz, 2007. *Bewohnte Mythen*, p.64.
[278] Gardons pour l'instant cette expression pour désigner l'espace d'exposition que Boshoff habite à la foire de Bâle, l'importance du choix de ce mot deviendra plus claire.
[279] Thierry Davilla, 2002. *Marcher, Créer*, Editions du Regard, interroge l'activité de marcher, de se déplacer en tant que "piéton planétaire" comme une activité essentiellement créative et faisant partie des pratiques artistiques les plus résolument contemporaines, liées aux conditions de l'homme planétarisé (le néologisme est de moi). Voir également les remarques écrites par Cuauhtémoc Medina, 2010. *Francis Alÿs: A story of Deception*, Tate Modern, p.52.
[280] Dans les entretiens de la Cradle of Humankind d'avril 2010, et de façon accrue à Washington en mars 2012.

gestes que tout un chacun effectue tous les jours[281], ils sont de l'ordre du geste ordinaire qui se situent à l'endroit où art et vie se tiennent en un équilibre précaire et oscillant.


CUBICLE (2009 - Nuit)

Dans le BIG DRUID IN HIS CUBICLE Boshoff utilise l'idée de "lieu"[282] en respectant certains signes infimes géographiques comme porteurs d'une signification secrète. Le "cubicle" est construit selon les dimensions du bureau de Boshoff à Johannesburg, Boshoff a fait apporter tous les meubles originaux auxquels il donne une signification personnelle. Ce sont des meubles construits par lui même, par Martin, son fils, ou entrés dans son patrimoine par les héritages de son père ou de Corrie Guyt. Ces meubles délimitent le lieu pour protéger l'action. L'interrogation de la préparation du lieu d'action a permis de saisir des aspects cruciaux du travail de Joseph Beuys. Selon la lecture à partir du point de vue du *Handwörterbuch* apporté par Nicole Fritz, Beuys prépare, en le délimitant, un lieu fermé contre les environs "profanes". Beuys avait l'habitude de marquer le lieu d'action par des "Fettecken" ou des "Filzwinkel"[283]. Beuys lui-même, selon une logique absolue dont seuls sont capables les enfants parvient à dire de façon toute naturelle l'importance du "où se trouve une chose":

> Tout enfant, à cet endroit, j'ai fait l'expérience qu'on pouvait exprimer avec un matériau quelque chose de prodigieux, d'une importance décisive pour le monde, c'est comme cela que je l'ai ressenti. Ou disons que le monde entier dépendait de "où se trouve une chose", et de "comment les choses sont posées les unes par rapport aux autres", tout simplement; sans qu'aucun contenu soit saisissable.

Jean Philippe Antoine choisit cette citation de Beuys[284] qui illustre l'importance du lieu (nommé région ou multiplicité locale[285]) pour les arts de la mémoire[286]:

---

[281] Voir en ce sens le texte de Barbara Formis, 2010 où le geste de mordre une pomme est un motif continuel qui permet de créer un lien entre les pratiques dansées des dernières années, afin d'élaborer une *Esthétique de la vie ordinaire*.
[282] Je m'arrête au mot "Lieu" qui a été élaboré pour l'exposition *Sted//Place*. Pour Beuys, Fritz parle de la mise en place d'un "lieu saint".
[283] Nicole Fritz, 2007, p.39.
[284] Jean-Philippe Antoine, 2011, en épigraphe du chapitre sur le lieu "Puissance du lieu", pp. 269-301. Pour la citation voir, p.267 et p.287. La citation vient de Georg Jappe, "Interview de Beuys sur des évènements clefs de sa vie" dans Max Reitman, *Joseph Beuys: La mort me tient en éveil*, Arpap, Toulouse, 1994, pp.27-46. (Traduction: Marchal Edmond) Il semble que l'original de cet entretien n'ait jamais été publié.
[285] Voir Jean-Philipe Antoine, 2011, p.271.
[286] Pour Boshoff et la mémoire voir KG Partie III.

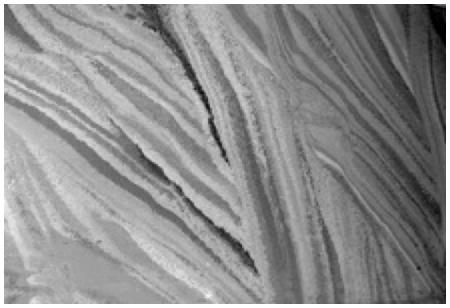
> Les arts de la mémoire distinguent deux moments théoriques dans l'établissement de la mémoire artificielle. Le premier invente un système de lieux destinés à abriter des images des objets qu'on désire se rappeler. Le second construit les dites images, à l'aide de techniques de figuration indirecte de l'objet du souvenir.[287] (...)
> (...) Permettant d'ordonner les objets qu'il place sans les constituer en classes conceptuelles prédéterminées, l'*ars memoriae* établit entre eux des connexions susceptibles à la fois de rappeler les significations qui leur ont été attachées et de faire surgir des liaisons de pensée inédites.[288]

Les préparatifs du lieu avant la performance publique proprement dite en marquant les lieux[289], orientent le déploiement des gestes. Chez Beuys[290] comme chez Boshoff la composition du lieu et le choix des outils sont les seuls préparatifs d'une performance. Même si elles sont apparentées aux artes memoriae médiévaux, Jean-Philippe Antoine interroge ces pratiques comme des démarches contemporaines[291]. Boshoff établit sur le plateau du bureau un lieu protégé, un lieu d'attention créative quand il y fait des installations qu'il développe au cours d'une journée de la foire. Si l'activité du premier jour était développée autour de la nourriture, deux jours de suite, s'y trouveront installées des "écritures dans le sable". Une fois l'écriture au sable noir et blanc terminée, Boshoff utilise la surface couverte de sable pour tracer à l'aide d'un bâton une "ligne divinatoire" en s'orientant selon les lampes du hall de la foire de Bâle. Une fois "détruite", l'œuvre de sable est balayée en présence du public[292] en purification du lieu et en préparation

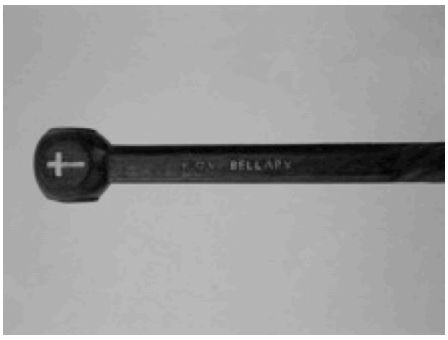

BIG DRUID (2009)

[287] Voir Jean-Philippe Antoine 2011, p.269.
[288] Idem p.270.
[289] A l'aide du "Eurasienstab", ou en empruntant un monument comme le "Eiserne Mann" - voir en comparaison les raisonnements de Boshoff autour de SPOIED VOTE - noms des rues, personnalités historiques, un objet qui transite.
[290] Nommons les plus emblématiques parmi celles-ci: "Der Chef" (1964); "Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet" (1964); "24 Stunden, und in uns...unter uns ... landunter" (1965); "Manresa" (1966), "Hauptstrom" (1967); "Eurasientab" (1968); "Celtic +~~ "(1971) et "Zeige deine Wunde" (1976) A la *Documenta 7* Beuys faisait fondre une réplique d'une couronne de tsar pour faire couler avec l'or la forme d'un lièvre, "Friedenshase", une performance qui nécessitait la construction d'une estrade en bois par dessus un tas des 7000 stèles en granite sur la Place devant le Fridericianum. Lors de la Documenta la "Free International University" était engagée à trouver le financement pour le projet des 7000 chênes.
[291] Antoine fait appel à Duchamp, consulte Carl Andre, Fluxus, interrogeant les actions des années 60 non seulement pour leur temporalité mais pour les *constructions de lieux* qu'elles signifient (voir p.270)
[292] Dans le contexte de la purification chez Beuys Nicole Fritz fait remarquer l'importance que portent les balayures dans les traditions populaires, elles étaient considérées comme porteuses de vertus salutaires, et étaient utilisées pour des pratiques divinatoires. Elles pouvaient être conservées comme un substrat qui porte bonheur. Ces mêmes balayures doivent pourtant faire l'objet d'une lecture politique. Beuys et deux étudiants balayent le Karl Marx Platz après le passage du cortège du premier mai ! (L'action de balayer en présence du public "Kehren/Nachkehren" balayer/ rebalayer a été utilisée par Joseph Beuys dans des actions politiques, des actions éducatives, lors des manifestations du Premier Mai 1972, à Berlin Est, "jour du travail" en tant que

de l'installation des deux derniers jours de la foire. Boshoff avait fait ici place à des objets, jouets et objets divinatoires, qui pouvaient selon les conversations avec le public donner lieu à des "démonstrations" divinatoires. Boshoff donne beaucoup d'importance aux copeaux de bois, poussières de ponçage qu'il conserve de façon rituelle pour d'autres œuvres. Il a utilisé ces pratiques dès ses premières œuvres expérimentales, comme par exemple pour SANDKOEVERT. Purifier, nettoyer, se souvenir, oser un moment de catharsis afin de repartir sur une nouvelle page, reprendre de l'énergie, voici des questions au cœur de la conception de la création autant chez Beuys[293], chez Nitsch, que chez Boshoff. Les trois artistes réservent également une signification particulière à des objets.


SANDKOEVERT (1979-1981)

Une légende [294] assez complexe se crée pour Boshoff autour d'une canne de marche sculptée par son arrière-grand-père lors de la guerre de 1900. Willem Hendrik Boshoff avait été interné par les Britanniques en 1901. Les détenus de guerre étaient éloignés le plus possible de leur lieu d'origine pour les empêcher de s'évader, de préférence dans une autre colonie de l'Empire. Willem Hendrik Boshoff avait été déporté à Belaray en Inde. Un homme humble, Willem Hendrik n'était jamais parti de la ferme familiale. Tout d'un coup il se trouve transporté sur un autre continent, à une distance qui dépasse toute l'imagination du jeune Afrikaner. Cette distance devient mur de donjon


Canne pour FAR FAR AWAY

---

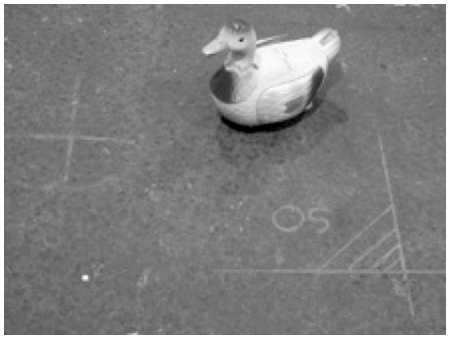
démonstration de l'urgence du réveil de l'individu qui doit redevenir actif. Caroline Tisdall, 1979, pp.270-272) Voir en contrepartie Francis Alÿs, "Barrenderos", Mexico City, 2004, "A line of street sweepers pushing garbage through the streets of Mexico City until they are stopped by the mass of trash.", 2010, *Francis Alÿs: A story of Deception,* p.141.

[293] Ces actions s'inscrivent dans l'ensemble des idées de Beuys autour de la Révolution en tant que conquête intérieure, un geste d'auto-analyse, une révolution de la conscience, qui peut révéler l'homme libre et conscient de sa propre valeur. Comparer le texte de Wolfson, 2007, p. 21, et de façon accrue Peter-Klaus Schuster, 2007, pp.127-137, sur l'image du Christ.

[294] J'utilise ce mot pour proposer l'idée d'une histoire personnelle donnant lieu à un complexe d'idées très étendues (j'évite le mot "mythe", Francis Alÿs avait opté pour "fable" voir note 275). Nicole Fritz décrit pour Beuys une catégorie sous le titre "Analogie - Bildzauber", emprunté au *Handwörterbuch*, qui pourrait se retrouver dans l'œuvre de Boshoff dans la façon dont il donne une valeur aux objets. Fritz explique l'utilisation d'objets-fétiches dans des cultes germaniques pour conclure que l'objet obtenu par héritage, donc un fétiche familial, jouit d'une importance privilégiée. Boshoff donne la même importance aux meubles qu'il a acquis par héritage, et la canne à marcher. Une lecture parallèle du travail de Jean-Philippe Antoine permettrait de décrire ce type de genèse d'image par le souvenir dans un autre registre.

beaucoup plus palpable que les fils de fer barbelé qui l'empêcheraient physiquement de partir de là. Pendant son emprisonnement il sculpte une canne en inscrivant son nom, les lieux et les dates de son incarcération. Quand cette canne arrive en sa possession en 2003, Willem Adriaan Boshoff ("notre" Boshoff, son petit-fils) élabore une œuvre concernant l'histoire de la déportation de Willem Hendrik Boshoff. Il s'agit de FAR FAR AWAY, une série de cartes montrant d'abord de façon rapprochée les environs de la ferme, s'éloignant en changeant d'échelle pour montrer la distance et se rapprochant du lieu d'emprisonnement …. Boshoff accompagne l'exposition et les différentes publications dans des catalogues par l'image de la canne sculptée par son grand-père[295]. Quand Willem Boshoff junior (le petit fils) perd successivement ses moyens moteurs, quand il peut à peine se lever de son fauteuil en 2005, il marche avec une canne et commence une collection de cannes, les "Walkingstick" et les inclut dans plusieurs propositions plastiques. Pour son intervention à Bâle, la collection de cannes est exposée le long du mur du "cubicle"[296]. Un autre objet-fétiche est Lucky, le canard[297] jaune citron, reçu en cadeau par Emma, la fille de Boshoff. Lucky joue un rôle important pour le personnage du druide[298]. Dès l'année 1981, Boshoff a conscience du caractère sacré des objets d'importance familiale quand il transforme le paillasson de la porte arrière de la maison familiale en œuvre d'art. Il donne le titre MA SE MAT le paillasson de ma mère, à cet objet.


CUBICLE (2009)


LUCKY (2009)

A partir de 2009 Boshoff poursuit plusieurs projets de "rapatriement" d'objets d'importance symbolique. Par une suite de coïncidences un service de couteaux et fourchettes

[295] Voir par exemple le catalogue *Nonplussed*, 2004, p.33. Les prises de vue pour l'exposition *Setups and Upsets*, 2011, montrent le curateur Warren Siebrits tenant la canne à marcher. Voir http://www.uj.ac.za/EN/Faculties/fada/FADAGallery/PastExhibitions/Pages/home.aspx (consulté le 5-1-2012)
[296] Les cannes sont présentées posées au sol appuyées au mur comme d'ailleurs dans l'installation de Joseph Beuys, "Hearth (Feuerstätte)", à la Galerie Feldman, New York en 1975. La représentation se trouve p.66 dans le catalogue de 1977 que Boshoff a dans sa bibliothèque (voir les commentaires à propos de "Hearth" chez Caroline Tisdall, 1979, p.254, une "permanent performance")
[297] Encore une coïncidence Boshoff-Beuys, le dernier utilise également un canard mécanique dans l'action "Ich versuche dich freizulassen" au *Festum Fluxorum* de1962 (Jean-Philippe Antoine, p.368) Boshoff ne connaissait pas ce travail de Beuys (Conversation Washington mars 2012)
[298] Voir KG Conclusion.

est parvenu en sa possession. Il s'avère que l'argenterie avait appartenu au "Comte d'Aosta"[299]. Il s'agit d'un autre détail de l'histoire sordide de l'empire britannique. Boshoff dans un de ses gestes "d'amnistie" commence à formuler le souhait de rendre ces possessions à la famille du comte[300]. Un autre objet de valeur-acquis-par-évènement est la coupe "du meilleur étudiant" dont Boshoff fut le lauréat en 1975, alors qu'il finissait ses études. La promotion de Boshoff étant la dernière à terminer le cursus avant que le système d'éducation soit changé et le cursus interrompu, la coupe reste en la possession de Boshoff. Aujourd'hui le système d'éducation sud-africain est une fois de plus changé. Le département où Boshoff a fait ses études est une fois de plus attaché à un Technicon et commence un nouveau cursus pour les enseignants en art. Boshoff se prépare à rendre la coupe sous forme de rituel solennel à l'institution.


SILVER CUTLERY (2002/2010)

Dans le contexte de ce qui précède on peut défendre l'idée que l'objet trouvé a le même potentiel transcendental que l'objet acquis par héritage. Boshoff utilise l'objet trouvé sous de nombreuses formes. BUCHER, CHAOS, CHEAP LABOUR, CHEWING GUM, DEATH OF THE TYPEWRITER I and II, ÉPAT, KAARTLAND, KANTSKRIF, MAZE - WORLD SUMMIT, NICE GUYS, SANDKOEVERT, SPOILED VOTE, VERSKEUR, pour toutes ces œuvres, l'histoire de la coïncidence de la trouvaille de l'objet est importante pour Boshoff au point où il tient à construire les textes accompagnant les œuvres autour du récit des conditions de la trouvaille. Pour les œuvres des années 70 et 80, avant les débuts des actions druidiques, Boshoff a une relation à la matière qui est apparentée à l'Arte


BUCHER (env 1997)

[299] Boshoff me transmet en avril 2010 un dossier électronique de recherches sur la famille ducale. Les informations proviennent visiblement de Wikipédia.

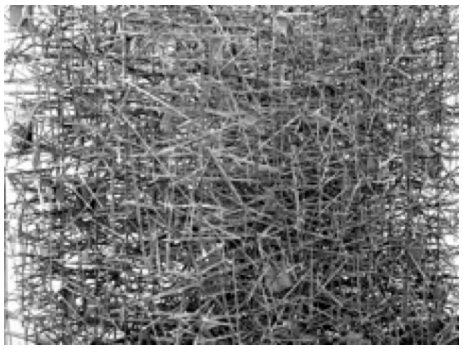
[300] Dans une communication électronique du 20 septembre 2010, Boshoff résume le projet ainsi: "I was in Milan at the invitation of the Pirelli car tyre manufacturer. In a strange chain of events that can only be described as uncanny, Gianluca Renoto of Pirelli organised for me to meet prince Amoine, the duke of Aosta. As the Druid, I returned his family's cutlery to him. We kind of 'clicked' and he wants me to have supper with him if I am ever again in Milan. I also did a special Druid walk in Milan and studied about 20 CD's of composers from Milan so that I could select the right sound to go with my Druid walk. Oh yes, and I took hundreds of pictures of the trees and flowers".

Povera[301]. La relation quasi-alchimiste que Boshoff entretient avec la matière dépasse les remarques sur l'objet reliquaire ou fétiche qui clôturent ici les remarques sur la problématique du rituel[302].

Un ensemble de trois sculptures des années 1997 permet d'observer les multiples enjeux que ces questions posent pour Boshoff : la trilogie d'œuvres auxquelles il donne le titre TREE OF KNOWLEDGE l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Ici nous assistons à un véritable basculement du monde chrétien vers le monde des mythes grecs et le monde des druides. La trilogie réunit tous les aspects qui ont jusqu'ici été identifiés comme déterminants dans la conception de Boshoff de la création : la souffrance, le sacrifice, le rituel et s'y ajoute la dimension du savoir, représenté par l'écriture.

1.1.3 The Tree in sacrificial form : TREE OF KNOWLEDGE

L'arbre dans sa forme sacrificielle : l'ARBRE DE CONNAISSANCE DU BIEN ET DU MAL


LETTERS TO GOD (1997)

En 1997 Boshoff crée une trilogie d'œuvres auxquelles il donne le titre TREE OF KNOWLEDGE. Les trois œuvres portent respectivement les titres LETTERS TO GOD, BROKEN GARDEN et DRUID'S KEYBOARD. Tous les textes que Boshoff consacre à cette œuvre postulent que l'arbre sous sa forme sacrificielle serait le livre. En effet, afin de pouvoir mettre son savoir à l'écrit sur du papier, l'être humain sacrifie des arbres en très grande quantité[303]. La pratique de figer le savoir sous une forme écrite et imprimée ouvre la porte à la faiblesse de l'être humain, celle de transformer des pensées en dogme. A cette pratique barbare (sacrifice d'arbre et création de dogmes), Boshoff oppose la sophistication de la transmission du savoir par les druides car ceux-ci gardent les textes en mémoire et les transmettent oralement. Les seuls objets dont ils usent

[301] Voir le texte sur la matière KG Partie I.
[302] Pour Joseph Beuys comme pour Willem Boshoff, il est nécessaire de reconnaitre un aspect rituel du travail mais les questions posées par ces deux artistes sont formulées de façon beaucoup plus larges, la mystification rituelle avec lequel ces deux artistes entourent leurs interventions auprès du public sert davantage à détourner l'attention, à créer un espace ou un cadre pour un échange d'idées, à libérer le visiteur de son quotidien afin de le rendre disponible pour une nouvelle pensée.
[303] Cette étude aura amplement l'occasion de revenir sur les implications écologiques de cette remarque ainsi que les implications linguistiques sur l'idée qu'un livre serait un arbre sacrifié.

pour exercer leur métier sont des cailloux, des os, des lignes de la peau, des étoiles... Boshoff joue avec l'idée d'un changement de l'ère du caillou ("age of the pebble") vers l'ère du papier ("age of paper") au moment de la découverte de l'imprimerie par Gutenberg. Boshoff se tourne ici vers un de ses thèmes de prédilection, celui du support qui permet de stocker le savoir. La pensée de Boshoff autour de cette question est fortement influencée par les écrits de Marshall McLuhan et la possibilité d'une ère de communication électronique[304] (dans les années 70 il était possible de croire en une réunification des différèrents sens de l'homme, car l'outil électronique permettait de communiquer oralement et/ou visuellement). Boshoff avait lu la plupart des publications de McLuhan avant 1984, la pensée de McLuhan reste omniprésente dans l'œuvre de Boshoff.

Bien que le nom de Marshall McLuhan semble être une référence incontournable dans la littérature autour des nouveaux média, les aspects retenus par la grande majorité des commentateurs se réduisent à une ou deux citations emblématiques. Il est vrai que le style d'écriture de McLuhan se prêtait à cette utilisation. Iln'y était nullement opposé. Les phrases-slogans les plus connues, le "Global Village" ou "The medium is the message" sont le plus souvent réduites à une lecture au premier degré et interprétées pour leur potentiel de représentation de l'utopie du monde globalisé et médiatisé. Une lecture approfondie des recherches de McLuhan peut faire découvrir une première esquisse d'une théorie des média[305] adaptée aux nouveaux média qui est pleinement consciente des difficultés que ces derniers apportent. McLuhan témoigne d'une conscience aiguë de l'adaptation exigée par l'utilisation de ce nouvel outil pour l'être humain. Les réflexions de McLuhan, du moins dans ses premiers écrits, ont leurs racines dans une prise de conscience d'une continuité dans les expressions humaines et voient des liens inattendus entre des phénomènes répandus sur plusieurs millénaires.

McLuhan en un grand geste qui prétend saisir "toutes" les expressions culturelles de l'être humain observe que l'humanité entre actuellement dans une nouvelle ère, que nous

[304] Boshoff indique très clairement cette influence dans l'entretien avec Warren Siebrits, 2007. *Word Forms and Language Shapes*, pp. 10-33. Boshoff choisit cet extrait pour accompagner l'œuvre LIBRARY CARDS sur son site web: http://www.willemboshoff.com/documents/artworks/library_cards.htm (consulté le 24-1-2012)
[305] Selon Glenn Willmott il est ici permis de lire "Question de la technique" comme chez Heidegger - voir Glenn Willmott, 1996. *McLuhan, or Modernism in Reverse, University of Toronto Press*. Voir le chapitre 9 "Being There", et "Mediating Being", pp.180-205. "Self and world cannot be kept absolutely distinct.... an equipmental existence which belongs to being-in-the-world" - et pour cause, McLuhan a dédié un chapitre de *The Gutenberg Galaxy* à Martin Heidegger, où il détaille les parallélismes entre sa pensée et "l'idéalisme esthétique" de Martin Heidegger.

vivons un moment où deux galaxies convergent, dans leur interface. Comme Teilhard de Chardin[306], McLuhan part de l'idée que la conscience humaine évolue entre des sphères successives. Les deux paliers précédents ont été franchis, le premier au moment de l'invention et de l'apprentissage de l'alphabet phénicien, le deuxième lors de l'invention de l'imprimerie par Gutenberg. Cette dernière invention a permis de distribuer et généraliser le savoir, laissant l'être humain libre de se concentrer sur les applications du savoir, d'où la découverte de la "méthode d'invention"[307]. La découverte de l'imprimerie a eu d'autres conséquences pour les expressions et les perceptions culturelles humaines, conséquences que l'être humain vivant dans l'ère de la "Galaxie Gutenberg" ne pouvait pas encore analyser. Aujourd'hui (ou plus précisément pendant les années 60 quand McLuhan écrit *The Gutenberg Galaxy*), l'être humain s'aperçoit qu'il a franchi un troisième palier, il est entré dans l'ère de la technologie électronique, et de ce point de vue il est capable d'établir un compte rendu de la production culturelle humaine des derniers siècles. Avec *The Gutenberg Galaxy,* McLuhan, se basant sur les écrits de Shakespeare, Pope, Ezra Pound, Edgar Allan Poe, James Joyce et en suivant différentes analyses anthropologiques ou sociologiques de l'histoire de la littérature, théorise la prise de conscience de l'être humain de sa condition d'homme typographique. Sous peine que ce geste "totalisant" d'une vision culturelle semble un peu grandiloquent,[308] Marshall McLuhan, fort de sa spécialisation de médiéviste[309], peut entreprendre une description du tournant vers l'ère Gutenberg et en déduire des changements analogues auxquels l'être humain allait être confronté au moment du tournant électronique. C'est ce qu'affirme la phrase "Forward through the Rearview Mirror", nous avançons vers le futur en gardant les yeux rivés sur le rétroviseur[310]. Dans les textes écrits par Willem Boshoff le nom de McLuhan

[306] Voir KG Partie III.
[307] McLuhan explique ceci en référence à Francis Bacon, *Gutenberg Galaxy*, pp.183-191.
[308] Les critiques de McLuhan ne tardent pas d'attirer l'attention sur le côté aventureux d'une telle vue d'ensemble. Dans les années 60, quand les premiers écrits de McLuhan sont publiés, le monde académique dénonce McLuhan comme prétentieux et superficiel. Dans les années qui suivent, cette méthode est largement adoptée par une grande partie des publications académiques de sorte que le gène occasionné par ce style est atténué. Cette manière de citer librement les philosophes et les phénomènes anthropologiques les plus divers, de revenir à une présumée origine mythologique de tout phénomène étudié, a dû immédiatement convaincre Boshoff. Dans sa quête de compréhension, l'artiste aime remonter aux archétypes en se servant de la mythologie, de l'anthropologie, de la Bible, de la préhistoire, de l'âge de formation géologique de la planète. Un rapide regard jeté sur les mises en page à travers lesquelles le théoricien canadien présente ses fragments d'idées (notemment dans *Counterblast*) rend apparent une recherche en typographie qui n'aurait pas manqué d'influencer Boshoff s'il en avait pris connaissance avant d'écrire les poèmes concrets de KYKAFRIKAANS.
[309] La pertinence des remarques de Marshall McLuhan sur le monde médiéval n'est pas à sous-estimer. McLuhan avait entamé des études approfondies d'histoire des arts verbaux avec un fort accent sur l'étude de la logique formelle médiévale en tant que recherches doctorales pour la thèse soutenue à Cambridge University en 1942. La thèse a été publiée par Gingko Press en Mars 2006 sous le titre *Classical Trivium*, la publication est éditée par Terrence Gordon.
[310] Concept expliqué dans Marshall McLuhan and Harley Parker, 1968. *Through the Vanishing Point: Space in Poetry and Painting,* New York: Harper & Row. Les media servent à "préparer" l'environnement pour

revient très régulièrement mais les théories sont encore plus présentes sous forme indirecte de sorte que la connaissance des écrits de McLuhan peut résoudre pas mal d'apparents contresens dans les opinions de Boshoff.

Pour pouvoir décrire l'influence de l'imprimerie sur la perception humaine à l'âge typographique, McLuhan consacre plusieurs chapitres à la tradition pré-gutenbergienne, la tradition orale et manuscrite, où l'entraînement de la mémoire et la lecture de textes à haute voix sous forme de prière en privé ou en public faisaient partie des techniques de conservation du savoir. L'écriture des manuscrits permettait de transmettre une image mentale d'une façon qui a été perdue avec l'imprimerie. Nous trouvons cette idée sous beaucoup de formes chez Boshoff. Le texte pour TREE OF KNOWLEDGE semble en ce sens un résumé des idées de McLuhan qui avaient étés mises en avant de façon plus fragmentée dans le mémoire de 1984[311]. Boshoff attribue une importance quasi alchimique au contact direct entre l'objet et la main qui intervient lors d'un travail manuel[312]. Il parle longuement des techniques manuscrites, de l'image générale que le manuscrit laisse dans le souvenir, de l'inscription sur la page sans marge, le retable ou le bâtiment comme dispositif mnémonique, qui sont tous des éléments mis en évidence par McLuhan.

Selon McLuhan la typographie a eu comme conséquence de diviser les différents sens (visuel, tactile, auditif) de l'homme en privilégiant le sens de la vision[313]. Pour *The Gutenberg Galaxy* McLuhan cherche les origines de cette division dans des sources littéraires du début de l'époque victorienne. Il propose une interprétation de *King Lear* qui démontre une prise de conscience du progressif isolement entre les sens perceptives de la société lettrée. *King Lear* se situe aux débuts de la transition entre une société "manuscrite" et une société où la vue est séparé des autres sens et entraîné vers une lecture linéaire par l'arrivée de l'imprimerie. Pour *Understanding Media*, dans le chapitre "The reversal of the overheated Medium"[314], McLuhan a transposé cette observation en une vision politique et sociologique:

---

l'attention humaine, "the artist can be regarded as a navigator who gives adequate compass bearings in spite of magnetic deflection of the needle by changing play of forces" (p.238).

[311] VLV 1984, p.2.

[312] Voir KG Partie II.

[313] En 1970 le groupe Art & Language avait sollicité l'avis d'un éminent spécialiste en psychiatrie pour réfuter les théories sur la perception avancées par McLuhan, le texte par Bernard Bihari, M.D. Assistant Professor of Psychiatry, The Mount Sinai School of Medicine and the Beth Israel Hospital, New York est publié dans *Art&Language* (Volume 1, Number 3, June 1970)

[314] McLuhan, 1964, pp.36-44, la citation se trouve p. 40.

> The great principle of classical physics and economics and political science, namely that divisibility of each process has reversed itself by shear extension into the unified field theory; and automatic industry replaces the divisibility of process with the organic interlacing of all functions in the complex. The electric tape succeeds the assembly line... Commodities themselves assume more and more the character of information...
>
> Le grand principe de la physique classique, des sciences économiques et politiques, notamment la divisibilité de tout processus, a été renversé par la simple extension vers la théorie du champ unifié ; et l'industrie automatisée remplace la divisibilité des processus par l'entrelacement organique entre toutes les fonctions dans la complexification. La bande électrique remplace la chaîne d'assemblage…Les marchandises mêmes prennent de plus en plus le caractère de l'information…

... D'où la simplification "The medium is the message" qui deviendra une des citations les plus répétées.

Avant la découverte de la typographie et le fractionnement des sens perceptives en unités maîtrisées et isolées, l'homme jouissait de l'unité de ses sens et privilégiait le tactile pour la reconnaissance du monde. L'homme post-gutenbergien retrouve avec la technologie électronique cette unité des sens ("this all-in-oneness") ou une façon de vivre avec tous les sens en concert ("all the senses in concert"...[315]). Dans le mémoire de 1984, Boshoff tente pour chaque œuvre de démontrer comment elle s'adresse à plusieurs sens de l'être humain pour rétablir une conscience "holistique". Le principe de base du BLIND ALPHABET PROJECT, l'idée que le toucher permettrait une connaissance plus intime des choses que la vue, peut être reliée directement aux réflexions de Marshall McLuhan sur ce thème[316]. Selon lui, la technologie électronique permet à l'être humain d'être omniprésent et de transgresser les frontières du temps et de l'espace. Dans le "village global", le monde entier nous est voisin direct[317], en une conversation "skype" nous pouvons être présents des deux côtés du globe simultanément[318]. Boshoff reprend l'idée de l'informatique comme délivrance possible pour l'humanité et il propose le "cyber chip" comme possible "graine" pouvant contenir tous les savoirs et délivrer l'écologie[319]. Le "Global Village" est aujourd'hui très fréquemment cité

[315] *Gutenberg Galaxy,*1962, p.247.
[316] Voir par exemple *The Gutenberg Galaxy* p.81 qui peut être lu comme un "éloge du toucher".
[317] Il convient ici d'ajouter une note de caution : McLuhan ne voit aucunement le village global comme un lieu de parfaite harmonie sans complication de communication. Il cherche plutôt à attirer l'attention sur les "problèmes de voisinage" qui surviennent inévitablement au moment où les cultures les plus diverses sont rapprochées d'une telle façon qu'elles perdent la possibilité d'éviter les autres. Glenn Willmott (1996, pp.193-205) ajoute à son texte sur McLuhan une analyse de la situation post-coloniale particulière au Canada. Voir KG Partie III.
[318] Cette condition sera par la suite explorée par le druide en collaboration avec l'artiste sud-africaine Katherine Bull dans les "Antipodal Drawings" - effectuées par skype alors que Bull se trouve à Johannesburg et Boshoff à Washington le 21 mars 2012.
[319] Voici un extrait du texte pour DRUIDS KEYBORD écrit pour l'exposition *Kulturhest* 1998: "It is realised that the computer enforces its own demands on the environment, but in the TREE OF KNOWLEDGE series there is some serious, albeit wishful, thinking that there will come a time when the computer, with its built-in

pour signifier une sorte de rudimentaire théorie postcoloniale. En effet McLuhan place le premier palier de l'évolution humaine au moment où l'empire romain, lors de sa colonisation d'une grande majorité de l'espace européen, avait apporté l'écriture phonétique à des régions habitées par des sociétés dont la culture était essentiellement orale. Par la suite ces sociétés ont en grande partie disparu. La deuxième vague de colonisations qui coïncide avec le palier suivant, l'ère des découvertes et inventions, que Mc Luhan appelle l'âge de Gutenberg, présente les mêmes symptômes. Aujourd'hui il s'agit d'assumer les conséquences de ces deux moments du passé.

Diviser les différents sens d'un être percevant fait partie des méthodes de l'hypnose. L'homme typographique est un être divisé ne sachant se servir que de son seul sens de la vision. McLuhan identifie de nombreux passages dans les textes de James Joyce[320] (notamment *Finnegans Wake*) ou de Pope où les écrivains avaient pris conscience de cette "dullness" son caractère morne et insipide, comme hypnotisé, "anesthésié", de la société et ils tentent de réveiller l'être humain. Ce serait le travail et le devoir de l'artiste, qui, en étant lucide face au pouvoir de la technologie, serait capable de ne pas se laisser façonner par les outils qu'il a créés pour former ses expressions[321].

> ... the artist is the man in any field scientific or humanistic, who grasps the implications of his actions and of new knowledge in his own time. He is the man of integral awareness ... if art were seen for what it is, namely exact information of how to rearrange ones psyche in order to anticipate the next blow from our own extended faculties.[322]

…l'artiste est celui qui, dans toute discipline scientifique ou humaniste, comprend les implications de ses actions et des nouveaux savoirs de son temps. Il est l'homme de la prise de conscience totale… si l'on voyait l'art pour ce qu'il est, notamment l'information exacte nécessaire pour réarranger sa psychè afin de pouvoir anticiper le prochain coup dur délivré par nos facultés en extension.

Il est clair que ces idées se retrouvent dans tous les courants de pensée des années 70[323]. Les remarques sur la tâche de l'artiste avancées par Joseph Beuys ressemblent aux idées de McLuhan qui a exprimé des opinions telles que "The artist is not a category; it's a function of

---

calculus or silicone chip, might release us from our dependency on the book as instrument of computation and storing of information."

[320] Dans *Gutenberg Galaxy*, 1962, mais également dans *War and Peace in the Global Village*, publié en 1968.

[321] La critique de Glenn Willmott est très sensible à cet aspect des écrits de McLuhan. Une lecture de *Understanding Media* montre que McLuhan a systématiquement confronté entre elles les descriptions des possibilités d'utilisation de tous les "média" qu'il identifie (radio, argent, montres, logement, la machine à écrire, la télévision, le téléphone...) Mc Luhan fait la distinction entre l'esclave des média et l'individu agissant en artiste. (Voir Willmott, 1996, p.185) Voir aussi Paul Ardenne, 2006. *Extrême: Esthétiques de la limite dépassée,* qui a recours à la notion de "société anesthesiée" dans le contexte de la société après 2000 à la recherche de sensations toujours plus extrêmes. (p.21) Voir KG Partie III sur la logique et la fiction de l'extrême en art.

[322] *Understanding Media*, 1964, p.64-66.

[323] Voir fin KG Partie I sur les notions "Stream of consciousness", "Summer of Love".

all of us"[324] l'artiste n'est pas une catégorie, il est une fonction que nous possédons tous. Cette "coïncidence" cesse d'en être une en connaissant l'importance que le travail de James Joyce a exercé sur les deux, l'artiste allemand et l'académique canadien.

Dans la *Gutenberg Galaxy*[325] McLuhan exprime l'idée d'une nature persécutée (victimised). McLuhan exprime cette idée en premier lieu en lien avec sa lecture de Francis Bacon, pour illustrer le passage de la pensée médiévale à l'âge de Gutenberg, soutenant que la clef pour la compréhension de Francis Bacon serait son expression : "Nature is a Book whose pages have been smudged by the Fall of Man" La nature est un livre dont les pages ont été souillées par la chute de l'homme. Bacon n'aurait jamais été interprété sous cet angle tant qu'on le lisait sous le point de vue de l'état d'esprit médiéval[326]. Dans un article plus tardif McLuhan inscrit la pensée sur la nature "victimisée" dans l'ensemble de sa théorie des média. La conviction écologique se résume dans la phrase "ecology was born and nature was obsolete"[327] l'écologie était née et la nature devint obsolète posant l'écologie comme une médiatisation parmi d'autres[328].

Une relecture des textes de Boshoff tenant compte des façons dont McLuhan agence les détails de l'histoire culturelle humaine, fait découvrir que la mutation des galaxies s'est aussi produite chez l'artiste sud-africain. Voici le texte avec lequel Boshoff explique le BROKEN GARDEN, une œuvre qui se présente comme un tapis fait d'échardes de bois et de papiers déchirés :

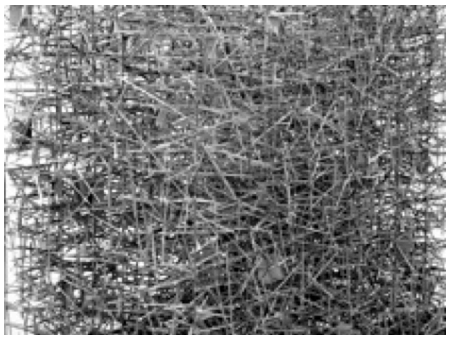
> *BROKEN GARDEN* is a re-enactment of the crucifixion in which the "Word of God" is nailed to the "tree" - Christ nailed to a wooden cross. The spiky splinters of the work are meant to re-inforce the idea that knowledge in an alphabetic, book-dependant society comes at a great cost to the universal tree and that such knowledge provides a pain, both to our natural resources and ultimately, as a seat of learning, to us. The wood of the work is real timber, battered into splintered pieces with a four-pound hammer to simulate the crucifixion. Only costly timber was used, unlike in the earlier work, *MEDITATION MAT* (1979), where the wood consisted of broken twigs and small branches.

BROKEN GARDEN est une reconstitution de la crucifixion pendant laquelle "La parole de Dieu" est clouée contre "l'arbre" - Le Christ cloué contre la croix en bois. Les échardes pointues utilisées dans l'œuvre devraient appuyer l'idée que le savoir dans une société alphabète et dépendante du livre coûte très cher à l'arbre universel et que ce savoir inflige de la douleur. Nos ressources naturelles en souffrent et finalement, car il s'agit d'une richesse d'importance scientifique, nous en souffrons aussi. Le bois utilisé dans cette œuvre est pris d'une bûche massive, réduite en échardes à l'aide d'un marteau de quatre livres pour simuler la crucifixion. Uniquement du bois de

[324] Marshall McLuhan, 1970. "Museum Communication ... a seminar" p.18. (Voir Ken Allan "Understanding Information", dans Michael Corris, 2004 pp. 144-168). Nous reviendrons sur cette remarque en fin de cette partie parmi les remarques sur l'engagement pacifique de Boshoff.
[325] 1962, p.183.
[326] Voir *Gutenberg Galaxy*, 1962, p. 187/188 "Christianity was a religion or the Holy Book".
[327] Voir 1977. "The Rise and Fall of Nature", *Journal of Communication*, 1977, Vol 27, No 4, pp.80-81.
[328] Voir KG Partie III sur la relation qu'entretient Boshoff avec le débat écologique.

bonne qualité a été utilisé en contraste avec mes œuvres précédentes comme MEDITATION MAT (1979) où le bois consistait en brindilles et petites branches cassées.

L'idée du papier et du livre comme un bois réduit en pulpe puis transformé en papier se trouve déjà dans le mémoire de 1984. En lisant ce texte, il est possible de réunir les différents éléments de la pensée de McLuhan et suivre la logique du mythe de l'arbre de la connaissance du bien et du mal chez Boshoff : le premier livre était celui "qu'il ne fallait pas lire", l'arbre de la connaissance du bien et du mal[329]. Boshoff met en équivalence le livre, le papier et la croix. La sainte croix, du fait qu'elle était en bois, serait à l'origine de tous les livres[330]. L'arbre serait ainsi "la mère de toute littérature" (par ceci Boshoff entend écriture lisible et imprimée - "a book-dependent society" - dans le sens de McLuhan pour qui la découverte du parchemin aurait révolutionné le système de communication dans l'empire romain). La découverte du papier aurait rendu possible plusieurs maux : la littérature imprimée, la destruction des arbres et la colonisation du reste de l'Europe par le régime militaire romain, ce qui a eu comme conséquence la disparition des druides[331]. Un texte imprimé est très bien lisible, il est figé, son évolution intellectuelle est interrompue, il devient doctrinaire dès qu'il n'est plus transmis de façon orale. A partir de TREE OF KNOWLEDGE et la prise de conscience du fait que l'obtention du papier dépend de la destruction des arbres, les considérations écologiques de Boshoff se complexifieront. Au moment où Adam et Eve auraient touché l'arbre de connaissance, tout savoir aurait été dévoilé à l'esprit. Boshoff souligne l'importance du sens tactile, du contact physique. A partir de cette transgression tactile "tout" était devenu saisissable et ceci aurait créé les plus grandes douleurs et maladies[332]. Les œuvres du TREE OF KNOWLEDGE proposent des remèdes à ce mal originaire qu'est le savoir[333].


LETTERS TO GOD (1997)

[329] VLV 1984, p.9: "Hout is as materiaal gebruik omdat boeke met hulle bladsye geprosesseerde hout is. Dit is ook die kruisigingsmateriaal. Alle vashegtings van plankies en balkies in die werk is reghoekig horisontaal en vertikaal. Met elke lasplekkie is daar dus sprake van 'n tipe kruisiging. Die duisende lasplekke getuig van voortdurende kruisiginge".

[330] VLV 1984, p. 28 "Die aardsboek van alle boeke is die 'Boom van Kennis van Goed en Kwaad'. Dit is hierdie boom waarvan 'alle papier' gemaak is, waarop 'alle boodskappe' uitgekerf is, waarvan mikstokke gesny is vir boodskapperdraers, waaruit 'alle kerfstokke' kom waarmee nog ooit telling gehou is. Die boom is die moeder van die letterkunde. Die rol wat hierdie boom speel met die ontbloting van kennis is allesomvattend. 'Stokkiesdraai', daarenteen, het die aanskyn van boodskapstokkies; maar die boodskap daarvan is kripties versluier...."

[331] Voir KG Conclusion.

[332] VLV, 1984, p. 28: STOKKIESDRAAI: "Die boom het kennis in die verstand ontbloot. Alle dinge was aan die verstand beskikbaar gestel om aan te dink. Die grootste smart denkbaar; dit was begrypbaar, die ergste siekte; dit was begrypbaar. Met die oog van die verstand is die vrug van die boom aangegryp waar die hand

> The top section of LETTERS TO GOD is ramified into the fibrous structure of paper under a microscope. Its "branches" are literally bits of tree, re-made into the perverted image of yet another tree, - the "tree of knowledge", - paper and the book. The tree of knowledge grows in the center of our Garden of Eden. Concealed within its "branches" are the fruits Eve was forbidden to eat, and when we read, we, with Eve, harvest once again the produce of its text. The "letters" in LETTERS TO GOD are the Greek alphabet, hidden within the "branches", so that, should we attempt to "pick" them, we violate the "tree".

La partie supérieure de LETTERS TO GOD est ramifiée pour composer la structure fibreuse du papier comme il serait vu sous le microscope. Les "branches" sont littéralement des fragments d'arbre, restructurés comme l'image pervertie d'un autre arbre, - "l'arbre de connaissance du bien et du mal", - le papier et le livre. L'arbre de Connaissance pousse au centre du Jardin d'Eden. Cachés parmi ses "branches" sont les fruits qu'Eve ne devait pas manger, et si nous lisons, nous, comme Eve, récoltons une fois de plus les produits de son texte. Les "lettres" dans LETTERS TO GOD sont l'alphabet grec, cachées parmi les "branches", pour que, si on tentait de les "récolter", on violerait l'"arbre".

Dans TREE OF KNOWLEDGE, Boshoff a mis un fragment de papier "sous la loupe" en créant un bloc en "fibres de bois" auquel il donne le titre LETTERS TO GOD. Quand nous lisons, nous, comme Eve, récoltons les produits du texte. Boshoff cache des lettres de l'alphabet grec entre les "branches" de son "arbre/feuille de papier sous la loupe". Si le lecteur veut récolter les fruits, il doit faire violence à l'arbre. L'invention de l'écriture phonique doit ici, comme chez McLuhan, faire référence à un palier dans l'évolution vers l'âge électronique.


STOKKIESDRAAI (1980)

Pour Boshoff l'acquisition d'un savoir interdit et le péché originel s'assimile à la "trop grande clarté" du texte imprimé, il parle de la "mise en paquet" sous forme de livre. Une façon possible de guérir le mal de l'arbre/littérature/imprimerie serait de revenir à une écriture cryptée comme Boshoff la propose dans son œuvre STOKKIESDRAAI[334] qui a comme deuxième titre MEDISYNESAKKIE, sac à médicaments, pharmacie. STOKKIESDRAAI se lit avec les doigts. Il s'agit de pièces de bois d'une dizaine de centimètres de longueur réduites en échardes et travaillées, lissées au point de devenir un jeu de bâtonnets à formes énigmatiques et très

opgehou het om dit tastend te gryp. 'Stokkiesdraai' noodsaak opnuut die greep van die hand". L'arbre a dévoilé les connaissances à l'intérieur de l'esprit. Tout était devenu accessible à la contemplation par l'esprit. La plus grande souffrance était devenue pensable; elle était devenue tangible, compréhensible. L'œil mental s'était saisi du fruit de l'arbre au moment où la main avait cessé sa reconnaissance par le sens tactile. "Stokkiesdraai" est de nouveau une invitation au toucher.

[333] Ceci est cohérent avec la vision humaniste, mais également avec la version du récit de la création que Boshoff soutient. Voir KG Partie II et Partie III

[334] VLV, 1984, p. 28: "In Adam en Eva se geval het die ontbloting van kennis smart, lyding en siekte veroorsaak. 'Stokkiesdraai' se omkeer van kennis met die herbevestiging van die kriptiese aard van die moederboom wil die kennis van goed en kwaad terapeuties verlig". Pour Adam et Eve le dévoilement de la connaissance a amené la souffrance, la douleur et la maladie. "Stokkiesdraai" en tant que retournement du savoir et affirmation du caractère cryptique de l'arbre-mère cherche à soulager la conscience du bien et du mal de façon thérapeutique.

agréables au toucher. Les échardes de bois doivent être appréhendées, Boshoff dit "méditées", avec les doigts pour déchiffrer les signes cryptiques. Sous cet angle, le mémoire de 1984 peut être lu comme une très lente exploration des multiples (re-) découvertes de production de signes cryptiques. Boshoff réunit dans son texte pour KASBOEK[335] ces réflexions très complexes autour du matériau "bois", car cette sculpture en bois représente un livre qui s'ouvre et se referme comme une armoire que Boshoff veut telle une armoire à pharmacie, comme l'indique le deuxième titre de l'œuvre, MEDISYNEKAS. KASBOEK consiste en déchets de bois, Boshoff a brisé chaque lamelle en deux et les a collées dans le dos et les portes de "l'armoire" de façon à ce qu'en ouvrant ou en refermant le spectateur brise ou guérit (cicatrise?) les morceaux de bois (l'armoire est "vol van homself" - empli de sa propre matérialité). L'idée de guérison, de réparation, de restaurer/rendre intacte et entier transforme le "placard à échardes" en une "caisse de médicaments", en une pharmacie[336]. Dans STOKKIESDRAAI, le signe cryptique comme le sens du toucher agréable soignent la douleur de l'être humain après son expulsion du jardin d'Eden.


KASBOEK (1980-1981)

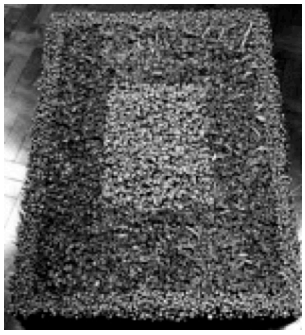
Le sens du toucher est stimulé par BROKEN GARDEN de façon douloureuse. Boshoff dit que la souffrance et la douleur intime font partie de la concentration quand les sentiments intimes et secrets sont exposés au public. Pour comprendre cette phrase il convient de relire les textes pour SPLINTERMAT[337].

> Die bewaring van snoeistokkies dien as die bevestiging van meditasie en gebed as pynvolle prosesse...

[335] VLV, 1984, p. 15: "'n Hamer is gebruik om die vierkantige blokkies hout van die beeldhouwerk te versplinter. Die versplintering en verpulping van gewone hout is eie aan die papiermaakproses. Die eerste boek waarvan in die Skrif gelees word, is een wat nie gelees moes word nie. Dit is die boom (boek, papier, kruis) van kennis (woord, boodskap, Christus) van goed en kwaad." Les tasseaux de bois de la sculpture ont étés réduits en échardes à l'aide d'un marteau. La destruction du bois et sa transformation en pulpe fait partie des techniques nécessaires à la production de papier. Le premier livre dont l'Écriture a été lue, était un livre que n'aurait jamais dû être déchiffré. L'arbre (livre, papier, croix) de la connaissance (parole, message, le Christ) du bien et du mal.

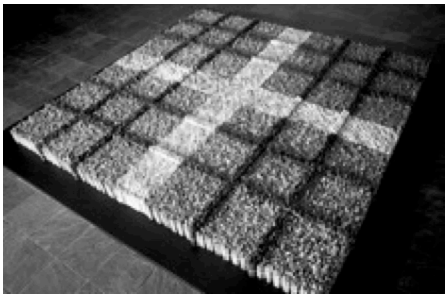
[336] VLV, 1984, p. 15: "Geopen is die kasbeeld vol penagtige, gepynigde houtsplinters. Dieselfde warboel vernielde spaanders omsluit mekaar meetkundig presies om 'n gesonde kas met gladde oppervlak te vorm. Deur die verwonding van die geopende kas heen word die geslote boekkas heel en gesond. Die pad na genesing loop dus deur die kruisfoltering." Quand il est ouvert, l'armoire-image est composée d'échardes pointillées et douloureuses. Le même chaos de tiges détruites est assemblé avec précision pour rétablir une armoire guérie avec une surface lisse. La blessure de l'ouverture du livre-armoire rend possible la guérison de l'armoire-livre. Le retour à la santé est le passage par la torture de la croix.

[337] Boshoff écrit deux textes, le premier en 1981 pour l'exposition de Johannesburg, où il précise: "Die bewaring van snoeistokkies dien as die bevestiging van meditasie en gebed as pynvolle prosesse..." la collection des brindilles découpées sert à confirmer la méditation et la prière comme des activités douloureuses. Le deuxième texte se trouve dans le mémoire de 1984, pp.34-37.



SPLINTERMAT (env 1979)

Boshoff ajoute à son explication l'image d'une œuvre en acier inoxydable de Walter de Maria, la "spike sculpture"[338]. Avec les échardes de bois Boshoff élargit son expérience de la douleur physique vers une application étonnamment tangible. En associant son tapis à celui de Walter de Maria cette œuvre touche à une dynamique, une force, une violence, un aspect cosmique qu'une lecture directe ne lui aurait pas révélée : s'agenouiller sur un tapis d'échardes est une épreuve qui s'installe avec force dans l'imagination. Par le même geste Boshoff lie la douleur à l'esprit de l'être humain: avec SPLINTERMAT comme avec BROKEN GARDEN il s'agit de tapis pour méditer. Boshoff décrit l'utilité du tapis de prièrequi doit présenter le fidèle à la divinité. Le fidèle, celui qui prie, se transforme en texte destiné à être interrogé par la divinité[339]. La position sur le tapis de prière oblige le croyant à s'ouvrir sans retenue à son créateur. Se présenter de telle façon, "mis à nu", est une expérience douloureuse qui serait cohérente avec le mythe de Saint Sébastien dirigeant les artistes vers les différentes expériences de la douleur physique ou émotionnelle[340]. La douleur physique est la plupart du temps mise en image par les flèches qui transpercent le martyr. Boshoff pour sa part a préparé dans son projet de Tulbach une écriture agencée sous



BROKEN GARDEN (1997)

[338] Walter de Maria produit entre 1968-1969 de nombreux "Beds of spikes". L'exposition au Kunstmuseum Basel montre plusieurs variations de ces sculptures en acier inoxydable avec des piquets forts soudés de façon verticale sur une surface plate tel un lit ou un tapis. (6,5 x 199,5 x 105,6cm - Walter de Maria travaille comme Boshoff sur les dimensions du corps humain) il instaure un système de multiplication par lequel le nombre de piquets passe de 1 à 3 à 5 à 7 et 9 sur le côté court, en doublant ce chiffre pour le côté long. Dans l'œuvre *360° I Ching / 64 Sculptures* de 1981, Walter de Maria créera une sorte d'inscription codée sur un système comparable. Voir le catalogue de le Fondazione Prada publiée en 2000 organisée par Germano Celant. Walter de Maria produit un deuxième système numérique en 1984 sous le titre *A Commuter which will solve every problem in the world 3-12 Polygon,* où il utilise des barres en acier inoxydable posées horizontalement à même le sol pour constituer des suites numériques.Voir catalogue du Museum Boymans-van Beuningen de Rotterdam en 1984.

[339] VLV, 1984, p.37: "Die 'leser' in hierdie geval staan buite die werk en die persoon wat daarby betrokke is. Die 'leser' is in die Christo-Judaiese en Mohammedaanse tradiesie God self. In alle gebedsmatte word die persoon wat op die mat plaasneem deel van die teks van die mat en openbaar só 'n persoon homself aan die opperwese. Die pynlikheid verbonde aan die teks is 'n tekslouteraar en help die persoonteks om in waarheid voor die opperwese te verkeer." Dans ce cas le "lecteur" se positionne à l'extérieur de l'œuvre et aussi à l'extérieur de celui qui cherche à interagir avec l'œuvre. Le "lecteur" dans les traditions judéo-chrétienne et musulmane est Dieu. Les tapis de prière permettent à la personne qui se présente sur le tapis de faire partie du texte du tapis et se révéler ainsi à la divinité. La douleur liée au texte est un exégète qui permet au personnage-texte d'exister de façon, juste devant la divinité.

[340] Heusinger von Waldegg (1989, p.73-76) s'intéresse aux deux cas. Dans un texte avec le titre "Ding-magie, Idol und Fetisch: Objektkunst" Magie des objets, idole et fétiche, von Waldegg de son côté, observe l'aptitude de l'objet trouvé à faire surgir le souvenir, les vœux et les peurs.

forme de flèches répandues sur une surface comme les épines de pins couvrent le sol. Les artistes échangent les flèches contre des clous, des épines, des échardes. Beaucoup d'artistes du XX^{ème} siècle, de Salvador Dali à Curt Stenvert ou Günther Ückers, explorent des analogies entre les matériaux et les structures du mythe du Saint Sébastien. Ückers transperce des objets, par exemple une télévision par des clous qui "s'en prennent" au spectateur en l'agressant avec leur pointe. Mais le travail d'Ückers n'aurait aucunement le même potentiel évocateur sans les fétiches cloués des traditions africaines, ces sculptures en bois entièrement recouvertes de clous. Kendell Geers en 2011 reprend les fétiches à clous pour les inclure dans sa série d'œuvres KODE-X (2002-2003) rassemblant des symboles culturels universellement connus et entourés de ruban "danger tape" rubalise[341] avec les rayures rouges et blancs. Quant à Boshoff, il est bien conscient du potentiel reliquaire du fragment de bois. En effet, de très nombreuses échardes sont conservées comme reliques par l'église catholique depuis le moyen âge. Tous ces fragments sont adorés car ils sont une fraction de la sainte croix. Ces échardes sont porteuses de pouvoirs magiques. Espiègle, Boshoff conclut par l'observation qu'au fur et à mesure les dévots auraient amassé assez d'échardes pour construire un très grand bateau[342] et non seulement une croix pour l'exécution d'un rebelle contre l'empire romain.

Le lien entre arbre et croix confère au TREE OF KNOWLEDGE une deuxième fonction, il est un attribut de l'axis mundi. Dans son texte pour LETTERS TO GOD, Boshoff introduit cette idée et dit que le livre/arbre pourrait être un pont ou une échelle[343] par laquelle on pourrait accéder au savoir ultime et à la perfection. Nous trouvons une meilleure explication de ce que Boshoff voudrait dire ici dans son texte de 1984 écrit pour KUBUS: Boshoff cite le dictionnaire des symboles de Cirlot dans lequel on peut lire que la croix serait une inversion de l'arbre de la connaissance du bien et du mal du paradis ou de l'arbre de vie de la révélation. Dans certains récits médiévaux cet arbre apparaît comme un Y avec des pompons, des branches ou même des épines. Comme l'arbre de vie, la croix représente l'axe du monde qui est placé au noyau mystique de l'univers et se présente comme une échelle avec

[341] L'anglais connaît également l'utilisation des expressions "chevron tape" et "warning tape". La rubalise est un ruban servant principalement à la délimitation de zones, ou au balisage en cours, il indique un danger.
[342] Voici la citation: VLV, 1984, p. 16: "Versamelings houtsplinters van die oorspronklike kruis het hulle weg na menige wêrelddeel gevind aan die begin van die middeleeue. Magiese krag is gewoonlik aan die splinters toegeskryf. Soveel splinters is mettertyd versamel dat 'n enorme skip van al die hout gebou sou kon word!" (La traduction se trouve dans le texte)
[343] En choisissant ce symbolisme de l'arbre et la croix, en rappellant son lien à l'échelle, Boshoff met le doigt sur une des pensées centrales de la philosophie hermétique, la superposition du ciel et de la terre, qui sont alors un (l'idée de l'axis mundi inclut le monde souterrain). L'échelle est présente dans une très grande nombre de cultures dans les problèmes des rapports entre ciel et terre. Voir le *Dictionnaire des Symboles,* Jean Chevallier, Alain Geerbrandt, édition de 1982, pp.90-92, et 383-387. La symbolique de l'échelle se retrouve dans une des œuvres très récentes de Boshoff, voir SLICES OF AIR.

laquelle on pourrait atteindre Dieu... La croix confirme la relation primaire entre deux mondes : les mondes terrestre et céleste[344].

Boshoff dit souvent que toutes ses œuvres sont en quelque sorte des livres. Il représente ceci par de multiples conventions, par exemple, par la division en deux parties qui doit rappeler les deux pages en regard dans un livre, et par les œuvres qui s'ouvrent et se referment. Boshoff retient toujours l'interprétation ambivalente du livre qui pourrait représenter le "centre des savoirs mystiques de l'univers" mais qui en même temps représente le dogme et la crise écologique. Il poursuivra cette idée pour la mener à ses extrêmes par les jardins de mots auxquels Boshoff donne une première forme cohérente en 1997[345].

> Before the invention of paper, knowledge was managed and kept by various means. Druids and seers made use of prehistoric "stationery" such as bones, wrinkles, stars and, more particularly, stones, to muse over their facts and figures. The world's oldest "computer" is arguably the psephos of the Greeks or the calculus of the Romans - the small pebble. Pebbles were esteemed instruments of thought and reckoning. In DRUID'S KEYBOARD the change-over from the "age of the pebble" to the "age of paper" is emphasized. The thirty-six pebbles, made of thirty-six species of wood, represent paper's dependency on wood, and the twenty six letters and ten numerals we use in the common western alphabet. The druids reflected on large stone rings, or smaller objects arranged in circles, their gaze showing regard for cyclical change observed in the sun, planets and seasons. Their world was round and in motion, and this world view is in sharp contrast to the flat and square one we obtain by gazing at compressed, four-sided pages of books. Marshall McLuhan said in the 1960's that writing makes knowledge permanent. The problem is that knowledge in criostasis becomes a veritable prison, a frozen orthodoxy that enslaves the minds of all who feed from it[346].

Avant l'invention du papier, le savoir était géré et sauvegardé par des moyens divers. Les druides et les devins utilisaient de la "papeterie" préhistorique comme des ossements, des plis dans la peau, des étoiles et plus particulièrement, des pierres, pour contempler leurs faits et leurs chiffres. Le plus ancien ordinateur du monde est assurément le psephos des grecs ou le calculus des romains - le caillou. Les cailloux étaient beaucoup appréciés comme instrument cognitif et calculateur. Dans le DRUID'S KEYBOARD le changement de "l'âge du caillou" à "l'âge de papier" est mis en valeur. Les trente-six cailloux, façonnés en trente-six différentes essences de bois, représentent la dépendance entre le papier et le bois et les vingt-six lettres et dix chiffres que nous utilisons dans l'alphabet occidental. Les Druides contemplent les grands cercles de pierres, ou des objets plus petits rangés en cercles, leur regard est respectueux des changements cycliques du soleil, des planètes et des saisons. Leur monde était rond et en mouvement, cette vision contraste fortement avec la vision plate et carrée que nous obtenons en regardant les pages carrées et comprimées d'un livre. Marshall McLuhan disait dans les années 1960 que l'écriture rend le savoir

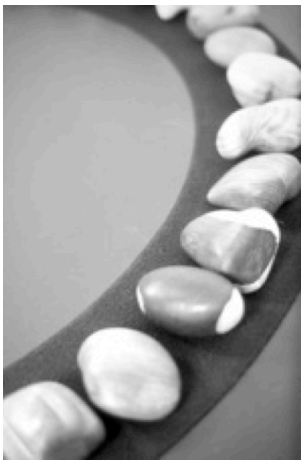
[344] Voici la citation, VLV, 1984, p.19: "Cirlot verklaar dat die kruis 'n dramatiese afleiding, as't ware 'n omkering, van die Boom van Kennis van Goed en Kwaad van die Paradys of die Boom van die Lewe in Openbaring is. Die kruis word dan ook dikwels in middeleeuse verhale as 'n Y-vormige boom met kwaste, takke en selfs dorings uitgebeeld. Net soos die Boom van die Lewe staan die kruis vir die 'Wêreld-as'. Dit is geplaas by die mistieke kern van die heelal en word die leer waarmee die siel God bereik. Sommige kruise het sewe trappe, vergelykbaar met die kosmiese bome wat die sewe hemele uitbeeld. Die kruis bevestig derhalwe die primêre verhouding tussen twee wêrelde: die aardse en die hemelse. Die een dwarsstuk wat reëlreg teenoor die stutpaal lê (respektieflik simbole vir die aardvlak en die aardas), staan vir die verbinding van teenoorgesteldes. Die geestelike (vertikale) beginsel word aan die beginsel van wêreldverskynsels (horisontaal) gekoppel (bibl. 3)." (Dans le texte sous forme de traduction libre)

[345] Voir KG Partie III

[346] DRUID'S KEYBORD, http://www.willemboshoff.com/documents/artworks/druids_keyboard.htm, (consulté le 17-10-2012.)

permanent. Le problème est que le savoir en criostase devient une prison, une orthodoxie gelée qui rend esclaves tous les esprits qui s'en nourrissent.

A travers la trilogie du TREE OF KNOWLEDGE, les différents univers culturels ne cessent de s'interchanger, de se juxtaposer. Si nous pouvions affirmer que LETTERS TO GOD, malgré son titre "chrétien", s'adresse au premier pallier de McLuhan, celui de la découverte du papier et l'adoption de l'alphabet phénicien, donc le monde grec, BROKEN GARDEN s'inscrit dans une perspective plus clairement chrétienne et gutenbergienne, et DRUID'S KEYBORD qui veut manifester le monde préromain, pré-gutenbergien, pourrions-nous dire "extra"-romain, "extra" gutenbergien ? Le "Keyboard" consiste en trente six "cailloux". Ces derniers sont arrangés en forme de cercle pour signifier leur indépendance par rapport au monde rectangulaire de l'imprimerie, tout en étant néanmoins en bois pour rappeler la dépendance du livre par rapport à l'arbre. Leur nombre symbolise les 26 lettres de l'alphabet et les dix chiffres arabes. Boshoff décrit ici le monde des druides comme un monde essentiellement dynamique, qui respecte les cycles de la nature et le mouvement des planètes. Alors que les mondes romain et gutenbergien martyrisent l'arbre et que l'arbre s'y sacrifie, les druides n'abusent pas de l'arbre-victime. Le druide semble posséder des révélations restées obscures au monde chrétien et romain. La trilogie joue toutes les combinaisons possibles de ce jeu de "Boompie verplant"[347].

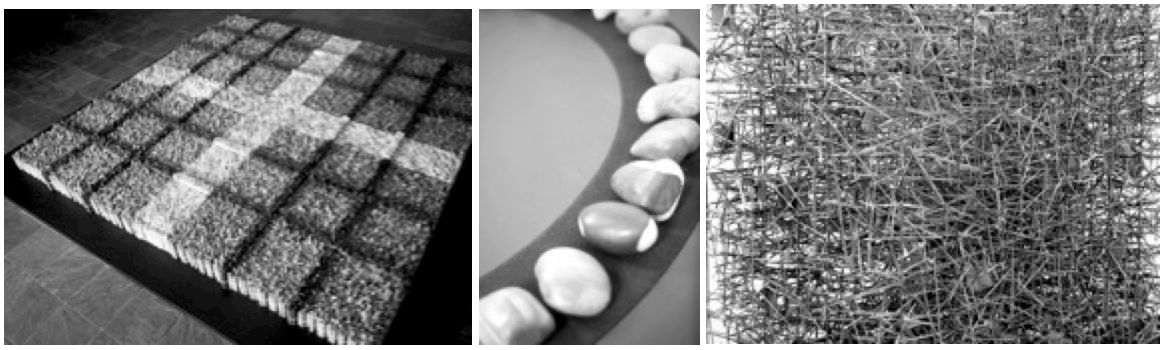

DRUID's KEYBOARD (1997)

Dès ses premières recherches sur les plantes commencées lors de ses vagabondages de 1973 où il s'inspire du verset de Matthieu 6: "Look at the lilies" Observez comment croissent les lis des champs, Boshoff a commencé à se concevoir comme un homme des plantes, et en 2007 ce sera justement ce détail qui déclenchera la fusion entre l'artiste et "les hommes des arbres", les druides. Dans le mythe de Saint Sébastien tel qu'il est interprété par Heusinger von Waldegg[348], il est possible d'observer une convergence entre "l'homme des douleurs", le Christ ou St Sébastien, et l'arbre. Boshoff fait le même rapprochement dans son projet pour Tilburgh en greffant les noms latins des arbres sur les "flèches" du saint tout en les combinant

[347] L'utilisation de cette expression est ici anecdotique, elle reconnaît pourtant des liens avec un champ de signification plus large. "Boompie verplant" est un jeu où les enfants choisissent des arbres comme refuge . A défaut d'arbre sur le terrain de jeu, tout autre objet peut servir, ce qui importe c'est qu'il y ait un joueur en plus par rapport aux refuges possibles. A l'appel "boompie verplant" (arbre replanté) chaque enfant doit changer de refuge, et le joueur le moins habile reste sans refuge. Boshoff utilise le nom de ce jeu comme titre pour un des poèmes de KYKAFRIKANS (p.48). Il s'agit d'un poème sur l'oubli des torts envers nous.

[348] Heusinger von Waldegg, 1989, p. 10.

avec les noms des victimes de Sharpeville. Le bois auquel le saint est attaché redevient arbre de vie, croix de crucifixion. Le corps et le bois se confondent par endroits de sorte que le martyr fait partie du cosmos naturel. Tout en suivant les logiques ou les convictions cosmologiques des discours écologiques, Boshoff ne s'identifie aucunement à des prises de position militantes des groupes écologistes. Ceci devient évident dans une anecdote de la fin de l'été 2010. La polémique autour de l'extension de la gare de Stuttgart figure parmi les faits divers diffusés par les médias en Europe. Les manifestations s'intensifient, la police intervient de façon trop autoritaire, les esprits s'enflamment. Les manifestants se sont attachés avec des chaînes aux arbres qui devront être coupés. Les jours de crise de la manifestation coïncident avec le vernissage de l'exposition de Göppingen, pour laquelle un certain druide sud-africain s'est déplacé en Europe. Le druide Boshoff reste perplexe devant les émotions et l'agressivité suscitées par le débat[349] mais il fait un voyage rituel sur le site de Stuttgart pour voir les arbres destinés à être sacrifiés.



TREE OF KNOWLEDGE: BROKEN GARDEN / DRUID's KEYBOARD / LETTERS TO GOD

THE TREE OF KNOWLDGE est l'arbre sous sa forme sacrificielle, l'humanité le sacrifie car on l'utilise pour produire du papier qui permet l'inscription du savoir. Alors que le statut du savoir inscrit est ambivalent, le sacrifice et la souffrance par contre sont des entités réelles. Avec KASBOEK Boshoff introduit une nuance supplémentaire à ce raisonnement, en affirmant la possibilité d'une guérison qui doit passer nécessairement par la destruction. Pour pouvoir refermer KASBOEK, il fallait d'abord l'ouvrir, c'est-à-dire briser les tasseaux de bois. En 1984 Boshoff soutient devant les yeux de ses examinateurs calvinistes du Broederbond mais aussi pour ses amis des "Jesus People" que "le chemin vers la guérison passe par la torture de la crucifixion"[350]. Ivan Vladislavić exprime la même pensée avec

[349] A d'autres occasions Boshoff refuse la participation dans des expositions à thème écologique avec l'explication qu'il ne tient pas du tout à se lier à un discours militant. (Voir KG Partie III)
[350] VLV, 1984, p.15 op cit.

moins de pathos: “Like a monk manufacturing relics, or an iconoclast destroying the likeness of God the Father, Boshoff produced some of the splinters by smashing planks with a hammer.[351]” Comme un moine qui façonne des reliquaires, ou un iconoclaste détruisant l’image faite de Dieu le père, Boshoff produit les échardes en brisant les tasseaux avec un marteau. Combiné avec le mythe druidico-dadaïste, ce concept prend l’aspect d’un sacrifice d’une œuvre d’art, de sa destruction volontaire, de l’iconoclasme, cette idée l’accompagne toujours en 2010.

[351] Vladislavić (2005, p.12) Si Boshoff, au début, a beaucoup de mal à accepter le texte de Vladislavić, ce sera surtout pour son ton irrévérencieux en face des questions de cet ordre.

1.1.4 "'n Koek kom tot volle 'koekdom' met die eet daarvan" Un gâteau parvient à sa pleine 'gâteauité' dans sa consommation - Iconoclasme, Destruction

Pour le séjour du druide à la foire de Bâle, Boshoff avait prévu de détruire en public certains de ses objets de collection, des cannes à marcher, des objets d'art et des crucifix. L'endroit exact où ce sacrifice devait avoir lieu était prévu : par terre dans son "cubicle" il avait trouvé des lignes tracées à la craie, il s'agissait de marques laissées par les ouvriers installateurs des cloisons ou des installations électriques des différents stands mis à la disposition des artistes exposants. Ces marques devenaient pour le druide des marqueurs d'un lieu porteur de signification, un lieu "protégé" comme Beuys, un lieu potentiel pour le principe créateur. Finalement Boshoff avait entrepris l'action pendant les heures de fermeture de la foire, il garde une photographie parmi sa collection d'images de druide, mais nous le savons déjà, l'absence ou la présence du public n'est pas décisive. Ce qui se passe dans l'intimité de la solitude peut même avoir plus de valeur. Le dévoilement au public ne constitue qu'un passage douloureux supplémentaire.


BRANDSTAPELS (1981/1982)

Les premières destructions d'œuvres d'art chez Boshoff datent de 1981. Boshoff construit BRANDSTAPELS en sachant qu'il l'exposera une fois au public et que l'œuvre sera brûlée par la suite. Aux dates d'exposition et de destruction Boshoff donne une valeur symbolique. BANDSTAPELS est montré à l'exposition de la Johannesburg Art Gallery et détruit avant le début du projet de 370 jours. Il n'y avait pas de spectateur présent au moment de l'autodafé mais Boshoff conserve des photographies du feu qu'il ajoute à son explication de l'œuvre pour le mémoire de 1984[352]. Ici Boshoff informe son lecteur qu'il avait travaillé pendant quatre semaines pour préparer BRANDSTAPELS "comme on prépare un champ de maïs". Toutes ses créations sont des procédures de jardinage, "kweekproses", qui durent très longtemps. La destruction de choses lentement fabriquées leur donne une raison d'être : un livre ne devient seulement véritablement livre que lorsqu'il a été lu et qu'on peut désormais le délaisser, l'abandonner, le jeter, s'en défaire, le sacrifier. Boshoff met l'image du feu détruisant BRANDSTAPELS en parallèle avec les images des exécutions de protestants sous Mary

[352] VLV 1984, p.26.

Tudor. C'est ici qu'il utilisera pour la première fois la citation de la phrase de Lucebert[353]: "Alles van waarde is weerloos" tout ce qui a de la valeur est sans défense. Un gâteau ne devient véritablement gâteau qu'au moment où il est consommé, BRANDSTAPELS a acquis sa véritable valeur au moment où il a été consumé par les flammes, la vie et les flammes sont intimement liées car toutes les deux doivent consommer quelque chose pour exister[354]. Elza Miles[355] voit ce geste d'effacement ou de destruction comme le trait principal de l'attitude radicale de Boshoff. Elle remarque que la phrase dans les "Kykverwysings", qui se lisent comme une "partition textuelle"[356] ajoutée comme une remarque de commentaire à KYKAFRIKAANS lui paraît comme un crédo d'artiste ("'n kunsteoretiese belydenis") d'une urgence absolue : "bak 'n koek en eet die resep" faites un gâteau et mangez la recette.

En lisant les exemples énumérés, viennent à l'esprit certaines remarques sur Duchamp soutenant qu'il serait parti du "principe que la consommation est aussi un mode de la production"[357]. Mais la quête de Boshoff dans le cas de BRANDSTAPELS poursuit autre chose. Pour positionner son ambition, de très nombreux gestes de ses contemporains pourraient se prêter à l'examen. La contribution de Robert Morris à l'exposition *When Attitudes become Form* se présentait sous forme de collecte de combustibles. Avec l'aide du personnel de l'exposition, Morris ramassait tous les déchets et matériaux combustibles "produits" lors de l'exposition et organisait une incinération de ces matériaux devant le musée, ce même square où Michael Heizer, à l'aide de 25 coups de "wrecking Ball", crée la "Berne Depression" juste devant les marches par lesquelles on accède à la Kunsthalle. La

[353] Voir plus loin KG Partie I.

[354] VLV, 1984, p. 27 "'n Volle maand is 'Brandstapels' soos 'n mielieland voorberei. Met die neerskryf van boektekste en met die maak van meeste werke vir hierdie navorsingsprojek is 'n 'kweekproses' oor 'n lang periode gevolg. Die vernietiging van sekere dinge wat pynlik stadig opgebou is, verskaf daaraan bestaansreg." Comme le soin qu'on apporte à un champ de maïs, "Brandstapels" a été préparé pendant un mois. En recopiant les textes de livres et lors des processus de production de la majorité des ces œuvres pour ce travail de recherche nous avons poursuivi un "processus de cultivation" qui s'étend sur une très longue période. Les choses qui ont étés créées de façon douloureusement lentes sont justifiées par leur destruction.

[355] Elza Miles est une des premières critiques du travail de Boshoff qui le suit toujours en 2004, après les premières versions de WRITING IN THE SAND. Le texte par Harald Szeemann "When Attitudes become form", Berne 1969 publié dans *L'art de l'exposition* (1998, pp.369-382, Éditions du regard) explique l'opposition qu'il avait rencontrée à la municipalité de la ville de Berne lors de l'exposition. Alison M. Green, "When Attitudes become Form and the Contest over Conceptual Art's History" publié dans Michael Corris, 2004, p. 123 - 143. L'exposition est considérée comme le point de départ pour l'histoire institutionnelle de l'art conceptuel. Alison Green (p. 124) a dressé une liste de tous les critiques de renommée qui s'accordent sur ce point.

[356] Pour rappeler la formule utilisée par Véronique Perriol, 2006. Voir note 28.

[357] Ce principe a été poursuivi à ses fins logiques par Nicolas Bourriaud, 2003. *Postproduction,* pp.17 et suivantes. Bourriaud met ces remarques en lien avec les théories de Karl Marx avec le but de les rendre pertinentes pour le contexte qu'il s'est engagé à interroger, c'est à dire le monde "post-moderne" qui doit devenir "altermoderne". Dans le texte de Bourriaud se trouvent presque mot à mot les mêmes remarques que je viens d'écrire: "Ainsi, un produit ne devient-il réellement un produit que dans l'acte de consommation..." Quand Boshoff s'intéressera à la société de consommation il posera les questions autrement, voir plus loin.

confrontation entre Harald Szeemann et le gouvernement suisse qui déclare les activités "danger pour le public"[358] est en première ligne déclenchée par ces deux œuvres. L'exposition *Live in your head : When Attitudes become Form* est devenue une des expositions clefs de l'art contemporain. Il s'avère ici que les gestes "destructeurs" des artistes ont beaucoup évolué depuis les premiers gestes de Dada : "Que chaque homme crie : il y a un grand travail destructeur, négatif, à accomplir. Balayer, nettoyer", injonction, tirée du "Manifeste Dada 1918" lu par Tristan Tzara le 23 mars 1918 à Zürich… une attitude qui peut mener jusqu'au duel entre Tzara et Arp[359]. Les gestes des artistes du XX^{ème} siècle ne sont pas uniquement une destruction pour la force négative que cette destructivité dégage, il s'agit d'une intellectualisation du geste destructeur et de son ambivalence, de l'idée que cette destruction soit source de force créatrice, acte de protestation ou témoignage du processus de transformation. Du Lettrisme aux artistes du Décollage, à Fluxus, tous explorent les différentes nuances du phénomène[360].

Les remarques sur les pratiques "destructrices" portent d'abord sur le geste. Les textes des cinq auteurs publiés dans le catalogue *Big Bang* du Centre Pompidou s'intéressent à la destruction au sens le plus large. Il est question de la "destruction de la surface de peinture", "subversions des valeurs traditionnelles", "guerre", "iconoclasme"…. mais les exemples cités pour toutes ces notions rentrent dans le champ de l'illustration, de la contemplation, de la représentation. Les exemples présentent tous un acte réel de destruction de matière mais la direction prise par la destruction retient l'attention seulement de façon superficielle. Certaines de ces manifestations destructrices sont tout simplement documentées et détournées pour un but artistique. D'autres actes destructeurs sont portés contre des bâtiments ou des voitures, des pianos, donc un artefact conçu par quelqu'un d'autre (un objet tiers, une entité "extérieure", celles-ci pourraient en effet trouver leur place dans l'argumentation se reclamant du principe de "postproduction"). L'exemple que Boshoff retient pour son mémoire est le casse-bouteille

[358] Pour Boshoff l'œuvre de Lawrence Weiner pour l'exposition de Berne, est devenue une des références principales. Weiner fait içi "A 36" x 36" Removal of the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall" (1968). Boshoff cite cette œuvre parmi celles qui servent à expliquer les surfaces (la peau) qui dissimule ce qui est sous-jacent, dans le BLIND ALPHABET PROJECT (BAP 1994, p.73). Dans les notes de Boshoff l'œuvre de Weiner serait un geste d'écorchement: "Peeling off the skin".

[359] Nous y reviendrons KG Partie III.

[360] Cette remarque se base sur la thèse de Veronique Perriol, notamment les descriptions des démarches des artistes du Décollage, Fluxus, Véronique Perriol, 2006, p. 201 : livre Fantastic Architecture de Vostell et Higgins : Photographie d'un immeuble qui s'écroule avec la phrase : "Happening est architecte, dé-collage, 1961", p. 203-204 décollage, Fluxus, Wolf Vostel. Un deuxième exemple se trouverait chez Jean-Jacques Lebel, 2009. *Happenings de Jean-Jacques Lebel ou l'insoumission radicale*, Hazan.

de Tinguely[361]. Les gestes doivent faire remarquer une attitude envers la société ou bien ils sont une expression de la déception avec la réaction du public. Il va de même pour les tirs des féministes, ou des nouveaux réalistes, John Latham surtout, ajoutons Yves Klein ou encore Rudolf Schwarzkogler peut-être. Que ces gestes soient dirigés envers des personnes ou contre leur propre personne, ils doivent symboliser une prise de position par rapport à un rôle imposé ou une découverte de soi. Dans une action Gutai, "Breaking through many screens of paper" (1956), Saburō Murakami traverse des papiers tendus sur de grands châssis, tout en mettant l'accent sur l'importance de la violence de l'action. Il va de même pour les actions avec des tirs de flèches ou Kazuo Shiraga "Attacking the red-painted logs with an ax" (*One-day Only Outdoor Exhibition*, Hyogo 1956). Le catalogue *Out of Actions, between Performance and the Object*[362] présente une large vue d'ensemble du lien qui s'installe pour le groupe Gutai entre action, destruction et création attachées à la transformation de la matière[363].

Des cas de destruction d'œuvre d'art préparé avec soin sont moins fréquents : viennent à l'esprit "Erased De Kooning Drawing" (1953) par Robert Rauschenberg (Rauschenberg efface l'œuvre de De Kooning et ceci motivé par un raisonnement conceptuel). "Les tirs" (1961) de Niki St Phalle se dirigent contre un objet en plâtre fait pour être détruit et sans le moindre souci pour l'aspect esthétique de l'objet, les tirs apportent une "finition" à ces œuvres. "L'enterrement de la chose" (14 Juillet 1960), qui est revendiquée comme "le premier happening européen" a lieu à Venise, organisée par Jean Jacques Lebel, Ero et Jean Tinguely. "Une œuvre" de Tinguely est d'abord assassinée sur scène, ensuite est organisée une procession funèbre qui amène l'œuvre victime en gondole sur le canal, où elle est jetée à l'eau. Rétrospectivement Lebel indique que cette action devait protester contre "La Colonisation" et contre "La Violence" car elle était entreprise pour commémorer la mort d'une amie qui avait été assassinée, elle protestait entre autres contre le massacre de Sharpeville[364]... (dans ce cas Tinguely avait fait "l'œuvre" sans savoir qu'elle allait être détruite mais avait des raisons pratiques pour accepter que cette utilisation en soit faite).

[361] VLV, 1984, p.38 texte pour VERSKEUR voir plus loin.
[362] 1998, p.121.
[363] Voir également Katja Peeters, 1998. *Les années parisiennes de Christo Coetzee*, mémoire de maîtrise soutenu à l'Université de Bourgogne. Christo Coetzee, grâce à son contact avec la Galerie Stadler et Michel Tapié part au Japon pendant deux années pour travailler auprès du Groupe Gutai.
[364] Le massacre de Sharpeville vient d'avoir lieu en mars 1960, Une précision apportée par Olivier Lussac, 1983. *Happening & Fluxus: polyexpressivité et pratique concrète des arts,* l'Harmattan, p.212. Lebel revendique en général une conscience aiguë du problème du racisme dans le monde. Cet état d'esprit est également évident dans les manifestes Fluxus des années 60. (Voir Véronique Perriol, 2006, pp.13-14.)

Une génération plus tard[365] Kendell Geers, en empruntant les symboles de la culture visuelle collective, opère un geste d'iconoclasme avec sa série des KODE-X (2002-2003). Il soumet des œuvres comme la sculpture de David (2011), les fétiches africains, la "Nicé de Samothrace", un crucifix ("T.W.(I.N.R.I)") , "Twilight of the Idols (Buddha)" (2002) une statue de Marie à la "censure", obstruant la vue en empaquetant les sculptures de rubalise. En 1993 à Venise il avait en quelque sorte commencé la série en utilisant l'urinoir signé "R.Mutt" réellement comme objet utilitaire[366]. Geers, appartenant à la deuxième génération d'artistes sud-africains qui sont influencés par Willem Boshoff, s'attaque à "toutes" les œuvres du "canon" de l'histoire de l'art. On peut considérer les gestes des années 95 comme faisant partie de la même recherche. En 1995, au lieu de se mettre en scène dans l'espace lui étant alloué à la Biennale de Johannesburg, un emplacement prestigieux dans une Biennale où beaucoup d'autres avaient été exclus pour manque de place, Geers choisit de ne rien exposer dans son espace et de donner le titre "Title witheld (Boycott)" à cette œuvre. Cette abstention est du même registre que le fil barbelé avec lequel il coupe l'exposition *Purple and Green* au Pretoria Art Museum en deux et la série des briques qu'il lance pour casser vitre ou vitrines de lieux d'exposition en 1993, "Title Withheld (Brick)"[367]. Pour expliquer ces gestes, Geers formule un commentaire postmoderne sur le fonctionnement et l'hégémonie de l'art mondial. En parallèle avec ces œuvres de sabotage du système d'art, Geers cherche à parler de violence, de destruction et de terrorisme dans la vie contemporaine. Ses œuvres portent des titres comme "The Devil never rests (a.k.a. T.W. Blow)" où Geers provoque une explosion derrière un des murs du local d'exposition, documentant l'explosion par une série de photographies et une vidéo[368]... Il s'intéresse à des expressions de violence pure, toutes puissantes, "overpowering", sourdes. L'artiste peut être amené à effectuer personnellement des gestes violents dans ses démarches, mais pour la plupart Geers utilise les images produites par l'industrie cinématographique ("T.W.(Shoot)" 1998-1999) ou tirées des média, des photographies prises sur les sites d'attaques terroristes par exemple, qui sont montées avec les

[365] Voir le texte de Warren Siebrits, 2007. "States of Emergence, Growing up in Apartheid South-Africa", catalogue *IERRESPEKTIF*, Bom Publishers. Le texte de Siebrits relate des détails fort intimes de la vie d'un jeune homme blanc sous l'Apartheid. Il fait le récit de tous les non-dits, les interdits, les méthodes clandestines pour prendre contact avec le monde extérieur, la honte liée à la non-conformité.

[366] S'il n'a obtenu rien d'autre par ce geste, il a du moins réussi à être inclus dans la liste des performances artistiques utilisant *La Fontaine* de Duchamp comme urinoir. Voici la liste : Kendell Geers, Björn Kjelltoft, Yuan Chai and Jian Jun Xi. Il se trouve que la liste n'est pas exhaustive… voir le texte de Gregory Minissale, 2011. "Duchamp's Fountain and Deleuze's Repetition and Difference" qui peut être consulté http://drainmag.com/site/2011/04/duchamp%E2%80%99s-fountain-and-deleuze%E2%80%99s-repetition-and-difference-gregory-minissale/ (consulté le 22-7-2011).

[367] Par exemple au Market Theatre, Johannesburg voir http://www.artthrob.co.za/02jun/artbio.html (consulté le 11-10-2012).

[368] La vidéo peut être visionnée sur http://pietmondriaan.com/tag/kendell-geers/ (consulté le 11-10-2012).

cartels d'œuvres d'art moderne bien connues de Brancusi, Arp, Hamilton, Magritte. Ses gestes contre les œuvres sont de l'ordre de la critique, il ne détruit pas ses propres œuvres et il ne s'intéresse aucunement au travail investi dans la création d'une œuvre d'art ni au geste de valeur édifiante. Les chefs-d'œuvre sont présents pour leur caractère iconique, constituent un vide visuel, une présence purement rétinienne que Geers soumet à l'épreuve d'un geste de violence brute[369].

Si le geste d'iconoclasme de Boshoff qui détruit de façon préméditée un objet fait avec beaucoup de soin ne trouve pas facilement de voisin, il n'en reste pas moins qu'il s'est inspiré des gestes de destruction des artistes Dada et de Tinguely. BRANDSTAPTELS concluerait ainsi une période de travail intense dont on fait disparaître les suites matérielles de sorte que cette disparition transforme le travail en sacrifice. Si les réflexions à cet égard s'alimentent des appels à la destruction qu'ont lancés les artistes du Nouveau Réalisme, du Décollage[370], de Fluxus, Boshoff n'abandonnera pourtant jamais sa prise de position pacifiste et soumettra plutôt le principe de destruction dans son travail à une réflexion autour du statut de l'œuvre d'art dans la société de consommation[371]. Pour Boshoff le temps où les pionniers en Afrique et les menuisiers de Vanderbijlpark fabriquaient tout ce dont ils avaient besoin au quotidien demeure toujours actuel et présent. Tables, étagères, caisses de rangement, outils de cuisine, chaussures, poignées de porte[372], jouets, tous ces objets peuvent être faits à la main et le travail investi donne à ces objets une valeur qui dépasse la pure raison utilitaire. La révolution industrielle est parvenue assez tard en Afrique du Sud, avant l'implantation de l'industrie, personne ne pouvait se permettre de traiter les objets du quotidien et les produits artisanaux, avec dédain. Avec la société de consommation [373] Boshoff voit avant tout la "ashoopontploffing" littéralement "l'explosion des montagnes de déchet".

[369] Les informations reprises ici proviennent de quatre sources : Sue Williamson, 1996. *The future present*. pp.58-61, Le catalogue *Kendell Geers*, MACRO, Rome, 2004. Le catalogue *IRR-RESP-EKT-IV Kendell Geers*, 2007, Bom Publishers, Barcelona. Brochure accompagnant l'exposition à la Galleria Continua, 2011.
[370] Catalogue *Out of Actions,* 1998, p.79 Wolf Vostell "Score from the Happening, Nei-9-dé-collagen".
[371] Voici la citation originale: VLV 1984, p. 38 VERSKEUR : "Die verbruikergemeenskap van vandag laat die mens toe om sonder vrees met alle vervaardigde voorwerpe om te gaan. In die tyd voor die Industriële Rewolusie kon niemand dit bekostig om met die tuisvervaardigde voorwerpe te mors nie. Daarvoor was die arbeid en tyd wat dit geneem het om heel eenvoudige dinge te maak gans te duur. Die massaproduksie van meubels, voertuie, rekenaars en ander dergelike dinge het die mens argeloos gemaak. Ons praat met reg van die ashoopontploffing van die twintigste eeu." (Traduction libre dans le texte)
[372] Voir FISHY TOOLS.
[373] Voir KG Partie I sur l'utilisation que Boshoff fait du déchet.

Boshoff ne semble donc pas voir le geste de destruction comme un moment isolé, il le voit dans un processus qui vient de loin, et qui continue, qui s'insère dans une fiction qui peut expliquer ses raisons d'être. Les exemples ne manquaient pas à Boshoff pour se rendre compte que le geste de destruction faisait partie des gestes artistiques[374]. Boshoff semble entreprendre ses oblitérations d'œuvres pour "comprendre" en quoi ces gestes de destruction relèveraient de la création. La tâche de faire ensuite comprendre cette notion comme une essence de la pratique artistique au public s'avère nécessairement difficile dans une société come celle de l'Afrique du Sud des années 70. Cette difficulté se manifeste de façon criante par exemple dans la réception faite à l'œuvre de Christo Coetzee qui avait passé 15 ans à travailler avec les artistes autour de Michel Tapié et un Art Autre. Grâce à ce contact, Coetzee a effectué un séjour de deux ans au Japon pour travailler avec les artistes du groupe Gutai[375]. Trois années après son retour définitif en Afrique du Sud, en 1975, il crée un scandale dans le monde de l'art sud-africain.… Coetzee, qui vient d'installer son exposition à la Wes-Kaap Kunsvereniging et qui vient de l'inaugurer, retourne à la galerie et lacère les toiles avec un couteau. Coetzee reconnaît l'influence du groupe Gutai sur son inspiration artistique mais avoue aussi une sincère exaspération face au monde de l'art sud-africain qui est un exemple parfait d'une société "anesthésiée". En même temps, cet artiste retourne sa frustration contre sa propre personne, contre son incapacité à poursuivre une création vive et pertinente alors qu'il est isolé des courants internationaux en Afrique du Sud. Coetzee avait vécu ses longues années d'exil comme stimulantes.[376] L'acte de destruction des œuvres de la part de Coetzee n'était pas prédéterminé. Ce geste amène une nouvelle ouverture au travail de Christo Coetzee[377]. L'incident a fait beaucoup de bruit dans le monde artistique sud-africain, qui, même à cette date tardive, 1975, n'est aucunement habitué à de tels gestes[378]. Les réactions du milieu de l'art montrent le dilemme. On veut donner à Christo Coetzee une place importante, car il a effectué un séjour à Paris, ce lieu mythique de la création artistique. Coetzee avait fait

[374] L'importance de la philosophie Dada, tel qu'elle a été enseignée au Johannesburg College, pour le travail de Boshoff n'est pas à sous-estimer.
[375] Voir mémoire de maîtrise, Katja Peeters, 1998, Université de Bourgogne.
[376] Herlo Janse van Rensburg, 1999. "On the cutting edge of art", dans Muller Ballot, *Christo Coetzee*, Human & Rousseau. pp.57-69.
[377] Ce type de réaction est attesté pour beaucoup d'artistes. Voir le récit que fait Danièle Roussel de la découverte de la destruction comme force créatrice par Otto Mühl, (Entretien publié par Richard Martel, 2001, dans *Art Action 1958-1998*, p.160) En ce qui concerne les Conceptualistes ce geste existe dans l'œuvre de Mel Bochner qui continue ensuite d'inclure les "Burned painitngs" parmi ses (*Art Conceptuel* photocopie).
[378] Esmé Berman dans 2010. "All art has a history", *Art South Africa*, Vol 8, issue 3 autumn 2010, pp.22-23. fait le récit des difficiles confrontations de Clement Greenberg avec le public sud-africain lors de sa visite en juillet 1975. Même pour un critique de la renommée de Clement Greenberg il est difficile de présenter à ce public une nouvelle idée de l'art comme le modernisme. Comment un artiste comme Christo Coetzee pourrait-il alors en même temps expliquer la venue du modernisme et en plus l'acte de destruction qui y donnerait la réplique?

don d'une très grande partie de ses œuvres aux institutions les plus prestigieuses de l'Afrique du Sud, mais en lui refusant le statut d'artiste ces institutions sont obligées de se remettre en cause. Leur artiste prodige effectue des gestes qu'on ne comprend pas car il détruit des œuvres parfaitement "belles". Pour son exposition suivante Coetzee "intervient" après le vernissage sur une série de madones en les couvrant de peinture noire. Le directeur de la galerie intervient auprès de l'artiste et obtient son accord de couvrir les peintures de sacs plastiques noirs au lieu de les altérer définitivement en les couvrant d'une épaisse couche de peinture émaillée industrielle[379]. Ce débat qui a lieu en 1975 n'a pas pu échapper à Boshoff, avide jeune collecteur d'articles de presse sur l'art. Le jeune Boshoff a dû suivre de près le travail de Coetzee, qui est pendant longtemps considéré l'artiste le plus au fait et le plus proche des mouvements d'art internationaux[380].

L'analyse de Joachim Heusinger von Waldegg permet d'élargir les destructions d'œuvre d'art par les artistes contemporains vers l'analyse du rituel : ces actions revendiquent une spontanéité dans l'acte de catharsis mais elles ne parviennent aucunement à se défaire d'un aspect rituel qui doit aboutir à une autre réalité cachée. Les "exécutions" métaphoriques visent à transcender ou transgresser ("Durchdringen") l'image historique que l'homme se fait de lui-même[381]. L'exemple le plus parlant se trouve dans les clous que Günther Ückers plante dans des objets et les performances avec arc et flèche. Les performances deviennent des rituels par la répétition que Waldegg compare à des exercices de méditation orientale. La flèche, un outil mécanique sert à créer à la fois un état de conscience mentale et charnelle ("körperlich-mentale Bewustseinszustände")[382]. Chez Hermann Nitsch, Boshoff avait entendu un fragment de ce

[379] Voir mémoire de Honneurs, Katja Peeters, 1997. *Christo Coetzee, Siva and Parvati*, Université de Pretoria.
[380] Christo Coetzee a été l'objet d'une de mes premières conversations avec Willem Boshoff en 2000. En mars 2012 nous revenons sur Coetzee, Boshoff parle plus précisément des articles qu'il a gardés sur Christo Coetzee, les trouvant plutôt mal adaptés pour transmettre le caractère radical de son approche.
[381] Joachim Heusinger von Waldegg, 1989. *Der Künstler als Märtyrer, St Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, p.12: "So spontan diese Aktionen von Idedenkünstlern anmuten, es haftet ihnen stets etwas vom Ritual an, duch das eine andere, verdeckte Wirklichkeit beschworen werden sol. Das gilt erst recht für jene metaphorischen 'Hinrichtungen' im Sinne der Überwindung oder Durchdringung eines historisch vermittelten Menschenbildes, wie Niki Saint-Phalle, Ulrike Rosenbach in ihren 'Schiessbildern' vornahmen. Auch Günter Weselers kinetisches Atemobjekt 'Hommage à St. Sebastian' gehört in den Kontext solcher Vorführungen von Gewalt gegen Bilder".
[382] Heusinger von Waldegg, 1989, p.87: "Günther Ückers Vorgang der Benagelung der Objekte. Das einfache Tun wird im Rythmus gleichmässiger Wiederholung zum Ritual… Aktionen mit Pfeil und Bogen, fernöstlichen Meditationsübungen nahekommen. Der Pfeil dient als mechanisches Instrument, körperlich-mentale Bewustseinszustände herbeizuführen. In den 80ger Jahren entstehen Objekte, die das aktionistische Momnet der Benagelung explizit mit der Vorstellung von Verletzung verbinden…."

dialogue sur l'état d'éveil charnel et mental qui doit se traduire à travers les spectacles-Gesamtkunstwerk[383] à Prinzendorf et ailleurs.

L'"impulsion fondamentale, celle qui sert aux artistes à se définir par rapport à leurs prédécesseurs, celle qui autorise et guide l'émergence d'une forme nouvelle, celle qui détermine l'identité de l'œuvre, est une impulsion paradoxale qui lie étroitement deux termes : destruction et création", ce principe de base amène Catherine Grenier[384] à constater que "toute création, pour s'affirmer comme telle, se verra sommée de détruire une norme, de détourner ou de transgresser une règle, d'affronter la tradition, pour inscrire l'œuvre dans un statut d'originalité". Avec ces mots, elle exprime une pensée à laquelle André Brink avait abouti en prenant conscience du fait que l'artiste se trouve toujours en opposition insoluble avec la société[385], un aspect qui est naturellement accentué sous un système totalitaire comme celui de l'Apartheid… Les dires de Robert Barry confirment que les artistes conceptualistes ont conscience de ce phénomène [386]

> I think the most beautiful thing about modern art is that it has built into its own potential the capacity for destroying itself. Nothing keeps renewing itself the way art does. The fundamental beliefs in art are constantly threatened and as a result it is constantly changing; and so art and Anti-Art are really the same thing. There isn't any real difference between them I guess it is the great fantasy of modern artists to be able to make their art - without having to make art.

Pour moi, le plus saisissant aspect de l'art moderne est le fait qu'il possède un potentiel inhérent pour l'auto-destruction. Rien d'autre ne se renouvelle autant que l'art. Les fondements de l'art sont sans cesse remis en question et par conséquent l'art est en perpétuel changement ; c'est ainsi que l'art et l'anti-art sont effectivement identiques. Il n'y a pas de véritable différence entre les deux. Je suppose que c'est la fantaisie des artistes modernes de faire leur art - sans devoir faire de l'art.

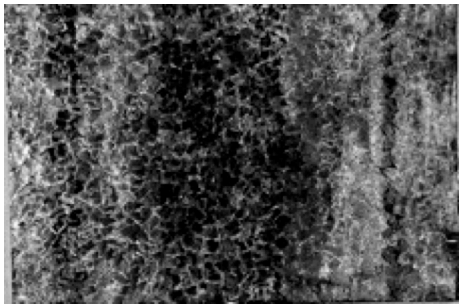
Catherine Grenier[387] poursuit ainsi sa réflexion autour du "Big Bang Moderne" : "Pour le créateur moderne, le geste de destruction consiste avant tout à déblayer ce qui entrave son accès à l'origine. Il impulse un double mouvement : recréer l'origine, créer de l'original", cette dernière citation semble absurdement "pris à la lettre" par Boshoff car il cherche avec la plupart de ses réflexions à remonter à une prétendue origine. Boshoff cherche les raisons de son "faire" à l'origine le plus archétypal possible, de remonter aux temps avant le récit

[383] L'attitude de Nitsch envers le fascisme et la religion est évoquée de façon succincte dans l'entretien avec Danièle Roussel, par Richard Martel à l'occasion du colloque tenu à Québec en 1998 *Art Action 1958-1998*, (publié en 2001, pp.159-167). Danièle Roussel parvient à montrer les liens avec les évènements de la politique autrichienne avant et après la deuxième guerre mondiale qui sont des moments marquants dans l'histoire de l'Actionnisme Viennois. Ces propos sont cohérents avec les dits de Hermann Nitsch le 28 juin 2012, lors d'une conférence donnée dans la série *In Vivo* organisé par le Centre Pompidou.
[384] Catalogue *Big Bang,* 2005, p.16.
[385] Jack Cope, 1982, *The Adversary within,* p.ix.
[386] Robert Barry Entretien avec Ursula Meyer, 1972, p.35 que Boshoff connait.
[387] Catalogue *Big Bang,* 2005, pp. 13-20.

biblique[388] de la Genèse. Cette idée se traduit clairement dans les œuvres créées à la "Cradle of Humankind" et les démarches de druide. Cette ambition de Boshoff ne serait pas incompatible avec le geste tout à fait ludique et en même temps très sérieux dans lequel la genèse a été piégée par Peter Fischli et David Weiss dans une très longue suite de destructions qui se mettent en mouvement l'une l'autre, "Der Lauf der Dinge" (1987). Ce n'est pas sans raison que les curateurs de l'exposition du "Grand récit de l'Univers" à la Cité des Sciences de Paris ont choisi le film de Fischli et Weiss comme introduction de la partie "sciences contemporaines", du parcours conçu pour expliquer aux enfants les bases de la matière (et de l'Univers). Fischli et Weiss montrent un parcours d'objets qui présentent tous l'aspect de déchets. Le film commence par un sac de poubelle noir suspendu à une corde. Le sac tourne, sous l'effet du changement de tension la corde change de longueur ce qui amène le sac à se heurter contre une planche, la faisant tomber pour déclencher encore un autre accident cataclysmique dans l'atelier des artistes, c'est-à-dire une chose "donne" l'autre et en même temps se consomme, pour mettre en marche le feu qui enflamme, réaction chimique qui se répand, qui fait fondre, fusionner, tomber, exploser, chauffer, geler … etc feu, eau, chute[389], …

> 'n Koek kom tot volle "koekdom" met die eet daarvan. "Brandstapels" beskik oor waarde, nieteenstaande die feit dat dit verbrand is.... Paracelsus demonstreer die verband tussen vuur en die lewe deur daarop te wys dat altwee op ander bestaande dinge moet teer om self te kan bestaan. Vuur vertroos en vernietig[390].

Un gâteau parvient à sa pleine 'gâteauité dans sa consommation. Les "Brandstapels" possèdent de la valeur en dépit du fait qu'ils sont brûlés…Paracelse montre le rapport entre le feu et la vie en indiquant que tous les deux doivent consumer des choses existantes pour pouvoir exister eux-mêmes. Le feu console et détruit.

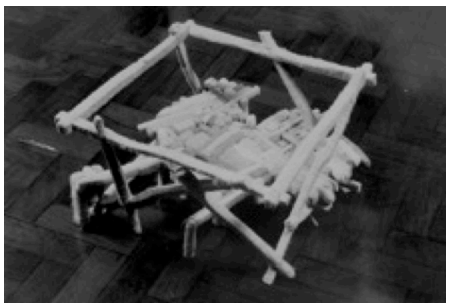

STROOPKWASWERK (1979-1981)

Autour de BRANDSTAPELS Boshoff a créé un tissage très complexe de relations entre œuvres et forces de destruction, une réflexion qui l'accompagne jusqu'à ses interventions iconoclastes sous la cape du druide : KASBOEK (1980-1981) devait établir un lien entre la crucifixion et une possible guérison, une rédemption ; SPLINTERMAT (1979) comme BROKEN GARDEN (1997) devait faire réfléchir sur la destruction et la douleur. En même temps Boshoff travaille

[388] A partir de la série du TREE OF KNOWLEDGE en 1997, Boshoff développe de plus en plus clairement l'idée qu'il convient de résister au texte de la Bible, qu'il convient de s'y opposer comme un ennemi à la liberté de penser, une idée qu'il met en avant clairement dans l'entretien avec Jorgensen et Ellis le 12 janvier 1998.
[389] Ce principe n'a pas seulement de l'importance pour la matière, avec Barbara Formis (2010, p.8, p.239) il est possible de parler de tout geste, entre autres le geste dansé mais également le geste de la vie ordinaire, comme une série de chutes interrompues, de presque-accidents ou de vraies collisions...
[390] VLV, 1984, p. 27.

sur les œuvres qu'il regroupe aujourd'hui sous le titre "oriënteringswerke", les œuvres propédeutiques, celles où il utilise des matériaux nobles pour les "traiter avec dédain". Ici il s'agit d'attaques à la surface qui peuvent globalement être vues dans le même état d'esprit qu'un tachisme ou une abstraction lyrique : Boshoff fait AFGESKUURDE SKILDERY (entre 1976 et 1980), FIREWORKS (1977) et STROOPKWASWERK (1981). Les textes qui accompagnent les œuvres décrivent le processus de destruction avec beaucoup de détails. La série des œuvres autour de la thématique du feu et du sacrifice inclut STOKKIESKLUIS (1977-1979). Dans ces œuvres Boshoff parle d'argent qui se sacrifie comme on brûle un fagot [391]. WOLSTORIE (1978) où le bois est personnifié et STOKKIESDRAAI (1980) où Boshoff délivre le bois du feu, servent à préparer BRANDSTAPELS (1981) où Boshoff fait une offrande par incinération pour "épurer les valeurs": "die waardes word gelouter". BUCHER (1997) se présente comme un rappel de BRANDSTAPELS mais fait l'amalgame entre le bûcher et le livre, Boshoff joue avec la coïncidence phonétique entre bûcher et "Bücher", "livres" en allemand. SKOOB de 2004 est basé sur ce fondement. Un "skoob" (books à l'envers) est une incinération en public de livres comme cela a été pratiqué à des moments de contestation religieuse ou idéologique. Dans ce contexte Boshoff cite le Film *Fahrenheit* 451[392]. Il crée SKOOB pour l'exposition à la Galerie Goodman et relie cet autodafé à la thématique de la tour de Babel, représentée par LEBAB (2004), et à l'attaque injustifiée des États Unis contre l'Irak, qui est vue comme une confrontation de religions et d'idéologies. Les œuvres qui nécessitent la destruction d'objets pour leur création (et où cette activité de destruction a une importance pour le concept de l'œuvre) sont nombreuses : en 1979 Boshoff termine VERSKEUR


STOKKIESKLUIS (1977-1979)


WOLSTORIE (1978)


SKOOB (2004)

[391] VLV 1984, p. 24.
[392] Un film de François Truffaut sorti en 1966 selon le roman de Ray Bradbury, où la brigade de pompiers est appelée pour brûler les livres au lieu d'éteindre les feux. Les livres sont vus comme un danger pour la société. Pour sauver les connaissances que les livres contiennent, des résistants apprennent alors les livres par cœur et deviennent ces livres.


CHING CHONG CHA (2005)

(il déchire des livres de notes, des carnets de chèque etc.) mais reprend la même pratique dans BREAKUP (1984 -2002) où il casse des objets de valeur sentimentale, et BLACK TREE (2002) et les deux FLAGS de 2003 qui sont alimentés par la symbolique que véhiculent des jouets cassés, SDROW FO NWODKAERB (2004) faits en outils cassés, CHING CHONG CHA (2005) inclut des papiers déchirés, des bouts de ferraille déformés et rompus par des forces destructrices, WALKING STICK JIG (2007), des cannes à marcher sciées en morceaux.


OSTRAKON (2003)

En 2003 Boshoff réalise OSTRAKON (2003) qui rassemble 534 tessons de poterie sur lesquels sont inscrits les noms des différentes personnalités en position de pouvoir, les gouverneurs, durant la période d'Apartheid en Afrique du Sud. Boshoff a ainsi trouvé la technique de vote par "ostrakon"[393] qui permettait d'éliminer les tyrans du gouvernement. Les mêmes tessons qui étaient utilisés pour voter servaient pour "chasser" le politicien de la ville. Cette destruction-ci se fait entièrement au service du renouveau. Les multiples versions de WRITING IN THE SAND méritent une attention particulière. L'œuvre est entièrement détruite à la fin de la période d'exposition. Boshoff compare ceci au bouton "supprimer" de l'ordinateur. Le sable est balayé et jeté. Quand à Bâle Boshoff fait plusieurs écritures en sable noir et blanc, le "ménage" est fait (une page blanche est créée) en présence du public. La signification de l'œuvre est basée sur ce principe de l'éphémère [394].

L'idée de destruction et de sacrifice a changé au fur et à mesure de l'œuvre de Boshoff. BRANDSTAPELS glorifiait la création de valeurs intangibles, le mérite immatériel. Travailler pour ensuite sacrifier le gain lui semblait un geste très altruiste. Boshoff fait STOKKIESKLUIS avec le même sentiment d'altruisme, il veut économiser de l'argent pour en faire un don. L'altruisme se traduira dans le Projet de l'Alphabet Aveugle comme un geste

[393] Voir l'explication qu'en fait Nigel Spivey dans *L'art Grec*, publié par Phaidon en 2001, pp.174-175.
[394] Voir KG Partie III

de création et non-exposition[395], les sculptures sont construites avec beaucoup de soin mais elles sont créées afin de rester cachées de la vue du spectateur habituel des galeries[396]. Un sacrifice ? Une autocensure - Créer une œuvre et renoncer à l'acclamation d'un public ébloui ? Mais Boshoff se rend compte que tous ces gestes charitables s'avèrent être comme une forme d'égoïsme…

1.1.5 "They shouldn't feel sorry for him, because he is more than capable of walking in the middle of the night than anyone who has eyesight" Ils n'auraient pas dû sentir de la pitié, l'aveugle était beaucoup mieux capable de marcher dans le noir que quiconque doté de vision. - Sacrifice - Secret - Pitié - Culpabilité - Charité

Le secret, tout ce qui se passe dans la "binnekamer", la chambre intérieure, celle où on se retire pour la prière ou la méditation, celle où l'on est seul devant Dieu, Boshoff le connaît depuis longtemps. Le cadeau de mariage pour Denise en 1976 est une boîte à bijoux avec un mécanisme caché pour l'ouvrir. La boîte a l'air d'être faite d'un seul morceau de bois. A l'intérieur elle est vide, à l'exception de l'odeur du bois Tambotie Spirostachys africana Euphorbiaceae. Boshoff accompagne l'œuvre


SKATKISSIE (1976)

[395] Un exemple ludique du même paradoxe est présenté par le travail de Zoë Sheehan Saldaña. Le concept s'appelle "shopdropping". Saldaña achète un article dans un magasin, le reproduit à l'identique (une contrefaçon), l'insère entre les articles présentés dans le magasin, il est acheté par un client qui ne se doute aucunement du statut de l'objet de consommation qu'il vient d'acquérir. Saldaña ne suit pas l'issue de son entreprise, l'article est comme "avalé" par le système dévorant de la consommation. Comme Boshoff Saldaña fournit un travail manuel de perfection, elle crée une véritable "plus value" par rapport à l'article de production en chaîne, mais la démarche le rend invisible, inséré entre les autres articles, l'œuvre de Saldaña ne se remarque plus, il est fait pour être perdu. "La poétique, la création au sens strict, se dissimule plutôt qu'elle ne s'affirme." Paul Ardenne, 2009. *Working Men* p.89 l'œuvre est clandestine, elle reste un secret et elle contient les mêmes aspects de survaleur par rapport à la situation qui se présentait. Voir le site web de l'artiste http://www.zoesheehan.com/art_work/strike-anywhere.html consulté le 11-10-2012
Chez Timm Ulrichs la valeur de l'absence d'une œuvre est stipulée dans le sommaire de l'édition, dans "totalbetrieb timm ulrichs: vorsicht kunst! - praxis einer theorie-kunst - künstnergesellschaft hannover" (1969/70). Une des gravures figure sur l' "Inhaltsverzeichnis" le sommaire et se fait remarquer par son absence: "14. vernichtetes bild (objet perdu) 1967/70" (Voir Norbert Nobis, Timm Ulrichs, 2003. *Timm Ulrichs, die Druckgrafik*, Sprengel Museum Hannover, p.101; Voir Michael Wolfson, 2007. *Beuys, Ulrichs, Ich-Kunst, Du-Kunst, Wir-Kunst*, Kunstmuseum Celle, p.110).
Un autre cas de réflexion sur la "valeur" au cours d'un acte de disparition se trouve chez Sol le Witt - "Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value" 1968, acier 25,4 x 25,4 x 25,4 Œuvre disparue (nommé par Georges Didi-Huberman, 1992. *Ce que nous voyons,* p. 202) Voir KG partie II
[396] Pour la complexité du statut aveugle de l'objet voir KG Partie II.

qui porte le titre SKATKISSIE d'un texte sur l'intimité de la chambre nuptiale[397]. Ici Boshoff accorde beaucoup de place à la description du mécanisme qui ferme la boîte et à ses ruses dans le travail du bois pour dissimuler les bordures des différentes parties dont la boîte est construite. Dans les textes pour SPLINTERMAT Boshoff parle de la douleur de devoir dévoiler cette vie privée aux autres. Le fait de montrer et d'exposer son travail intime aux spectateurs est vécu comme un sacrifice, un moment où l'artiste se rend mortellement vulnérable. Progressivement Boshoff découvre de plus en plus de raisons de devoir dissimuler le contenu d'une pensée ou la raison d'une action : BANGBOEK, SECRET LETTERS, "Verskanste Openbaring", KYKAFRIKAANS, KLEINPEN, I AM NOT WHO YOU THINK I AM, NOTHING IS OBVIOUS, INDEX OF (B)REACHINGS, KRING VAN KENNIS, sont les œuvres où le secret est affiché, des menaces diverses obligent à dissimuler la véritable signification : la prison, l'état totalitaire, la religion, l'appartenance à une culture ou langue minoritaire, des pratiques occultes… La plupart des œuvres de Boshoff contiennent une information cachée. Le jeu de Boshoff est celui de mettre en place visiblement, ostensiblement une information incompréhensible : parler une langue que personne ne connaît, écrire en signes cryptés, écrire à l'envers, faire parler plusieurs personnes en même temps, écrire trop petit pour être lu, utiliser des mots trop difficiles, autant de techniques pour permettre de garder un secret en public, mettre le public devant un mystère, lui permettre de vivre la mystification. Faudrait-il parler de "Wiederverzauberung" réenchantement comme pour le travail de Beuys? De confronter le visiteur avec sa propre humanité et les limites de son savoir? De le mettre dans le besoin de "demander à quelqu'un" ? D'admettre sa curiosité? Dans tous ces cas, au moment où l'artiste, le créateur, divulgue sa clef à la compréhension, il sacrifie la position omnipuissante de celui qui sait tout, celui qui est le seul à savoir et qui se distingue donc des êtres profanes. A ce moment l'artiste redevient homme…

Le secret, trésor connu et gardé uniquement par un groupe restreint de personnes, figure déjà dans les textes de 1984, mais en 1994 Boshoff formule tout le Projet de l'Alphabet Aveugle en termes arcanes :

> In ancient Roman times, a special secret was called *arcanum*. Later, in the Middle Ages, the society of alchemists developed their own kinds of arcana. These were secret alchemical formulas for the making of substances such as the alkahest, a universal solvent and the panacea, a universal remedy. One of the great secrets sought after by the alchemists was the formula that would turn common metals,

[397] Ces idées sont reprises de façon plus accentuée dans le discours "Aesthetics of the skin" prononcé en 1995 *Third National Sculpture Symposium* Technikon Pretoria et publié en 1997 sous le titre "Aesthetics of Touch – notes towards a blind aesthetic", University of Pretoria, Department of Visual Arts and Art History.

> like lead or copper, into gold. Serious doubt exists about the existence of such an arcanum. Arcana are not necessarily difficult to understand, but they are the exclusive treasure of a select few. (p.30) … The arcanum is also a secret that must be treasured

Pendant l'antiquité romaine, les secrets d'un certain genre étaient appelés "arcanum". Plus tard, au Moyen Age, les alchimistes ont créé de nouveau des arcana qui leur étaient propres. Il s'agit de formules alchimiques secrètes pour créer certaines substances comme l'alkahest, le solvant universel ou le panacée, un remède universel. Un des secrets recherchés par les alchimistes était la formule qui transformerait les métaux communs, comme le plomb ou le cuivre, en or. Aujourd'hui il y a des doutes sur l'existence d'un tel arcanum. Arcana ne sont pas nécessairement difficiles à comprendre, mais ils sont le trésor exclusif d'un groupe restreint… l'arcanum est un secret qui doit être gardé comme un trésor…

Boshoff s'intéresse ensuite à l'art de faire de la porcelaine, qui était resté un secret jalousement gardé en Occident et ceux qui le connaissaient s'appelaient des arcanistes… il poursuit :

> Although closely kept, the secrets became very much sought after and great sums of money were made by many arcanists and pseudo-arcanists itinerant in Europe in the 18th century. Perhaps those were the early days of trading in industrial secrets. Today security of industrial or national secrets is safeguarded by many forms of cryptic practice. Spy-language and double-speak is at the order of the day.

Malgré le fait que ces secrets avaient été gardés jalousement ils étaient très recherchés et de très grandes sommes d'argent pouvaient être gagnées par des arcanistes ou des pseudo-arcanistes itinérants en Europe au 18ème siècle. Il s'agit peut-être des premiers jours des négociations de secrets industriels. Aujourd'hui la sécurité de secrets industriels ou nationaux est assurée par une grande variété de pratiques cryptiques. Le langage d'espion et le double-speak sont des pratiques communes.

Enrober un savoir commun en un secret signifie de le transformer en un trésor, qui sera ensuite recherché par les autres. Pour le manuscrit accompagnant le BLIND ALPHABET PROJECT, Boshoff établit une liste des pratiques artistiques qu'il estime être dans la voie des recherches dissimulatrices sous le titre "Cover-ups"[398]. Boshoff n'a pas eu le temps de rédiger tout le texte, il note ici quelques mots énigmatiques qu'il avait l'intention de transformer en texte plus tard: "We only see the crust of everything Day/night/day/night" nous ne voyons que l'écorce des choses, jour/nuit/jour/nuit.

Les œuvres d'art "cachées" qu'il voulait utiliser comme exemple sont les suivantes: Man Ray, les empaquetages, Christo Javacheff, Duchamp, "ball of string with secret object inside", Ramsden. Boshoff note l'origine de ses informations: "Meyer p. 204[399], Weiner, "Peeling off the skin", Meyer 218[400]"… La section suivante du texte de Boshoff porte le titre "Cryptoids", "Inexplicable, arcane, abstruse": "Burn, (Meyer p.94)[401], Huebler, (Meyer

[398] BAP, 1994, p.73.
[399] Il s'agit du "Secret Painting" de Mel Ramsden, voir plus loin.
[400] On trouve ici une représentation de Laurence Weiner: "A 36" x 36" Removal to the Lathing or Support of plaster or Wallboard from a Wall. 1967".
[401] Meyer publie ici l'explication du "Xerox" book qu'Ian Burn établit en 1968. Les expérimentations à la photocopieuse que Boshoff inclut dans son mémoire de 1984 sont clairement faites en référence à ce travail.

136)[402], Nauman, (Meyer 187)[403]". Les choix de Boshoff montrent qu'il a lu le catalogue établi par Ursula Meyer avec beaucoup d'attention et qu'il a su en faire une lecture tout à fait personnelle. Il a extrait et réinterprété des œuvres dans le sens qui l'intéresse. Ces œuvres, qui sont parmi les œuvres phares du Conceptualisme sont traditionnellement commentées pour leur prise de position cérébrale, peu émotive, intellectuelle, analytique, en accord avec l'attitude du chercheur empirique. Pour Lawrence Weiner, Boshoff choisit : "A 36" x 36" Removal to the Lathing or Support of plaster or Wallboard from a Wall. 1967". - Les quelques mots sous forme de notes que Boshoff ajoute sont les suivants : "Peeling off the skin" peler la peau, écorcher Boshoff comprend cette œuvre dans la continuité de sa recherche autour d'une surface qui couvre, qui dissimule. Ce commentaire contrairement à l'habituelle interprétation d'un froid geste conceptualiste, ou d'un seul acte de destruction, propose l'idée d'une essence sous-jacente, invisible, étrangère aux discours conceptualistes.

De Ramsden[404] Boshoff choisit la "Secret Painting", un carré noir accompagné d'un texte:

> The content of this painting is invisible: the caracter and dimension of the content are to be kept permanently secret, known only to the artist.
>
> Le contenu de cette peinture est invisible: le caractère et les dimensions du contenu doivent être gardés secrets, connus uniquement à l'artiste

Boshoff a lu l'idée de Bruce Nauman[405] autour de l'intérieur de l'arbre ou du globe terrestre comme des lieux hermétiques potentiels qui sont inaccessibles à la vue mais bien perceptibles par d'autres moyens:

BRUCE NAUMAN, March 2, 1970

> Drill a hole into the heart of a large tree and insert a microphone. Mount the amplifier and speaker in an empty room and adjust the volume to make audible any sound that might come from there.
>
> September 1969

[402] Meyer publie ici des extraits de texte de Huebler, entre autres le "catalogue statement" que Huebler écrit pour le catalogue de Seth Siegelaub. Meyer inclut un dessin, l'affiche et le texte présentant le "Duration Piece #15" où Huebler propose une récompense pour l'inculpation d'un criminel recherché par le FBI, et le "Duration Piece #14" pour lequel Huebler oblige le potentiel acheteur de l'œuvre de mettre en place la prise de vues du ciel prises dans l'espace de 24 heures à des points géographiques déterminés répandus sur la planète.
[403] Voir plus loin.
[404] Meyer, 1972, p. 204; voir également Voir Ann Stephen, 2004. "Soft Talk/Soft Tape, early collaborations of Ian Burn and Mel Ramsden", dans Michael Corris, 2004, p.89.
[405] Meyer, 1972, p.187.

> Drill a hole about a mile into the earth and drop a microphone to within a few feet of the bottom. Mount the amplifier and speaker in a very large empty room and adjust the volume to make audible any sounds that might come from the cavity.
>
> September 1969

Percez un trou dans le cœur d'un grand arbre et insérez un microphone. Installez l'amplificateur et le haut-parleur dans une chambre vide et ajustez le volume pour rendre audible tout son qui puisse en venir.

Percez un trou d'une mile environ dans la terre et jettez un microphone juqu'à quelques pieds du fond. Installez l'amplificateur et le haut-parleur dans une vaste chambre vide et ajustez le volume pour rendre audible tout son qui vienne de la cavité.

Si le jeu avec le savoir caché n'est pas fréquemment commenté dans le contexte de l'art Conceptuel, il est néanmoins présent dans les discours des avant-gardes sur plusieurs niveaux. C'est à dessein que les avant-gardes se positionnent comme des sociétés closes, des sociétés fictivement secrètes, constituant des listes de signataires, faisant référence à des textes sauvegardés ailleurs et mécompris par le grand public[406]. Une fois que "monsieur tout-le-monde" comprend les démarches et discours avant-gardistes, il devient nécessaire d'abandonner le discours et de le continuer sous une autre forme et sur un nouveau terrain. Ceci est un préalable pour ceux qui sont précurseurs, "en avance", dans l'avant-garde par rapport à l'homme des masses. Le mécanisme des enchaînements de mouvements avant-gardistes du XX^{ème} siècle suffit pour illustrer ce problème.



SILLOGRAPHIST (2004)

Le problème de se distinguer de la masse des "autres" semble guetter une autre fraction des artistes du tournant du XXI^{ème} siècle dans les discours autour de l'exclusion et de l'incompréhension des arts "premiers", "ex-coloniaux", "traditionnels". Ici le mécanisme semble fonctionner à l'envers. Dans ce cas, le sentiment des artistes d'être exclus et incompris est vrai, et est basé sur une situation dont il faut démontrer l'injustice. Si l'artiste se complaît dans cette position d'exclu[407], tout en se lamentant, le fait de déplorer cette situation devient une attitude artistique. Ce positionnement deviendra une voie sans issue au moment où les arts

[406] Cette remarque est faite lors d'une intervention à la journée d'étude, le 8 juin 2011 *L'histoire des avant-gardes par les avant-gardes mêmes*. Fabrice Flahutez: "Le lettrisme, une historiographie fantôme".

[407] Quelques remarques de Barbara Formis, (2010, pp.89-102) dédiées à l'art "en dehors des institutions classiques" permet de discerner dans cet art "exclu" (qui ne se limite pas du tout à des questions de race ou d'origine culturelle) un aspect tout à fait central des gestes artistiques récents, tous continents confondus. "...cet art est identifié aux pratiques de revendication sociale et montre la puissance politique de l'ordinaire". Formis

"africains" ou "asiatiques" etc. sont "inclus"[408] dans le milieu mondial de l'art, situation qui est désormais en passe de devenir une réalité. Boshoff montre qu'il est conscient de l'absurdité des discours sur l'exclusion dans le panneau SILLOGRAPHIST qu'il construit pour l'exposition *Nonplussed.* Il adresse son sillographisme à tous ceux qui se lamentent en écrivant:

> With the greatest respect for your religious persuasion, your political bias, your sex, nationality and race, I send you straight to hell.

Avec mon plus grand respect pour votre persuasion religieuse, pour votre conviction politique, pour vos préférences sexuelles, pour votre nationalité et votre race, je vous dis d'aller au diable.

Boshoff continuera d'entretenir une relation ambivalente avec les discours autour de l'exclu social, et avec l'aide apportée aux personnes en position désavantagée ou en situation de handicap. Cette attitude s'explique à la lumière des discours bienséants, hypocrites, "casuistes" prévalents en Afrique du Sud. Le discours de Boshoff est plus intéressant quand il interroge les mécanismes relatifs à la dissimulation et à l'exclusion. Pour expliquer le travail STOKKIESKLUIS, Boshoff décrit sa ruse avec beaucoup de détails : de l'extérieur on croirait voir un tas de brindilles blanchies amassées de façon aléatoire, mais à l'intérieur se trouve une boîte en verre, prédestinée à être un coffre-fort, une cachette pour de l'argent qui y aurait été entreposé avec le but d'être "sacrifié" en charité. Ça aurait été un jeu de cache-cache de plus. Cette œuvre aurait pu être le point culminant des dons de Boshoff : une boîte à sacrifices secrets. Boshoff avait trouvé dans Matthieu 6 le principe de la vie en secret quand il s'agit de la charité :


STOKKIESKLUIS (1977-1979)

> [3] Mais quand tu fais l'aumône, que ta (main) gauche ne sache pas ce que fait ta (main) droite,
> [4] afin que ton aumône se fasse en secret, et ton Père, qui voit dans le secret, te le rendra.

---

dépasse les discours de revendication sociale et formule l'idée de "minorité" au centre de l'aller-retour entre vie et art à la base de ce qu'elle souhaite proposer comme une "esthétique ordinaire".

[408] Il s'avère pourtant qu'on peut alors être amené à inventer un nouveau critère selon lequel on serait exclu, exclu pour ses penchants sexuels, son handicap, ses convictions religieuses. Il s'agit sensiblement du même discours qui sous-tend les idées de "displacement" évoqué par rapport à la mélancolie ou St Sébastien dans les paragraphes précédents.

Boshoff dit avoir voulu "faire du bien" aux autres, mais il se rendait compte qu'à chaque fois il avait échoué misérablement, STOKKIESKLUIS devait l'aider à aider d'autres[409]. Pour Alan Kaprow la question de la charité est résolue dans la partition textuelle suivante[410]:

Charité
acheter des piles de vieux vêtements

les laver
dans des laveries automatiques ouvertes toute la nuit

les rendre
aux boutiques de vêtements usagers

Activité A.K.
Ecole du Distict Berkley,
le 7 mars 1969

Boshoff n'a pas tardé à comprendre ce piège de la charité. Il voit très bien que d'acheter son salut est une action perfidement égoïste - il conclut que le geste de pouvoir aider donne à celui qui offre de l'aide une position supérieure et son attitude serait condescendante envers le besogneux. Ceci peut détruire les personnes à qui on prétend vouloir porter de l'aide, toute l'histoire de la colonisation semble reposer en quelque sorte sur ce malentendu[411]: l'Européen prétendait être parti pour amener "la civilisation" et "la foi" aux autres peuples du monde, un mensonge utopiste qui pouvait être maintenu sous certaines conditions pendant un certain temps. Dans le cas de l'Afrique du Sud la situation est plus complexe encore car la présence du dirigeant européen dominant une race noire perdure lorsque la remise en question de l'entreprise coloniale est déjà très avancée dans d'autres pays. Au moment des élections de

[409] Entreitien avec Jorgensen et Ellis, 1998: "I work with the idea of secrecy a lot. . . you don't know what's inside. When you see the bundle of twigs, you look and it doesn't look like much. But I made it in such a way that it has a lid which can be taken off. I had to glue the twigs very cunningly. Inside there was a glass box which was the size of a ten Rand note. Now that box, I wanted to use that box to help me give money to poor people. So it was like a piggy bank. In the scriptures, I found a principle of living a life in secrecy. For example, your right hand is not supposed to know what your left hand is doing when you give money to poor people. I tried very often to be charitable and I failed miserably, I must add. This little box I used to help myself. It is big enough inside to contain ten Rand notes - well it was, they changed the [currency] size."

[410] Allan Kaprow: "The education of the Un-Artist II" (1972), dans *Allan Kaprow: Essays on the blurring of art and life*, University of California Press, 1993, Textes reunis par Jeff Kelley, la traduction pour les éditions du Centre Pompidou (1996) par Jacques Donguy se trouve dans l'édition française p.155. La simplicité, l'humilité et la satire ludique du geste "charitable" de Kaprow ne seront égalées par Boshoff qu'à de rares occasions, il convient toujours de tenir compte du caractère "frimeur" du sud-africain (voir plus loin). Je rappelle pourtant la formule de Barbara Formis (2010, pp.164-165) à propos de Kaprow qui me semble appuyer la spécificité de la démarche que le druide atteindra en 2009: "Mettre la vie ordinaire entre guillemets selon une prise de conscience subjective, et donc accomplir un geste ordinaire avec une attention particulière, signifierait ainsi faire de l'art tout en ayant une vie comme finalité ultime, et donc rester dans la *minorité* de l'ordinaire".

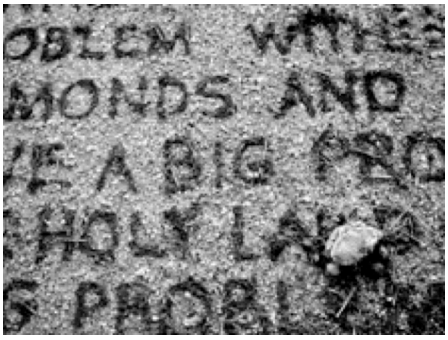
[411] Dans son discours pour la "International Language Conference" qui en 2003 a lieu à Johannesburg Boshoff explique la futilité de vouloir "aider" les "autres". Son approche du langage est basée sur ce dilemme "Who are WE to say?" - (le discours a été traduit en français sous le titre "Pour qui nous prenons-nous pour le dire")

1994, ces pensées se mélangent avec la remise en question d'une société qui veut subitement et à tout prix réparer des torts anciens et où les individus rivalisent entre eux pour se déclarer vertueux et dénier leur culpabilité. Subitement tout un chacun déclare avoir été contre l'Apartheid et ceci depuis toujours. Les satiristes ne tardent pas de relever l'ironie de la déclaration d'innocence de toute part, car, si personne n'était pour l'Apartheid, il est bien étrange que ce système ait pu rester en place pendant si longtemps[412]. Dans l'entretien avec Jorgensen et Ellis le 12 janvier 1998, Boshoff explique son attitude anti-charitable très clairement. Boshoff voit qu'on ne peut pas se racheter en donnant de l'argent. Sans savoir comment accepter de l'aide, on ne saurait pas en donner. L'Alphabet Aveugle n'est pas un alphabet *pour* les aveugles, il s'agit d'un alphabet (lui-même aveugle et clairvoyant) où les aveugles doivent aider les voyants à lire.

> There was this story once, there were people in this bus and a man with a white stick walking in the middle of the road, middle of the night, everything was dark, and they felt very sorry for him. They shouldn't feel sorry for him, because he is more than capable of walking in the middle of the night than anyone who has eyesight.

Il y avait une fois cette histoire où des gens dans un bus voyaient un homme qui marchait avec une canne blanche dans la rue au milieu de la nuit, il faisait très sombre. Les passagers du bus éprouvaient de la pitié pour l'aveugle, tout seul dans la nuit. Ils n'auraient pas dû sentir de la pitié, l'aveugle était capable de marcher dans le noir bine mieux que quiconque doté de vision.

Avec le BLIND ALPHABET PROJECT Boshoff réussit à retourner les rôles de celui qui souffre, celui qui est dans le besoin et celui qui est fort, celui qui est en position de donner de l'aide. Si l'aveugle peut guider les voyants, St Sébastien peut-il guider les profanes ? Le point culminant de la révolte de Boshoff contre la bienséance est atteint dans l'exposition *Nonplussed* en 2004, par la liste des "grands problèmes", CACOETHES SCRIBENDI, qui énumère toutes les choses que l'hypocrisie de la société déclare comme "bonnes " et "vertueuses", mais qui en vérité servent à faire avancer des intérêts personnels. La



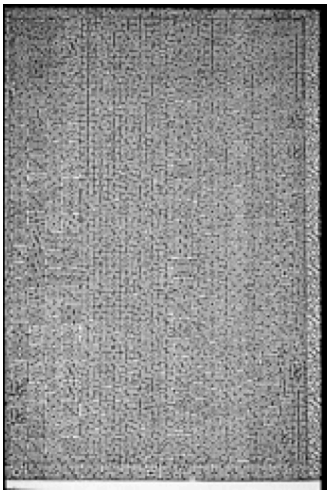
CACOETHES SCRIBENDI (2004)

[412] Vladislavić commente l'absurdité de cette situation: "the work involves 'cooperative interpretation', an idea that resonates powerfully in contemporary South Africa. Mark Swilling has described the South African transition to democracy as a 'conversational revolution'. In the late apartheid years, the work of the broad resistance movement – unions, community organizations, student bodies – was largely a matter of discussion. It was this organizational conversation that issued in the negotiation process. 'In short,' Swilling says drily, 'apartheid was talked out of existence. The Truth and Reconciliation Commission is often seen as an extension of this conversation, in which a new society is talked into existence.'" Vladislavić se base sur Mark Swilling, "Rival futures: Struggle visions, post-apartheid choices", in Hilton Judin and Ivan Vladislavić (eds), *blank_Architecture, apartheid and after* (Netherlands Architecture Institute, 1998), pp. 291–2. et Antjie Krog, *Country of My Skull* (Random House, 1998); Deborah Posel and Graeme Simpson (eds), *Commissioning the Past: Understanding South Africa's Truth and Reconciliation Commission* (Wits University Press, 2002).

façon dont Sue Williamson présente la remarque de Willem Boshoff "I don't want to help people, I want to mess with their heads" je ne veux pas aider les gens, je veux embrouiller leurs têtes dans son texte de 2009 montre l'incompréhension à l'égard d'une telle attitude. A partir de 1995, et de façon accrue en 2004, la quête de Boshoff ne sera plus de "faire du bien", il exige de lui-même des sacrifices sur un autre registre. Il s'interroge alors : peut-on se réconcilier avec son ennemi ? Quelles sont les mécanismes de pouvoir et d'oppression? Comment se venger de l'arrogance des Anglais envers le fils de menuisier afrikaans ?

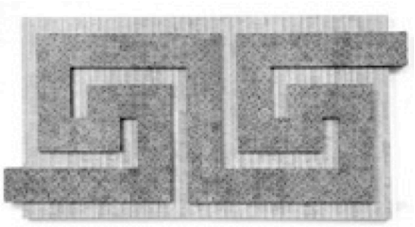
1.1.6 "Reconcile with the English" se réconcilier avec les Anglais

Un des sacrifices qui sous-tend toute l'œuvre de Boshoff et qui lui permet de mettre en forme ses plus riches imaginations est son rapport amour-haine avec les Anglais. Boshoff identifie BLOKKIESRAAISEL comme sa première œuvre conceptuelle. Boshoff remplit un mot croisé en anglais par jour et décrit les retombées immatérielles du projet : "... word kennis oor die Engelse taalgebruik versamel. 'n Woordeskat-versameling vir beter taalgebruik in die algemeen word eers letterlik en daarna konseptueel opgebou." … la connaissance de la langue anglaise s'améliore. La collection de vocables est d'abord agrandie de façon littérale et ensuite de façon conceptuelle[413]. En remplissant des mots croisés en anglais, Boshoff cherche des mots, les apprend et "agccroît" de cette façon sa collection de mots anglais. Cette collection devient œuvre d'art, ou plutôt la persévérance avec laquelle il collectionne les mots est une œuvre en cours. Dans ce cas, les sujets ne sont pas uniquement les mots qu'il écrit et le collage qu'il en fait, mais également sa patience, sa discipline, sa concentration, sa volonté de se réconcilier.



BLOKKIESRAAISEL
(1974-1980)

[413] VLV, 1984, p. 60: "... Derdens word deugde van geduld, dissipline, nougesetheid en deursettingsvermoeë versamel. Die versameling deugde word oor die lang versamelingsperiode deeglik ondersoek en gevolgtrekkings word gemaak. So is byvoorbeeld prakties bepaal dat ongeduld ook 'n deug is. Om behoorlik geduldig te kan wees, moet behoorlike ongeduld uitgeoefen word met alles wat aan 'n saak afbreuk probeer doen. So is alle "ondeugde" van ongeduld en hardkoppigheid dan ook 'deugde' met etiese toepassingsmoontlikhede. Net so is geduld, bepeinsing en verdraagsaamheid 'ondeugde' op die verkeerde plek en tyd". ... en troisième lieu une collection des vertus de la patience la discipline, la précision et la persévérance a été établie. Les vertus sont scrutées tout au long de la période de recherche afin d'établir des conclusions. Ainsi il a été établi que l'impatience pouvait aussi être considérée comme une vertu. Afin d'être capable d'une véritable patience, il est nécessaire d'agir avec impatience contre tout ce qui pourrait nuire à la quête en cours. Les "vices" comme l'impatience et l'entêtement sont également des "vertus" avec des possibilités d'application selon des considérations esthétiques. De la même façon la patience, la contemplation et la conciliation peuvent être des "défauts" s'ils interviennent au mauvais moment et dans le mauvais contexte.



NEGOTIATING THE ENGLISH LABYRINTH (2003)

Les Anglais sont les ennemis des Afrikaners depuis les débuts de cette petite nation. Il semble même que l'obligation de se distinguer des Anglais a en quelque sorte poussé ces pionniers issus de nombreux pays européens (la France, l'Allemagne, la Hollande, l'Ecosse) à former une nation. Ils se sont soudés face à la supériorité des Anglais. Si les Anglais n'avaient pas pris possession du territoire de la East India Compagnie au Cap de Bonne Espérance, s'ils n'avaient pas cherché à instaurer l'anglais comme seule langue autorisée[414], les "Trekboere" les Néerlandais et autres protestants qui s'étaient établis hors des murs du fort du Cap n'auraient pas eu à se protéger, ni à s'affirmer contre une autre culture. Ils ne seraient pas partis vers l'intérieur du continent, ils ne seraient pas devenus "Afrikaners". Il est possible de dire que leur opposition aux Anglais est la base de ce que cela veut dire d'être Afrikaner. Depuis la guerre de 1900, après les camps de concentration, les destructions de fermes, la "scorched earth policy"[415] les Anglais sont devenus le Mal personnifié. Dans le texte qu'il écrit pour le catalogue de l'exposition *Sted//Place* en 2003, Boshoff décrit la forme que prenait la haine pour les Anglais dans une école afrikaner de Vereeniging :

> In the sixties when I was still at school my grandparents instilled in me a sense of hatred for the British, their culture and language. Their tragic stories inspired in me a spirit of intrepid daring-do. I fought the Boer War all over again in my own high school - in the English class. I made life intolerable for my English teacher by writing senseless crib notes, simply to prove that he couldn't catch me out. I would, for example, pin a crib note right to the teacher's back under the pretext that I was rubbing off some dirt - a large enough crib note for everyone in the class to cheat from. I was the "super" Boer spy Danie Theron or that damn elusive general Christiaan de Wet. In my Afrikaans medium school, I had the support and admiration of my friends who were all equally anti British/English…

Pendant les années soixante lorsque j'étais encore à l'école, mes grands-parents m'ont transmis leur haine pour les Britanniques, pour leur culture et leur langue. Les histoires tragiques de mes grands-parents ont inspiré en moi un esprit d'audace intrépide. Lors des cours d'anglais à l'école je refaisais la guerre des Boers. Je rendais la vie impossible à mon professeur d'anglais en écrivant des antisèches absurdes, tout simplement pour prouver qu'il ne pouvait pas me surprendre. J'allais par exemple épingler une note sur le dos du professeur en faisant semblant d'essuyer de la poussière - une note assez grande pour que tous les camarades de classe puissent tricher. J'étais le "super" espion

[414] Voir Rita Swanepoel, 2011, (manuscrit électronique) Chapitre 3 pour une description détaillée des conditions imposées par les britanniques et la réaction des autres groupes culturels.

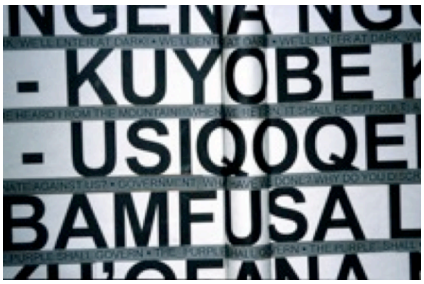
[415] Voir Rita Swanepoel, 2011, Chapitre 3, p.131 du manuscrit électronique, mais également Colin Richards, 2005, *Sandile Zulu*, p. 30. Les boers avaient adopté des tactiques de guérilla. Ils opéraient dans des petits groupes indépendants, menant des attaques ciblées, et disparaissaient dans la brousse, une tactique qui était rendue possible par leur très bonne connaissance du terrain. Les femmes et enfants, restés sur les fermes, assuraient le ravitaillement des hommes. L'armée britannique sous les ordres de Lord Horatio Herbert Kitchener passe alors à une destruction systématique des fermes. Le bétail est tué, les maisons et les champs sont brûlés, les femmes et les enfants sont retenus dans des camps de concentration, où très souvent ils meurent du manque de tout ce qui est nécessaire à la survie. Cette approche est connue sous le terme "scorched earth policy" ou "verskroeide aardebeleid", une extinction totale de toute forme de vie sur les territoires des Boers.

Danie Theron ou le général Christiaan de Wet, fichtrement insaisissable. A l'école afrikaans j'avais le support et l'admiration de mes amis qui étaient tous aussi anti-anglais que moi….

Entre 2002 et 2005 Boshoff fait une série d'œuvres basées sur les cimetières des camps de concentration de la guerre Anglo-Boer. Dans le texte pour *Sted//Place* Boshoff explique ses découvertes concernant les conditions des décès et de détention des femmes et enfants boer dans ces camps. Dans ses interprétations de l'histoire de cette guerre Boshoff tente de rester proche des informations qui concernent sa propre histoire, celle de ses grands-parents et de leur famille. Boshoff jongle entre les chiffres anonymes et le visage très personnel qu'il sait donner aux victimes de cette guerre : parmi le nombre d'enfants décédés il trouve deux fois son propre nom, Willem Adriaan Boshoff. La série de 2002/2005 vient comme une sorte de revisitation de la question Anglo/Boer, puisque les œuvres des années 80 avaient déjà trouvé une sorte de "cessez le feu". Dans KYKAFRIKAANS Boshoff avait mesuré les différentes modalités de ce que cela voulait dire d'être afrikaans dans un monde où l'anglais prédomine, avec BLOKKIESRAAISEL et le DICTIONARY OF PERPLEXING ENGLISH il avait entamé une immense tentative de réconciliation. Cette réconciliation, il l'avait cherchée sous le titre de sa responsabilité religieuse, il avait décidé de partir sur la voie du pacifisme. Pour lui, la meilleure façon de "remettre les choses sur la bonne voie" était de se réconcilier avec ses plus grands ennemis, de ravaler sa fierté, d'abandonner son intolérance. Dans la salle des profs de Parktown Boys High, croiser le fer avec des individus de ce peuple ennemi lui donne chaque jour l'occasion de mettre son pacifisme à l'épreuve. Sa belle-famille anglaise lui a donné de nombreuses raisons de se sentir exclu, de sorte que dans ses relations quotidiennes il vit son "œuvre d'art-preuve de patience et de pacifisme". Pendant des nuits entières Boshoff révise les "mots difficiles anglais". Lors de ses visites des cimetières cette résolution de paix est soumise à rude épreuve…. D'une certaine façon il avait réussi. Après 2000, en parallèle et progressivement en association avec son discours écologique, Boshoff identifie l'anglais comme la langue qui fait le "bully at school" le petit tyran (la brute) de l'école la grande langue qui étouffe les petites langues fragiles avec lesquelles elle entre en contact. Après 2003, Boshoff révise son idée du visage de ce mal. Il prend l'aspect de l'Empire capitaliste des Etats-Unis qui sort en despote des plus grandes confrontations de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle.

Boshoff compte ses tentatives de "réconciliation avec les Anglais" parmi ses sacrifices "difficiles", parmi les vertus morales qu'il cherchait à obtenir avec ses activités d'artiste. Le mémoire de 1984 regorge de remarques comme "cette œuvre servait à me faire apprendre la

patience", "c'était dans le but de tester mon endurance", toutes les protestations de Boshoff concernant la qualité de son travail visent à réitérer son application, l'attention qu'il porte aux choses, son altruisme, sa dévotion. Remplir un mot croisé par jour est une preuve de loyauté à la tâche mais en même temps une preuve de son effort en vue d'une réconciliation avec les Anglais. Ces exercices de vertu ont comme effet secondaire une matière verbale et esthétique, constituant un temps-devenu-produit. Le DICTIONARY OF PERPLEXING ENGLISH qui compte aujourd'hui 18 000 entrées sous-tend la quasi-totalité des œuvres de Boshoff. Toutes les matérialisations, qu'elles soient aussi vastes que les quelque 500 sculptures du BLIND ALPHABET PROJECT, qui ont leurs racines dans ce réseau, sont-elles nourries, irriguées par cette mer de patience-devenue-dictionnaire qui avait commencé comme un simple exercice de caractère?[416] Ne pourrait-on pas dire plutôt qu'il s'agit d'une haine devenue obsession? Un besoin de s'affirmer qui prend des dimensions démesurées?



ABAMFUSA LAWULA (1977)

Car, en fait, avec les œuvres issues du DICTIONARY OF PERPLEXING ENGLISH, Boshoff voulait surtout cacher le sens des œuvres à ses érudits collègues anglais, ceux qui l'humiliaient ou provoquaient en lui la honte de sa mauvaise connaissance et prononciation de la langue anglaise… le BLIND ALPHABET PROJECT est une œuvre charitable seulement en apparence. Elle est, avant tout, une énorme farce aux dépens des Anglais. Boshoff s'imagine le spectateur voyant, doté d'une bonne connaissance de la langue anglaise, s'approchant des boîtes en grillage noir, découvrant des plaques inscrites en écriture braille et ne comprenant rien. Il a besoin de quelqu'un avec la capacité de "lire avec les mains" pour lui expliquer et faire découvrir les sculptures. KRING VAN KENNIS, ABAMFUSA LAWULA, LEBAB, PANIFICE sont toutes des variations de la vengeance de Boshoff contre les Anglais - en tous cas Boshoff choisit de les présenter ainsi[417]. Mais il y a un autre secret, plus profond encore que des querelles de langue, il faut savoir voir les choses invisibles, les choses disparues, garder les mémoires en vie.

[416] Dans l'expression de Paul Ardenne : "travail sur soi" (voir plus loin). La remarque de Barbara Formis concernant l'"auto-façonnement de soi" intervient en conclusion d'une insertion de l'action-painting dans sa poursuite du geste ordinaire. On se trouve ici à la charnière entre l'acte créateur compris comme *poïesis* ou comme *praxis* (2010, p.152).
[417] Lors de son discours pour l'exposition à la Daimler Foundation en 2010 Boshoff commence son explication du BLIND ALPHABET PROJECT par l'histoire de sa rivalité intellectuelle avec les Anglais.

1.1.7 "Alles van Waarde is weerloos" Tout ce qui a de la valeur est sans défense - et aussi les Kaizer Chiefs - une bande de fanfarons véritablement épatants


WINDWOORDE (2008)

Depuis 1984, Boshoff utilise de façon répétée comme devise une citation du poète hollandais Lucebert, surtout en relation avec le travail de GARDENS OF WORDS, et encore pour WINDWOORDE en 2008[418]. Boshoff avait remarqué ce vers utilisé pour une publicité d'une compagnie d'assurances, imprimé en lettres gigantesques sur un panneau en haut d'une tour de bureaux lors d'un voyage en Europe[419]. L'ironie du détournement de ces mots délicats pour la vente d'un contrat d'assurances avait frappé Boshoff.

"Tout ce qui a de la valeur est sans défense" - dans le contexte d'une plante en voie de disparition cette phrase se comprend aisément. La valeur de l'organisme est indiscutable, il est clair que la plante (comme la rose de Saint-Exupéry) a très peu de moyens de se défendre. Les choses qui valent la peine d'être protégées n'ont pas l'éclat du monde commercial, ne parlent pas fort, elles ont peu de valeur monétaire, n'attrapent pas l'œil par leurs couleurs éblouissantes et leur taille impressionnante. Les choses de valeur sont fragiles, et intangibles comme le vent. Boshoff appose les paroles de Lucebert à l'œuvre WINDWOORDE, une remarque sur les vents du monde qui, comme l'esprit humain sont insaisissables… sans matière comme les "deugdes", les vertus humaines que Boshoff s'efforce d'acquérir. Pour expliquer le projet de 370 jours à Warren Siebrits en 2007, Boshoff met l'art sur le même niveau "I did not know what art was, I forced myself to learn…. to find out…." Je ne savais pas ce que c'était l'art, je me suis forcé de l'apprendre... de le découvrir.

Boshoff parle de sa façon de travailler comme d'une méditation, d'un moyen d'acquérir des qualités humaines, d'un travail comme thérapie psychologique, d'un apprentissage. Dans un étrange mélange entre discours aux tonalités contre-culturelles et sagesse qui aurait pu survenir parmi les conseils du Dr Murray, Boshoff écrit en 1984[420] :

[418] "Windwoorde written proposal" 2008 (archives électroniques).
[419] Information donnée par Boshoff en entretien Bâle 2010.
[420] VLV, 1984, p. 26.

> Waar 'n kunstenaar geldelike en waarderende kompensasie vir sy werk weier, moet elders na waarde vir die werk gesoek word. Die aanwins van pligsbesef, geduld en die vrug van die arbeid is net so belangrik as tasbare waardes. In die Ou Testament is die dinge met die grootste tasbare waardes op 'n offeraltaar uit toewydingsbesef verbrand. In hierdie verband sluit "Brandstapels" ten nouste by die bondeltjies brandhout van "Stokkiesdraai" en "Stokkieskluis" aan.

Quand un artiste refuse la compensation financière et la reconnaissance publique, on doit chercher la valeur de son travail ailleurs. L'acquisition d'un sens du devoir de la patience et le fruit du travail sont tout aussi importants que les valeurs tangibles (physiques). Dans l'Ancien Testament les objets avec la plus grande valeur tangible étaient brûlés comme sacrifice en preuve du dévouement. Dans ce contexte "Brandstapels" est lié intimement à "Stokkiesdraai" et "Stokkieskluis".

Trois pistes partent de cet état d'esprit (attitude). 1. La valeur recherchée est immatérielle. Dans le cas de Boshoff la valeur est morale, il reste donc à poser la question de la société gardienne des valeurs morales 2. L'artiste ne créant pas d'objets à regarder ou à vendre conçoit son activité comme un "travail sur soi". 3. L'artiste se réclamant d'une valeur non-monétaire de son travail propose une nouvelle forme de création qui est en contraste avec les idées traditionnelles de "valeur" d'une œuvre d'art et qui constitue donc une forme de subversion[421]. - Boshoff court-circuite les trois questions en répondant à la société qu'il est en train de travailler, que le travail est une des valeurs de la société et que le travail fourni sert à créer ces mêmes valeurs que la société prône.

Ce "travail sur soi" figure selon Paul Ardenne parmi les paramètres décisifs pour approcher la question du travail : "Le travail, poétique de l'action". La troisième partie de l'exposition *Working Men*, traite, à partir de l'exemple de quatre artistes, de l'idée du travail comme le "lieu où l'homme se fait". (Paul Ardenne utilise "poïesis" pour traduire la façon dont le travail "nous fait")- En conclusion Ardenne présente Kris van Assche et le défilé de mode "Fuck you all" - interprété comme un "Lachez-moi" ou plus poliment : "de grâce laissez-moi en paix, je turbine dans ma tête- je me construis". Kris van Assche assume pleinement l'égocentrisme qui va de pair avec cette mentalité. Boshoff l'ermite introspectif montre la même attitude envers le monde. On constate en effet que parmi les tessons de langage de poésie concrète, KYKAFRIKAANS[422] figure la phrase "los my uit" laissez-moi

[421] Il semblerait utile de signaler à ce propos les réflexions de Catherine Grenier autour de la destruction ou la subversion. Voir catalogue *Big Bang,* 2005, pp. 13-20. A l'exemple de Francis Picabia et "M… à celui qui regarde" elle démontre comment s'articule la revendication de liberté et l'affranchissement des valeurs et dogmes de la tradition chez l'artiste moderne. "Le caractère transgressif des artistes tels que Ben ….'Regardez-moi cela suffit' a l'effet d'exaspérer un public attaché au système de valeurs traditionne de l'art et peu enclin à être pris à parti par un art entremêlé dans la vie" (p.18) Grenier fait remarquer que cette "volonté de solliciter la réactivité du public" est commune à la plupart des mouvements artistiques de l'après-guerre comme de diverses expressions des jeunes artistes actuels. La réinvention de l'art est avant tout la réinvention du spectateur. Grenier en vient aux "valeurs de l'expérimentation, de la créativité et de l'invention"…qui a "débordé le champ de l'art et investit l'ensemble de la société".

[422] Willem Boshoff, 1980, p.56.

tranquille. Mais, Boshoff le bon calviniste, soutient que son "laissez-moi tranquille" sert à acquérir des "valeurs". Paul Ardenne, dans un entretien avec Kris van Assche revendique pour sa personne le "travail comme une forme de salut". Paul Ardenne avait annoncé dès le texte introductif de l'exposition que le travail invitait l'artiste à analyser ce lien[423] :

> Il est intéressant de rappeler que la vision artistique traditionnelle du travail se caractérise par l'exposé récurrent, bien que contestable, d'un lien entre le travail et la *valeur* [...] Lien avec la non-valeur, d'abord : Le travail - le résultat, dans la société judéo-chrétienne, d'une punition divine - est pour la philosophie classique cette occupation méprisable qui distrait de la *vita contemplativa,* la seule qui vaille censément la peine d'être vécue en ce qui permet de se consacrer au contact avec le divin. Conséquence logique : l'artiste représentera l'ermite, le saint au désert, le philosophe plus volontiers que l'homme du commun à l'ouvrage […] Lien avec la survaleur, ensuite. La modernité, ainsi, va élire pour modèle le travailleur héroïque dans l'effort, maître de la production (il incarne, aux côtés de la machine, la force de l'excellence) mais aussi de l'histoire (son action change le monde). Quel est le principal effet de cette passion de l'artiste pour un travailleur survalorisé ? Favoriser la représentation du corps laborieux en action, un modèle sacralisé, comme l'on sait, par les régimes totalitaires du 20ème siècle.

L'idée que se fait Boshoff du travail, comme d'ailleurs Hanne Darboven[424], semble trahir les deux facettes traditionnelles décrites par Ardenne de sorte que l'attitude de Boshoff pourrait en être la caricature. L'originalité de l'approche de Boshoff semble être de prendre ces idées à la lettre, de tenter de les "faire" réellement, dans tous les sens, d'être irréprochable (il **est** à la fois le saint au désert **et** le travailleur héroïque tout en vivant le travail comme une punition divine). Sa spécificité : inventer des stratégies pour s'auto-enseigner la patience (écrire en micrographie pendant dix minutes par jour), être dévot (il apprend l'Ancien Testament par cœur), "sauver" des plantes et des mots en voie de disparition (apprendre leur nom par cœur et les réviser régulièrement), se faire souffrir (renoncer à une nourriture préférée, porter des objets etc…), travailler de façon héroïque et démesurée (les tâches du projet de 370 jours). Patience, dévouement, loyauté, écologie, souffrance, discipline – ce sont en fait les valeurs d'une société spécifique : calviniste et afrikaans, assumées par l'artiste dans une société qui les exige.

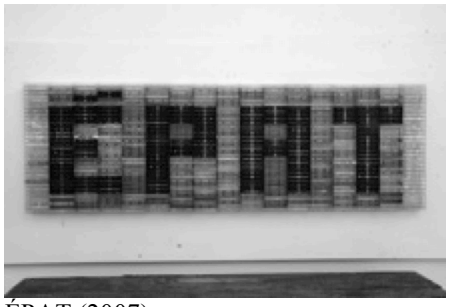
Cette sur-efficacité du travail de Boshoff peut être expliquée de maintes façons, peut-être a-t-il pourtant raison quand il admet lors de l'entretien de 2010, que beaucoup des

[423] Paul Ardenne, 2009. *Working Men*, p.11.
[424] Rappelons les remarques de Briony Fer (2004, p.233), Hanne Darboven précise à maintes reprises, que c'est le propre de l'action que de venir interrompre la contemplation, que l'action ne s'oppose pas à la contemplation, mais que les deux sont dans une relation d'aller-retour, s'irriguant mutuellement.

activités des années 70 étaient de la pure frime, des "verbal skirmishes" des échauffourées verbales, mais dans la même réflexion Boshoff parle de la "technique" de confondre son public et de le laisser "nonplussed", stupéfait….

> I learnt all of these things of by heart. You have to understand I actually knew. Somebody could say "what does it say in Revelations 5 verse 20? Won't you read it out?" and I would think to myself, "why should I open up the book? Let me show off!" I used it to show off a few times. Eventually I went through the charade of looking it up because I could recite it but when I finished reciting it, it sounded funny to them because I had recited the King James Bible which [is written in] High English. They'd all say "aggg . . . don't you want to look it up?", but I'd say, "That's what it says!" I'd just be a nuisance. One mustn't do that.

J'avais appris toutes ces choses par cœur. Il faut savoir que je les connaissais vraiment. On pouvait me dire "qu'est-il écrit dans Révélations 5 vers 20 ? Pourrais-tu -nous le lire ?", et je me disais, "Pourquoi devrais-je ouvrir le livre ? Et si je les épatais ?" Je le faisais pour frimer. Finalement je jouais toute la charade en faisant semblant de chercher dans la Bible, mais je récitais par cœur, quand j'avais fini c'était bizarre, j'avais récité la version de la King James Bible en ancien anglais. Ils allaient dire "arrête de faire le guignol… ne voudrais-tu pas chercher le passage ?", mais je répondais, "C'est ce qui est écrit !" J'embêtais le monde. On ne devrait pas faire ça…


ÉPAT (2007)

En 2004 Boshoff commence à travailler à la réalisation d'une œuvre pour laquelle il prévoit comme titre l'inversion du mot TAPE cassette, il découvre qu'en français le mot "épat(er)" a une signification, le lien lui paraît parfait. Boshoff transforme sa collection de cassettes de musique en œuvre d'art. Les cassettes, de la musique expérimentale, mais "sérieuse"[425], parce qu'utilisées trop souvent étaient devenues inécoutables. Il finalise l'œuvre en 2005 et décide d'employer le titre pour toute l'exposition ÉPAT.

Dans l'entretien d'avril 2010 Boshoff expose l'importance que les "verbal skirmishes" escarmouches verbales des années 70, comme par exemple ses tours de force en récitant la Bible, avaient pris pour tout son œuvre consécutif. Parmi les étudiants du Johannesburg College of Art il avait vite identifié ceux qui se trouvaient sur le côté des "sérieux" et ceux qui se trouvaient du côté des "troublemakers" des contestataires. Dans l'entretien avec Warren Siebrits Boshoff revient sur son esprit de contradiction comme enfant qui créait des incidents

[425] Boshoff prend très au sérieux son intérêt pour la musique médiévale, pour la musique classique contemporaine ou autrement expérimentale. Il insiste pour ajouter cet aspect de son travail à son CV artistique. Dans la plupart des villes que le druide visite il cherche à prendre contact avec un compositeur qui vit ou aurait vécu dans cette ville, considérant la musique comme un élément qui pourrait permettre de découvrir l'âme de la ville en question. Depuis quelques années des CD ont remplacé les cassettes, devenues inutiles, Boshoff utilise les cassettes pour constituer le panneau ÉPAT. Parmi les cassettes peuvent se trouver des "English Lute Songs" mais également des enregistrements "Hermann Nitsch".

mémorables à l'école. Parmi les étudiants au Johannesburg College[426] il retient surtout l'intervention d'Alan Bell[427] qui faisait des propositions invraisemblables en tant qu'œuvre d'art. La discussion échauffée entre étudiants et professeurs qui s'en suivait au moment des examens devenait pour Bell l'œuvre d'art. Boshoff était profondément impressionné par cette démarche. Aujourd'hui il dira que ces "anti-œuvres-discussions-invraisemblables" étaient pour lui les meilleurs œuvres Dada qu'il ait connues. Boshoff retrouve un état d'esprit apparenté à celui de son co-étudiant et collègue Malcolm Payne[428]. Les carrières d'enseignant d'art de Boshoff et de Payne se sont entrecroisées à maintes reprises. Chaque examen que ces deux anciens du Johannesburg College entreprenaient conjointement finissait par se transformer en escarmouche au point de rendre caduc tout le système "sérieux" d'examination universitaire[429]. Boshoff dit qu'il avait maintenu la grande tradition du "verbal skirmish" quand il mesurait ses compétences en langue anglaise avec celles de ses collègues anglophones à Parktown Boys High. Il avait porté le jeu verbal au point d'écrire un livre de poésie concrète et d'établir un dictionnaire de 18 000 entrées, THE DICTIONARY OF PERPLEXING ENGLISH.

En 2009 Boshoff arrive à Bâle avec des phrases et collections de mots qu'il a l'intention d'utiliser pour WRITING IN THE SAND lors de son projet de druide. Parmi ces phrases se trouve NOTHING IS OBVIOUS qu'il avait déjà "écrit en ciment" en 2004. Boshoff avait "récupéré" NOTHING IS OBVIOUS parmi les dires d'Andy Warhol, "Nothing is sexy" etc… Pour Boshoff cette phrase, si on fait attention à son ambiguité, remet en question toutes les conventions de bienséance de la société, toutes les choses qui "vont de soi". A l'expression "obviously" Mais cela est évidemment ainsi Boshoff, et Warhol, répondraient "Rien n'est évident" - La seule chose qui reste évidente serait au bout



BIG DRUID, Basel (2009)

[426] Boshoff dans l'entretien d'avril 2010 nomme également John de Lila, Allan Bell, Malvin Burger et Adrian de Villiers.
[427] Dans cet entretien Boshoff dit à propos d'Allan Bell: "I think Allan Bell was the most astute, if I can use that word because he had read a lot about Dada and he made the weirdest things and people had to look at this strange contraption and then he would make and discuss it intellectually and there would always be a fight because half of the people thought it was total bull-shit and the other half would think it was absolutely fantastic and I thought it was great."
[428] Entretien Washington mars 2012.
[429] Sean O'Toole publie un entretien avec Malcolm Payne dans *Art South Africa* avec la titre "Art can slit the throat of Discourse" (vol.8 , issue 3, Autumn 2010, pp.48-57).

du compte la découverte qu'il n'y a parfois rien, ("Il est évident qu'il n'y ait rien"- nothing is obvious - mais vous voyez bien que vous ne voyez rien). Depuis 2004 Boshoff a évolué. En 2009 il a découvert NOTHING IS IMPOSSIBLE rien n'est impossible. La phrase que la société apprend aux jeunes sportifs, qui les invite à se dépasser, à atteindre l'impossible. Boshoff, le druide, écrit cette phrase, et elle acquiert alors des tonalités mystiques - le druide veut faire dire que cette phrase sort de la bouche du peuple, que l'idéologie commerciale l'a bien intégrée… sauf que chez le druide les possibilités dépassent le monde tangible d'autres façons inimaginables - tout y est possible, même la divination, la magie. Déjà en 1983 Boshoff avait une haute opinion de "l'impossible" - un des sacrifices potentiels du 370 DAY PROJECT était "going to great lenghths, finding and doing the impossible" s'appliquer beaucoup, trouver et faire l'impossible. La troisième étape du jeu de mots avec le "rien" est la phrase IMPOSSIBLE IS NOTHING Impossible, pour nous ce n'est rien - ce slogan avait été adopté par une équipe de foot de Johannesburg, les Kaizer Chiefs. Boshoff, le druide, à la foire de Bâle, explique à son public les Kaizer Chiefs, il donne même des autocollants avec leur insigne et il montre des articles publicitaires. Ensuite il écrit dans le sable la phrase de leur vantardise : IMPOSSIBLE IS NOTHING. La boucle semble bouclée car entre Warhol, les Kaiser Chiefs[430] et le druide s'est installée une complicité entre fanfarons véritablement épatants.

L'habitude d'être épatant est donc un acte de subversion en même temps qu'une mesure de discipline. Le "verbal skirmish", l'escarmouche verbale, le jeu de mesurer ses forces verbales avec un adversaire, servent à montrer sa force, à impressionner l'adversaire, mais également à interroger la possibilité de "dire" sérieusement ou de dépasser le possible. Comme produit secondaire ces confrontations ont laissé derrière elles une œuvre véritablement impressionnante. Dans l'entretien avec Paul Jorgensen et Charity Ellis, Boshoff explique le Dictionnaire et il remarque :

> This morning before you came I wrote ten new words that I didn't know, I must still do five more today, by the end of this year I will 5000, the exercise of a Monk, I need discipline.
>
> Ce matin avant votre arrivée j'ai écrit dix nouveaux mots que je ne connaissais pas encore, je dois en faire encore cinq aujourd'hui, à la fin de cette année ce seront 5000, c'est l'exercice d'un moine, j'ai besoin de discipline.

Le besoin de frimer, le besoin de contester s'apparentent chez Boshoff à un troisième besoin, celui d'être pris au sérieux par une société qui vit dans un monde enfermé et rétroactif,

[430] Et pour preuve, les Kaizer Chiefs ont en attendant acquis une reconnaissance internationale car un groupe de rock britannique a adopté leur nom en revendiquant la parenté avec l'équipe de foot de Johannesburg. Boshoff y revient lors d'une conversation à Washington en Mars 2012.

au sein d'une société qui laboure la terre, qui soumet des esclaves, qui est autosuffisante, pionnière, qui prend les garçons qui veulent devenir artistes pour des poules mouillées, car l'art c'est un truc de filles. "Art Is For Sissies" l'art c'est un truc de filles, Ivan Vladislavić[431] retient cette phrase de Boshoff, dite lors de l'entretien avec Jorgensen et Ellis. Vladislavić, comme Boshoff, connaît le système scolaire des années 70 en Afrique du Sud. Boshoff commence l'entretien avec Paul Jorgensen et Charity Ellis avec la remarque que la vraie raison pour laquelle il avait voulu être un artiste était que ce n'était "pas une occupation pour un Afrikaner", que c'était "un truc pour filles". Avec cette décision Boshoff rejoint ses collègues artistes du point sud du continent africain dans leur lutte contre l'impression de ne pas être à leur place, que leurs occupations sont déplacées. Boshoff ajoute une analyse plein de sensibilité à sa supposition: l'artiste est le "oddball" un drôle d'oiseau, littéralement une "boule bizarre" qui montre son désaccord avec la société par son apparence physique. Ceci se reflète dans sa façon de porter ses cheveux ("I wear the funny badge of long hair" - je porte le badge bizarre des cheveux longs), cela se transmet par la façon d'abuser de la Bible, de chercher ses amis parmi les excentriques, d'écouter de la musique expérimentale[432]. Pour vérifier la justesse des remarques de Boshoff il suffit de lire les critiques qui lui sont dédiées dans les journaux sud-africains. Les statistiques pourraient aisément démontrer qu'au moins 80% de ces publications contiennent quelque part une remarque sur les cheveux longs de Boshoff.

Il est désormais devenu possible de renouer avec les remarques faites en introduction sur la question du "faire" et le travail du créateur. L'attitude de Boshoff tend vers le conceptualisme mais son inscription dans la société sud-africaine dévie les recherches vers des pistes inhabituelles. Elle a comme résultat un travail qui renoue avec les questions posées par les artistes internationaux du début du XXI^{ème} siècle, à savoir une remise en question de la tâche de l'artiste et celle de savoir à quel moment un geste artistique et un geste de la vie ordinaire se donnent le relai, basculent l'un dans l'autre. Boshoff en disant vouloir "apprendre" ce qui serait de l'art "étudie" le travail de ses confrères européens et américains. Il met leurs théories directement en pratique. Le résultat est une démarche qui a tout du fictif. Ce travail résolument personnel se déroule dans une ambiance générale de menace gouvernementale, de schizophrénie créatrice, de sentiment de culpabilité, de désir d'apocalypse. Boshoff utilise avant 1994 de nombreuses techniques de camouflage[433] pour

[431] Vladislavić, 2005, p.10.
[432] Pour mieux comprendre ce phénomène on peut lire le texte que Warren Siebrits contribue au récent catalogue de Kendell Geers IRRESPECTIF, "States Of Emergence, Grouwing up in Apartheid South Africa" (2007).
[433] Nous aurons l'occasion d'y revenir plus en détail.

détourner l'attention du spectateur, pour le laisser perplexe devant son travail. Une des stratégies de camouflage qui cache les vraies pensées inclut l'apparence esthétique sous laquelle elles sont présentées. Les matériaux sont pauvres, il n'y a pas de couleurs ni de matériaux criards qui sollicitent l'œil du spectateur, le spectaculaire réside dans le soin avec lequel les œuvres sont faites, la quantité du travail qui a été nécessaire pour les construire. La surcharge d'assiduité sert à détourner l'attention des concepts sous jacents. Le spectateur, stupéfait par la qualité du travail, peut se croire devant une œuvre qui se limite à l'esthétique, mais le soin apporté à l'œuvre a bien d'autres significations chez Boshoff. Tout commentateur du travail de Boshoff remarque son professionnalisme dans le traitement des matériaux. On parle d'un "artisanat sublime". L'obsession du "bricoleur" serait à critiquer chez un artiste qui se déclare conceptualiste, les objets sont en quelque sorte "trop bien faits". Boshoff semble fier de son savoir-faire et n'hésite pas à le mettre en évidence. Il publie des photographies de ses techniques de construction nécessaires afin d'obtenir cet effet. Il les décrit avec beaucoup de détail. Deux sources qui ont contribué à cette volonté de mettre en avant le dévouement manuel investi dans chaque projet sont reconnues dans la bibliographie du mémoire de 1984 : les écrits du psychologue Csíkszentmihályi[434] sur la valeur des choses, et ceux de Marshall McLuhan sur la valeur du document manuscrit, ce lien apporte beaucoup d'informations sur les choix de matériaux de Boshoff[435]. A partir de 1984 Boshoff donnera progressivement plus d'importance au sens du toucher, le contact physique direct qui permet à une énergie créatrice (Boshoff parle de "cathexis") de se transmettre entre artiste et œuvre. L'œuvre sera chargée de cette énergie, et, par la suite, au fil des contacts du toucher par le spectateur aveugle, cette énergie sera renouvelée, les sculptures du BLIND ALPHABET PROJECT seront alimentées grâce à ce contact avec le public[436].

Avec tout son "sérieux" calviniste, mais en même temps muni d'une malicieuse subversion, Boshoff accomplit des prouesses épatantes, il produit des œuvres d'une finition exquise. "Going to great lenghths, finding and doing the impossible" s'appliquer beaucoup, trouver et faire l'impossible était après tout un des sacrifices potentiels du 370 DAY PROJECT. Le choix de Boshoff d'investir son travail dans des situations d'une matérialité prédominante repose sur des raisonnements complexes. L'expérience de visiter une exposition de Willem Boshoff insère le spectateur dans un monde bien tangible. Les objets qui l'entourent sont très présents. Le projet de 370 jours, dans sa présentation "livre ouvert", couvre une surface de 4,5 x 1,8m,

[434] Csíkszentmihályi, 1981. *The meaning of things* (voir plus loin).
[435] Voir l'analyse du choix des matériaux qui suit. KG Partie I.
[436] Voir la deuxième partie, Le toucher, l'aveugle, KG Partie II.

BREAD AND PEBBLE ROADMAP, accroché au mur est conçu pour deux murs de 11,50 m, le BLIND ALPHABET PROJECT exposé dans l'ensemble, nécessiterait l'espace d'un terrain de rugby estime Boshoff. Le spectateur peut, face à cette présence, s'émerveiller devant la beauté du bois, toutes les différentes essences de bois donnent un effet organique, précieux, ce sont des matériaux subtils, l'exécution est faite avec beaucoup de soin. Le spectateur peut sortir de l'exposition en ayant vu beaucoup de très beaux objets… mais il aura également été plongé dans un univers mystérieux, hermétique, tous ces objets fort beaux sont couverts de petits signes, d'écritures étranges, de braille, de mots en transcription phonétique, des signes cryptés, ce sera dans ces signes que se cachera la "vie" de ces œuvres. Les signes, si on les lit, car ceci est possible, transmettent les activités d'une année entière, des mots presque oubliés et le récit de leur utilisation, des noms de plantes, des techniques de divination, tout ceci "vit" dans la tête de l'artiste, pour le transmettre à son public, l'artiste produit de temps en temps un objet visible. A partir de 2009 Boshoff choisit de se rendre disponible pour le public sous la forme des projets de druide avec ou sans une exposition de ses œuvres sculptées[437]. Mais il continue toujours à produire des sculptures de très grandes dimensions. L'analyse de l'attitude de Boshoff a cherché à comprendre le besoin de Boshoff de travailler, de se justifier par un objet, il convient maintenant de décrire la technique de ce travail, les matériaux et le travail manuel sur les objets.


BREAD AND PEBBLE ROAD MAP (2004)

1.2 La Matière / Les Outils

1.2.1 "Die gemoedswerkswinkel" l'atelier cérébral, l'atelier "dans la tête"

> "Live in your head" means the printed page is to Conceptualism what the picture plane is to illusionistic Realism: an unavoidable belaboring of the point, inelegant

[437] A ce jour deux de ces "living installations" on étés réalisées, la première à Bâle en juin 2009 faisant partie de *Arts Unlimited* et une deuxième fois en juin 2010 dans l'espace Arts on Main à l'occasion de la coupe du monde de football qui a lieu en Afrique du Sud, voir http://www.willemboshoff.com/documents/artworks/big_druid.htm (consulté le 19-10-2012).

> communication. Printed proposals are make-do art; Conceptual art's ideal medium is telepathy[438].

"Live in your head" veut dire que la page imprimée est pour le Conceptualisme ce que la surface picturale est pour le réalisme illusionniste ; un travail fastidieux qui ne peut pas être évité, une façon de communiquer sans élégance. Des propositions imprimées sont une façon de se contenter de quelque chose qui peut tenir lieu d'art ; le medium idéal pour le Conceptualisme serait la télépathie.

De nombreux artistes ont cherché à résoudre cette impossibilité mais autant d'artistes l'ont parodié. Les artistes n'ont pas cessé de proposer des stratégies pour échapper à la matérialité de l'art. L'œuvre de Mel Bochner "Language is not tansparent"[439], écrite en craie blanche sur une épaisse couche de peinture produisant des coulures sur un mur est devenue emblématique pour la prise de conscience d'une impossibilité d'"immatérialité" ou d'une transparence des moyens d'expression. Boshoff semble avoir intuitivement saisi la complexité de la notion d'immatérialité et tiré des conclusions qui lui sont propres.

Timm Ulrichs, dans une œuvre étonnamment simple, démontre l'absurdité et le paradoxe d'une volonté de démonter l'"immatérialité" de quoi que ce soit. En mathématiques l'utilisation des symboles peut amener à une réponse "correcte" pour un problème : A = a. Ulrichs estime que cette expression "immatérielle" nie les "vraies" questions de l'homme dans son "être au monde" : le matériau, le poids, le volume, les relations spatiales. Poursuivant les idées jusqu'à leur fin absurde, Ulrichs construit une balance et matérialise les deux lettres "A" et "a" en bois. La languette de la balance forme un "=". La lettre "A" étant plus lourde que le "a", le "A" descend et par ce mouvement le signe "=" est rompu et se transforme en un "≠". Ce geste d'Ulrichs déstabilise la vision "spirituelle" du monde et la déséquilibre par son contre-projet matérialiste[440]: A ≠ a[441].

---

[438] Cet extrait tiré de Jack Burnham est cité par Alison M. Green, "When Attitudes become Form and the Contest over Conceptual Art's History" p. 123 - 143 dans Michael Corris 2004, p. 124; une idée comparable est exprimée par Robert Barry dans son entretien avec Ursula Meyer, 1972, p.37. Barry insiste immédiatement sur l'aspect matériel de son énoncé. L'œuvre incluse dans le catalogue était la "Inert Gas Series" de 1969. Il publie la photographie du Mojave Desert où l'hélium a été lâché (p.34) Dans l'entretien Barry insiste sur le fait que les œuvres ne sont peut-être pas visibles mais ont un aspect matériel non négligeable, qu'il convient de détailler avec un vocabulaire technique très spécialisé. Barry relie ces réflexions à l'exposition qui est prévue par Jack Burnham (Meyer, p.37) Voir également les pages dédiées à Robert Barry dans le catalogue par Germano Celant, *Art Povera Conceptual, Actual or Impossible Art* de 1969. Ici Celant publie cinq prises de vues du studio de l'artiste, vide. Seulement les notes descriptives publiées dans le sommaire du catalogue permettent de savoir qu'il s'agit dans la prise de vue sur la page 115 d'une "Photogrpah of the artist's studio being occupied by '88mc Carrier Wave' (FM) 1968, 88 megacycles, 5 milliwatts, 9 volts, DC battery." (voir cat p.9 et 115-119).

[439] Nous reviendrons sur les implications de cette œuvre dans le contexte de la poésie concrète.

[440] Ansgar Schnurr, 2008, p.174.

[441] Boshoff poursuit peut-être la même intuition qu'Ulrichs quand il remet en question les listes d'équivalences établies par Ad Reinhardt. Pour Boshoff ce refus de corrélation 1=1 entre des notions, amène le refus de l'utilisation de l'image oculaire, mimétique. En ce qui concerne Boshoff ce refus d'équivalence ne semble pas être valable pour la question de la matière. (Voir KG Parie II)

Laurence Weiner transmet une idée qui pourrait amener à la seule forme par laquelle une œuvre "immatérielle" pourrait circuler dans un réseau d'art : "In a sense, once you know about a work of mine, you own it. There is no way I can climb into somebody's head and remove it"[442] Dans un certain sens, une fois que vous avez pris connaissance d'une de mes œuvres, vous en êtes le propriétaire. Il n'y a pas de moyen d'entrer dans votre cerveau pour l'en extraire. Ian Wilson, proposant ses conversations sur l'art comme seule manifestation de son activité artistique, refusant toute transcription ou enregistrement de ce qui a été échangé, a peut-être poursuivi la recherche d'immatérialité le plus longtemps[443].

Un résumé très complet sur l'état de la question de l'objet dans l'art conceptuel se trouve dans *Konzeptuelle Kunst : Interpretationsparadigmen ; ein Propedeutikum*[444] d'Ulrich Tragatschnig. Comme la plupart des auteurs des années récentes[445] Tragatschnig postule en ouverture à son interrogation que l'exigence d'un art "sans objet" revient à une absurdité[446], parce que l'intérêt des expérimentations des années 70 pose des questions beaucoup plus larges que l'unique possibilité d'un art sans production matérielle. Laissons la parole pour l'instant à Harald Szeemann qui ne parle pas d'art dématérialisé mais d'une façon de ne pas se soucier des contraintes matérielles liées à la production d'une œuvre-objet: "It was a moment of great intensity and freedom, when you could either produce a work or just imagine it"[447] C'était un moment d'une grande intensité et liberté, on pouvait produire une œuvre d'art si on voulait mais on pouvait tout aussi bien l'imaginer. Ailleurs Harald Szeemann fait l'inventaire des premiers noms qui avaient étés

[442] Lawrence Weiner, 1972 (Interview avec Willoughby Sharp in *Avalanche*, p.67 cité par Tragatschnig, 1998, p.28) "In a sense, once you know about a work of mine, you own it. There is no way I can climb into somebody's head and remove it". Voir également le texte par Lawrence Weiner "Lauwrence Weiner, October 12, 1969" publié dans l'anthologie d'Ursula Meyer, 1972, voir p.217. Je cite ce fragment car Boshoff a dû le connaître: "People buying my stuff, can take it wherever they go an can rebuild it if they choose. If they keep it in their heads, that's fine too. They don't have to buy it to have it - they can have it just by knowing it..."

[443] Voir les textes poétiques de René Denizot en 1967 à propos du problème de la notion de "travail" au sujet d'Ian Wilson: *Ian Wilson, par exemple: Textes des Paroles*. Coupure, Gent. J'y reviendrai plus tard. Je reviendrai également sur la question posée entre autres par Ulrich Tragatschnig du langage comme une tendance envers la matérialisation. On parle ici du langage en tant que médium ou outil d'expression, et ceci exclut, selon Tragatschnig, la possibilité de parler de dématérialisation. Voir Ulrich Tragatschnig 1998, p.21, cité plus loin. Tragatschnig renvoie ici à Ian Wilson (p.23 Note 41) se référant à l'essai que Wilson a publié en 1984 dans *Artforum*, Vol. 22 No.6, pp.60-61 sous le titre "Conceptual Art".

[444] Tragatschnig, 1998, pp.21/22.

[445] Voir entre autres la contribution de Laurence Corbel (Université de Rennes 2 - Haute Bretagne) au colloque Colloque *Idées à contempler : les pratiques conceptuelles dans l'art et la littérature,* Octobre 2011, URQUAM, Montréal: "Textes à lire et à voir : la rematérialisation du langage dans l'art conceptuel américain des années 1960-1970".

[446] Il prend soin de préciser, de quelle façon autant Weiner que Wilson ont exprimé leur prudence face au concept de "dématérialisation", et leur contribution pour la prise de conscience du langage en tant que "medium" voir p.23.

[447] Entretien. 1996. "Mind over Matter: Hans-Ulrich Obrist Talks with Harald Szeemann" *Artforum*, Vol.34, no.3 (November 1996) p.111 (cité dans Alison M. Green, "When Attitudes become Form and the Contest over Conceptual Art's History" Michael Corris, 2004, p. 123 - 143. citation p.124)

proposés pour l'art conceptuel, certains auraient sûrement plu à Boshoff : "Anti-Form", "Micro-Emotive Art", "Possible Art", "**Impossible Art",** "Concept Art", "Arte Povera", "Earth Art"[448].

Très tôt dans sa carrière artistique Boshoff a pris le parti de travailler dans un idiome conceptuel, de s'opposer à l'étrange forme d'académisme moderniste qui se confond avec la pensée nationaliste qui l'entoure[449]. Les œuvres qu'il produit laissent entrevoir une confrontation permanente avec ce problème que l'art a de se rendre indépendant de l'objet. Dès ses débuts au Johannesburg College of Art Boshoff partage la méfiance des Conceptualistes pour l'image[450]. Boshoff a pris l'habitude de résumer son opposition à l'image à une seule phrase : "the image kills the thing"[451]l'image tue la chose. Interrogé sur l'origine de cette expression en 2004 il liera sa décision aux choix des Conceptualistes, il semble ici avoir pris une théorie à la lettre et l'avoir transformée en une méthode selon laquelle il opère.

---

[448] Harald Szeemann "About the exhibition" une traduction faite pour la version anglaise du catalogue qui paraît en 1969, *Live in your head,* n.p.: "So far no-one has given this complex phenomenon a satisfactory name and category, in the same way that Pop, Op and Minimal art were quickly put into categories. Names so far suggested - "Anti-Form", "Micro-Emotive Art", "Possible Art", "Impossible Art", "Concept Art", "Arte Povera", "Earth Art" - each describe only one aspect of the style". (cité dans Alison M. Green, p.125, "When Attitudes become Form and the Contest over Conceptual Art's History" p. 123 - 143, citation p.125 paru dans Michael Corris, 2004). Voir le titre choisi par Germano Celant pour le catalogue qu'il publie également en 1969. *Art Povera, Conceptual, Actual or Impossible Art*, Gabriele Mazotta Publishers, Milan. Boshoff nomme le catalogue de Celant dans sa bibliographie du mémoire de 1984.

[449] Je rappelle à cet endroit l'article d'Esmé Berman de 2010. "All art has a history", *Art South Africa*, Vol 8, issue 3 autumn 2010, pp.22-23. Le récit de la visite de Clement Greenberg en Afrique du Sud en juillet 1975 et sa confrontation au manque total de compréhension de la part du public et des "professionnels" de l'art devient emblématique du climat intellectuel sud-africain des années 70. J'ai également lu avec intérêt l'analyse que fait Jean-Philippe Antoine du "goût pour un 'réalisme' pictural" sous le régime du Natinalsozialismus et pour l'influence de ces conditions sur les choix esthétiques de Joseph Beuys. Voir Jean-Philippe Antoine, 2011, pp.251-265. (Retenons sous guise de résumé un des sous-titres "Catastrophe, souvenir et figuration") Boshoff comme Beuys interviennent après la catastrophe dans une société ruinée et partent à la recherche d'un remède. Voir KG Partie II pour une description du jeu de cache-cache que Boshoff entretient avec l'image picturale ou "l'icône", comme il dit.

[450] John Roberts "Conceptual art and imageless truth" (dans Michael Corris, 2004, pp.305-325) tente d'élucider les implications philosophiques du refus de l'image par les Conceptualistes. Il remarque que par ce geste les Conceptualistes s'inscrivent dans un courant de pensée exprimant une réserve concernant la mimesis qui existe depuis Platon et qui, au XX^{ème} siècle, prétend s'opposer au Modernisme. Roberts part du constat que les artistes conceptuels placent le texte à la place de l'image.

[451] Ashraf Jamal dans son texte pour la Biennale de Sao Paulo cite cette phrase de Boshoff, mais encore en 2000 Boshoff la répète dans des conversations autour de son travail. Il n'ajoute pas d'explication à cette remarque mais suppose que son interlocuteur saura la placer: "tu sais les artistes conceptualistes et tout ça" (réponse à une question précise en 2004). Je lui pose la même question en mars 2012, cette fois-ci, Boshoff répond avec une pensée très développée, qui fait l'inventaire de tous les moyens que l'être humain a à sa disposition. Cette explication commence par les premières expressions chantées, les rythmes du langage. L'immédiateté de ces expressions fait qu'elles sont pour Boshoff des moyens beaucoup plus efficaces d'atteindre les choses. Selon Boshoff l'utilisation d'une image vise la représentation et non la chose visée. L'image s'insère entre nous et les choses, elle servirait à cacher la chose. Vu la complexité des notions adressées par cette théorie, je reviens plus en détails sur l'entretien de Washington (mars 2012) en Partie II, dans le but de comprendre ce que pourrait signifier pour Boshoff une "esthétique aveugle".

En suivant la progression dans les textes que Boshoff a écrits pour accompagner son travail il est pourtant possible de suivre un développement qui s'est constitué progressivement.

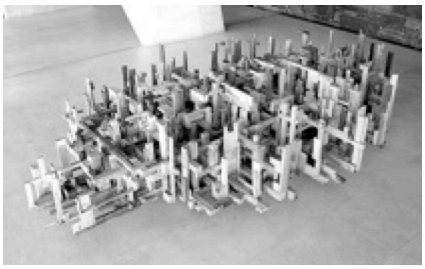
Dans les quelques courtes remarques que Boshoff écrit pour accompagner son exposition à la Johannesburg Art Gallery en 1981, il souligne l'aspect matériel et les valeurs morales de son travail. Les matières pauvres sont sauvées de la perdition, les fières matières "nobles" artistiques sont dénigrées. L'artiste investit du temps, de la patience, des vertus et transforme les matériaux en œuvre d'art par une approche "méditative", une approche qui vise le "travail sur soi", la satisfaction personnelle sans but didactique. Il décrit ses œuvres comme des "konkrete oefeninge ter bestudering van geesteswetenskappe" exercices concrets pour l'étude des sciences humaines. Emblématique pour son attitude en 1981 peut être la description qu'il ajoute à l'œuvre qu'il appelle BESEMS ballais en 1981: "Skoonmaakgereedskap as edel dinkobjekte" outillage de mercerie comme nobles objets de réflexion. En 1984 il change le titre de cette même œuvre en VROETELMAT Tapis tactile, ou tapis à tâter - en 2007 il reproduit une œuvre quasi identique en lui donnant le titre BLIND DOTS Taches aveugles. Au fil du temps Boshoff adapte le contenu de ce qu'il veut transmettre par une œuvre pour créer un ensemble cohérent entre les œuvres. Ce changement d'interprétation est reflété par les changements de titres. On peut suivre le même développement avec TAFELBOEK et KASBOEK qui en 1981 sont présentées sous les titres moins conceptuels TAFEL Table et MEDISYNEKAS Pharmacie. Entre 1981 et 1984 Boshoff invente de nouveaux titres[452] pour une grande majorité des œuvres de 1981 pour satisfaire à ses recherches sur les phénomènes littéraires dont il a l'intention de parler dans son mémoire. Pour *Die Ontwikkeling en Toepassing van Visuele Letterkundige Verskynsels in die Samestelling van Kunswerke* Le développement et l'application de phénomènes visuels et littéraires dans la production d'œuvres d'art - mémoire pour l'obtention du diplôme national en technologie 1984 Boshoff revoit tout l'appareillage conceptuel de sa démarche. Il avance en première ligne les interdictions du Calvinisme contre l'image iconique pour son choix de s'exprimer par le signe écrit ou cryptique. Ailleurs il

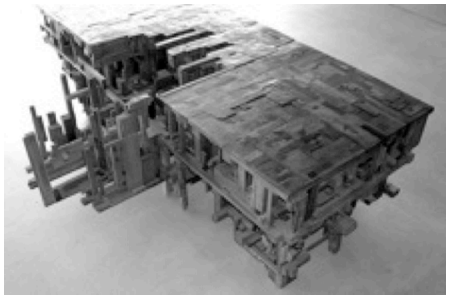
[452] "Blomblare" devient BLOEISELPLAS; "Library Cards" devient KAARTLAND; "Kaartjies" - KAARTMATJIE; "Medisynekas" devient KASBOEK; le premier titre de KLEINPEN avait été "Mikroskopiese skrif"; "Kougom" devient MONDSTUK; "Sand" devient SANDKOEVERT; "Juwelekissie" - SKATKISSIE; "Lettrism" - SKOMMELPEN; "Afgeskuurde skildery" - SKUURDERY; "Kleurkaarte" acquiert le titre SKYNBORD; "Mat" devient SPLINTERMAT; "Medisynesak" devient STOKKIESDRAAI; "Stokkies" devient STOKKIESKLUIS; "Kleurkaarte" devient STROOPKWAS; "Tafel" acquiert le titre TAFELBOEK; "Besems" - VROETELMAT; "Fibre" devient WEEFSEL; "Wolstok Konstruksie" devient WOLSTORIE; "Rectangle" devient WOODEN SHIFTS. Les nuances entre les significations des différents titres sont subtiles et véhiculent un processus de poétisation ou de conceptualisation. Les traductions ajoutées aux titres dans le catalogue cherchent à expliciter ces nuances et donnent les différentes sources où Boshoff utilise chaque version des titres. Voir KG Catalogue.

oppose la compréhension iconique à la cognition lettrée. Boshoff ne parle pas d'image mais d'icone[453].

> Daar is weggeskram van 'n letterlike uitbeelding van die Christusfiguur. Die Calvinistiese voorbehoud teen die letterlike nabootsing van die Godheid is hiervoor verantwoordelik.Tog bly "Tafelboek" 'n ikoon in die ware sin van die "woord".
>
> Nous nous éloignons d'une représentaion littérale de la figure du Christ. C'est la réserve calviniste à l'égard de l'imitation littérale de la divinité qui en est responsable. Néanmoins le "Tafelboek" demeure une icône dans le vrai sens du "verbe".

Les textes qu'il écrit pour TAFELBOEK et KASBOEK[454] prouvent à l'évidence que Boshoff s'est interrogé longuement sur les implications de la transition entre expression imagée par icone et expression par le texte sans images picturales. Il semble voir une contradiction entre la méfiance que McLuhan exprime pour la parole écrite et typographiée, motivée par la seule stimulation du sens visuel et la dénégation des autres sens perceptifs d'une part, et de l'autre, son besoin de s'exprimer uniquement sous forme cryptée, inspiré par le choix de travailler selon un modèle conceptuel. Boshoff résout ce problème en adoptant la pensée que McLuhan formule dans *Understanding Media* sous le titre " Media Hot&Cool" [455] , moins l'information est rendue facilement assimilable, plus il faut faire d'effort pour y accéder, plus haut est la participation du récipient. McLuhan classe ensuite tous les média dans les catégories "cool", c'est-à-dire participatif, difficilement accessible, et "hot", très stimulant, très informatif, demandant peu de participation de la part du lecteur/spectateur. Boshoff en tire la conclusion qu'une écriture cryptée demande plus


TAFELBOEK ouvert (1976-1979)


TAFELBOEK (1976-1979)

[453] VLV, 1984, p.9.
[454] VLV, 1984, p.14: "Met die stelselmatige ontwikkeling van die gedrukte boodskap, het dit vir al meer en meer mense moontlik geword om te lees en skryf. (...). Die ortodokse kerk het geweier om die geskrewe/gedrukte Woord aan sy ledemate beskikbaar te stel. Ikoonkuns het in die Katolieke kerk bly floreer... (...) Beeldvorming ontstaan egter ewe-eens by die leesbare as by die sienbare. 'Kasboek' wil enersyds leesbaar en andersyds sienbaar wees. Dit staan op 'n grens waar die ikoon ook manuskrip wil wees". A la période où les informations imprimées se développaient, de plus en plus de personnes avaient la possibilité de lire et d'écrire. (...) L'église orthodoxe a refusé de rendre la parole écrite/imprimée disponible à ses fidèles. La floraison de l'art de l'icône a continué dans l'église catholique. ...(...) La constitution d'images se fait autant en face de ce qui est lisible que ce qui est visible. "Kasboek" veut être à la fois lisible et visible en se positionnait à la frontière où une icône veut devenir manuscrit. Dans ce paragraphe Boshoff cherche à mettre en valeur une différence dans l'approche entre les protestants et les catholiques voir plus loin.
[455] *Understanding Media*, 1964, p.24-35; Dans l'entretien avec Warren Siebrits, 2007. *Word Forms and Language Shapes*, pp. 10-33. Boshoff dit à propos de LIBRARY CARDS "It is as if he was saying that the more difficult it is to identify something in an artwork, the greater effort you make to solve it in your head."

d'implication de la part du spectateur et communique donc plus en profondeur qu'une expression se servant d'une image figurative facilement lisible. Dans les dernières pages du mémoire de 1984 Boshoff aboutit à un compromis entre les deux paradigmes dans ce qu'il appelle "Islamitiese patroonsimboliek"[456] calligraphie ornementale et pictographique:

> Islamitiese patroonsimboliek ... staan tussen skrif as die letterlike betekening van taal en die gebruik van die figuratiewe ikoon as plaasvervanger van taal (...)
> Soos met Islamitiese patrone weggedoen word met figuratiewe uitbeelding, maar tog by wyse van simboliek verwys word na die figuur, so word met "Bangboek" weggedoen met die teenwoordigheid van menslike "handskrif" maar tog word 'n inhoud wat die persoon en plek van die mens bespreek daarmee neergepen.

La symbolique de la calligraphie ornementale et pictographique islamique se trouve entre l'écriture comme la signification littérale du langage et l'emploi de l'icône figurative comme remplaçant du langage.
Les ornements islamistes n'utilisent pas la représentation figurative, mais refèrent à la figure de façon symbolique. Pareillement, "Bangboek" évite l'écriture lisible mais retient néanmoins le contenu de la personne ainsi que l'endroit où elle se trouve.

Le but de l'ensemble des recherches avait été d'établir une méthode : *Die Ontwikkeling en Toepassing van Visuele Letterkundige Verskynsels in die Samestelling van Kunswerke* Le développement et l'application de phénomènes visuels et littéraires dans la production d'œuvres d'art. Boshoff pensait ici en première ligne à des "skrifelemente" éléments écrits, qui sont utilisés comme élément graphique dans un travail plastique. Boshoff souligne la redécouverte du livre en termes de forme, d'espace et de contenu. Il devient évident que l'élément fictif prend progressivement plus d'importance même si Boshoff ne le définit jamais ainsi[457]. Boshoff sera amené à comparer l'écrivain au Créateur divin dans le sens que l'écrivain travaillerait dans l'imitation du récit de la création de la Genèse. Ce sera dans ce contexte que Boshoff parlera de "prédestination" comme équivalent de "conceptualisation du contenu", une "mise en paroles" du contenu pour

[456] VLV 1984, p.87. Dans la référence aux cryptogrammes islamiques nous trouvons une coïncidence de plus avec le travail de Mel Bochner. Ce dernier met systématiquement en opposition les motifs islamiques (Richard Field parle de "islamic tiling" d'une organisation comme un carrelage) et les images produites suivant les règles de la perspective occidentale - une contradiction entre deux conventions historiques dans l'organisation visuelle que le Conceptualiste dénonce comme une invention de la renaissance italienne. Voir Richard Field "Mel Bochner: Thought made visible", dans le catalogue du même nom publié par la Yale University Art Gallery en 1995. (pp.15-74) voir p.31: "These new investigations were initiated by an examination of the contradictions between two historical conventions of visual organization: Islamic tiling and western perspactive. Each imposed a grid on the viewing surface - the East to evoke negative spaces for completely abstract forms, the West to provide the illusion of space for natural forms. In Bochner's photo pieces of later 1967 and early 1968 the two competing notions were often superimposed."

[457] Voir KG Partie III au sujet de la relative innocence de Boshoff autour de la notion de fiction. Boshoff précise de quelle façon il a l'intention de se servir du livre VLV, 1984, p.1: "Die praktiese werk van hierdie navorsingsprojek soos vervat is in die tesis put nie net uit tematiese letterkunde nie, maar probeer in die besonder om boeke en ander soorte geskrifte te herontdek as vorm en spasie in verhouding met die letterkundige inhoud daarvan. Hierdie ontdekkings word bestudeer en aangewend in die maak van kunswerke". Le travail de ce projet de recherche ne se contente pas de puiser dans la littérature "à thème", mais cherche à redécouvrir le livre et d'autres formes d'écriture en tant que forme et espace en relation au contenu littéraire. Les retombées de cette recherche sont étudiées et appliquées dans la production des œuvres d'art.

constituer une forme perceptible[458]. Chaque œuvre est abordée dans le mémoire d'abord avec une description du "Vervaardignigsproses" le processus de fabrication et ensuite pour le "Konsep" Concept. Les deux parties des textes prennent la même importance.

Malgré le fait que l'évolution théorique du jeune artiste semble se faire progressivement et naturellement, il est frappant que cette réécriture des motivations conceptuelles a été entamée de façon si rigoureuse en seulement quelques trois années. Entre l'exposition de la Johannesburg Art Gallery de 1981 et la rédaction du mémoire de 1984 Boshoff a d'abord préparé le 370 DAY PROJECT, il est ensuite parti en Europe pour voir l'édition 40 de la *Biennale de Venise* et la *Documenta 7*. C'est à Venise qu'il a commencé à exécuter le 370 DAY PROJECT. L'idée du projet, la mise en place des catégories, l'élaboration du code crypté, la démarche, avaient été inventés avant le contact direct avec l'art international, l'exécution vient immédiatement après. Boshoff dit qu'il ne comprenait pas l'art, et qu'il s'était imposé le projet dans le but de "comprendre". Rudi Fuchs, qui assume en 1982 le rôle du curateur, avait été critiqué pour le manque de rigueur théorique avec lequel il avait abordé la préparation et le choix des artistes participant à sa version de la *Documenta*. Au dernier moment il décide même de ne pas donner de titre, seulement un "sous-titre". Rudi Fuchs secondé par Germano Celant, Coosje van Bruggen, Johannes Gachnang et Gerhard Storck montre les conceptualistes à côté des artistes Arte Povera, des Actionnistes, des Abstractions matiéristes et inclut les premiers représentants d'un art "nouveaux média" s'approchant d'une démarche autobiographique ou -fictive[459]. Fuchs justifie son choix en revendiquant vouloir donner libre cours à l'expression "individualiste" de chaque artiste:

> Schliesslich ist der Künstler einer der letzten Praktiker einer klaren Individualität. Der individuelle Geist ist sein Werkzeug und sein Material.
>
> En fin de compte l'artiste est un des derniers praticiens d'une individualité claire. L'esprit individuel est son instrument et son matériau.

Les activités que Boshoff s'impose en 1983 afin de remplir le contrat du PROJECT semblent des "exercices" pour "comprendre", c'est-à-dire, vivre "à fleur de peau", "corps et

[458] VLV, 1984, p.2: "Die skrywer se taak was 'n voortsetting en 'n nabootsing van die skeppingsverhaal in Genesis. Die 'predestinasie' of konseptualisering van inhoud en die verwoording van hierdie idees tot waarneembare gestalte is sentraal aan die voor-Goetenbergse skryfproses. Beeld en skrif word dan ook naas mekaar gestel". La tâche de l'écrivain était une poursuite et une imitation du récit de la création de la Genèse. La "prédestination" ou la conceptualisation du contenu et la mise en parole des idées sous forme perceptible était cruciale dans les écrits produits avant Gutenberg. L'image et l'écrit se trouvent juxtaposés.

[459] Sherrie Levine ("Untitled Film still"), Dara Birnbaum (Vidéo à partir de programmes TV), Ger van Elk, Lothar Baumgarten, Boyd Webb, Miriam Cahn - la troisième partie de mon texte sera dédiée aux premières recherches autour de l'auto-fiction et les pratiques avoisinantes.

âme" "l'art contemporain" tel qu'il l'a vu à la *Documenta 7*. Quoique critiquée pour avoir fait preuve d'hésitation et d'indécision, la *Documenta* était peut-être un très juste reflet des hésitations des créateurs en art contemporain du début des années 80. Le Conceptualisme, l'Arte Povera ont dépassé la période de leur première recherche, ils ont commencé à remettre en cause leur premières convictions "orthodoxes", le monde de l'art est confronté progressivement davantage aux possibilités des nouveaux média. Une approche "conceptuelle" basculant vers le fictif est adoptée par tous et adaptée aux média les plus divers.

Après avoir vu la *Documenta 7*, la Biennale de 1982, avoir rencontré Hermann Nitsch à Vienne et avoir vu une exposition de Tinguely à Londres, Ellsworth Kelly aux Pays Bas, Boshoff retourne dans la République sud-africaine, cette île isolée culturellement, où tout document "indésirable" peut être saisi par la douane à l'entrée du pays. Boshoff commence à avoir des responsabilités de plus en plus importantes en tant qu'enseignant d'art, il se doit de communiquer de façon claire et compréhensible devant ses élèves[460], il veut transmettre l'art tel qu'il l'a vu en Europe. Boshoff n'a jamais revendiqué un style contestataire ou anti-art, il soutient tout simplement qu'en art il en est comme en médecine, il faut prescrire les produits qui sont de notre époque[461]. Un médecin qui prescrirait à ses patients un médicament datant du siècle précédent ne serait plus reconnu comme un professionnel par ses semblables, "You could kill somebody with that!" Vous pourriez tuer quelqu'un avec ça.

Après le voyage de 1982 Boshoff ne quittera plus l'Afrique du Sud avant 1995. Toujours en 1994, quand il écrira le manuscrit accompagnant le BLIND ALPHABET PROJECT, Boshoff puise son inspiration dans ce qu'il a vu à Kassel. Sa deuxième référence copieusement utilisée est le livre *Conceptual Art* qu'Ursula Meyer a publié dès 1972. En 1994 Boshoff résume son idée de l'art sous les titres suivants: "Undergrounds" and "Overlands", "Documentary Evidence", "Cover-Ups", "Cryptoids", "Discourse Works", "Didactoids", "Writing On The Wall", "Procedural Works", "Social Conscience". Parmi la quarantaine d'artistes qu'il cite se trouvent uniquement des artistes qui comptent parmi les premiers conceptualistes[462], il ne nomme aucun membre de l'Arte Povera, qu'il avait pourtant évoqué

[460] Lors des entretiens de Washington en Mars 2012 nous parlons longuement de ce problème du didactisme imposé par le monde de l'enseignement artistique.
[461] Boshoff dit ceci dans plusieurs conversations en 2004.
[462] Tous ces noms proviennent de la publication de Ursula Meyer (1972), les seules exceptions sont: Michael Heizer, Hanne Darboven, Stanley Brown, Terry Atkinson - Mais il s'agit d'un manuscrit, Boshoff peut avoir

dans le mémoire de 1984. Les seuls artistes hors de la catégorie des conceptuels "orthodoxes" qu'il nomme en 1994 sont les artistes associés au Land Art: Robert Smithson, Richard Long, Walther de Maria, Christo Javacheff et les "grands classiques" tels que Joseph Beuys, Man Ray, Marcel Duchamp[463]. Mise à part l'anthologie d'Ursula Meyer les exemples que Boshoff cite proviennent du livre de Lucy Lippard, *Art Today* (1977) de Hughes, *Shock of the New* (1991), un livre avec le titre *P-Orridge,* les deux derniers peuvent être considérés comme des vulgarisations grand-public d'un art vaguement contemporain[464].

Dans les "Artist's Statements" avec lesquels Boshoff commence la présentation de son CV, un document qu'il réédite régulièrement, Boshoff indique vouloir produire un "Language-based art" art basé sur le langage sans revendiquer un groupe particulier. A partir des entretiens de 2007, Boshoff fait la distinction entre l'Arte Povera et l'Art Conceptuel et insiste sur l'importance de l'influence de Penone ou Tinguely sur ses choix artistiques avant même les Conceptualistes. Dans l'interview pour *Word Forms - Language Shapes*[465] Boshoff ajoute une nuance à sa façon de procéder en 2003 en spécifiant qu'il s'agit de "substantial materials like wood stone granite paper and ceramic tiles… related to text" matériaux substantiels comme le bois, la pierre, le granite, le papier et des céramiques... en lien avec du texte. Il ajoute donc la précision sur les matériaux comme une des plus importantes informations pour pouvoir comprendre son travail.

L'indication que les matériaux sont porteurs de signification particulière est prédominante dans tous les textes que Boshoff écrira, il semble pourtant adopter cet état d'esprit quasi "alchimiste" comme s'il s'agissait d'un "concept" parmi d'autres ou comme si les idées "matiéristes" d'Arte Povera et des artistes du Land Art pouvaient se confondre avec les idées des Conceptualistes. Le contact avec les Actionnistes Viennois ouvre Boshoff autant à la "Materialaktion" d'un Otto Mühl que sa lecture sélective des Conceptualistes. Cet amalgame est fréquent parmi les artistes hors du strict réseau d'art d'Europe ou des Etats-Unis, cette inattention ou ce manque d'information ou de catégorisation n'a rien de particulièrement critiquable. Pensons par exemple au catalogue établi par Germano Celant lui-même. Celant regroupe en 1969 sous le titre *Art Povera, Conceptual, Actual or Impossible*

utilisé l'anthologie d'Ursula Meyer par commodité et avoir eu l'intention d'affiner ses recherches ultérieurement.

[463] Ad Reinhardt est en 1994 absent de cette liste. Voir l'importance que Boshoff donne à l'influence d'Ad Reinhardt dans son choix de s'exprimer sans se servir d'image mimétique. Cette théorie que j'entends pour la première fois en 2012 lors d'un entretien à Washington est entièrement absente du manuscrit du BLIND ALPHABET PROJECT. Voir KG Partie II.

[464] La mention se trouve BAP, 1994, p. 61.

[465] Warren Siebrits interview p. 30 explication de l'exposition de 2003 chez Michael Stevenson.

Art, Walter de Maria, Michelangelo Pistoletto, Richard Long, Mario Merz, Douglas Huebler, Joseph Beuys, Eva Hesse, Luciano Fabro, Jan Dibbets, Giovanni Anselmo, Robert Smithson, Giulio Paolini, Alberto Boetti, Giuseppe Penone, Hans Haacke, Robert Morris, Carl Andre, Gilberto Zorio mais aussi Michael Heizer, Lawrence Weiner, Bruce Nauman, Joseph Kosuth, Robert Barry. Boshoff compte ce catalogue parmi ses références fréquemment consultées[466], il semble suivre la même approche que Celant se montrant peu soucieux des catégorisations. Par conséquent, une inscription du travail de Boshoff dans un mouvement précis, même s'il le revendique comme parent "spirituel", s'avère difficile et peu exploitable. Le chercheur peut donc se sentir libre de poursuivre des parallèles basés sur des coïncidences avec des esprits apparentés, toutes confessions artistiques confondues. Un extrait du texte de Roland Recht[467] met en paroles cette liberté dans l'approche des matériaux du côté des artistes auxquels on se réfère sous le groupement Arte Povera:

> Ils s'emparent de matériaux pauvres, dont la charge symbolique est faible ou inexistante, mais "qui tiennent de leur pauvreté une haute charge d'énergie" (Celant) l'attitude saturnienne du retour au primaire induit une sorte de transfert de la tension énergétique, de l'homme vers l'objet; l'art pauvre procède d'une démarche alchimique, que les premières "œuvres" de Mario Merz, d'Anselmo, de Zorio de Fabro et de Kounelis, mais aussi les œuvres de Beuys, mettent parfaitement en évidence. La matière est considéré comme "vivante", donc susceptible d'être transformée, annonçant ainsi la transformation spirituelle dont est capable l'homme.

Les objets que Boshoff produit sont en bois, en granite, en papier, en métal, en céramique, en plexiglas ou en acétate. Le sable, la poussière, la suie, les cendres, la chaux, la farine, le graphite, les copeaux de scierie, la rouille, les pétales de fleurs, des épines, feuilles, roseaux, du chewing-gum, des cheveux, des puzzles, des confettis, du vieux pain, des boîtes de cassettes, des montres, des parties électroniques, des dés, des cravates, des drapeaux, des épingles, des bijoux, des jouets entiers ou cassés y ont une place. Boshoff peut faire figurer des outils, des pelles, des brosses, des machines à écrire, un paillasson comme support d'un texte, des livres entiers ou découpés, des cartes géographiques, des cartes de bibliothèque, des chéquiers, du papier journal, des mots croisés, des cartes, des code-couleur, des carnets de notes, des enveloppes, des lettres, des brochures, des publicités. Animaux, bois, feuilles,

[466] Voir sa Bibliographie du mémoire de 1984. Etrangement, il ne cite pas Celant en 1994, privilégiant la publication d'Ursula Meyer, se limitant donc à l'appellation *Conceptual Art*.
[467] Roland Recht, 2009. *Point de fuite : les images des images des images : essais critiques sur l'art actuel 1987 - 2007*. Ecole nationale supérieure des beaux-arts, pp.87-88.

graines font partie des œuvres[468]. Des cailloux, de la matière fécale, des rochers, la terre, les ombres, le vent, le feu, même l'eau sont potentiellement porteurs du travail de Boshoff. Et, comme il l'a montré récemment, ceci peut être décliné en travail artisanal à partir de perles en verre, en vinyle, en rosettes de papier ou plastique, en ciment, aluminium ou tissu, en laine.

Boshoff cherche activement à respecter un style dans la finition esthétique de ses œuvres. Il parle de la simplicité des "Shaker"[469], un style sans prétention, indépendant de la mode ou intemporel, des couleurs neutres, des formes classiques. Différents courants artistiques du XX^{ème} siècle se sont servis de ces principes esthétiques. Michael Corris remarque que la solution de produire des objets d'une "physicalité diminuée" aurait convaincu les artistes qu'ils avaient réussi à "sortir du circuit de la culture moderniste"[470]. Boshoff est donc en bonne compagnie avec sa recherche d'un matériau "neutre" pour l'expression artistique. Un Joseph Kosuth avait cru lui aussi dans le support en verre, en eau et en air comme des "materials with a neutral, low information excitation yield" matériaux avec un potentiel stimulant neutre et peu informatif"[471] et pensait ainsi pouvoir échapper au problème de la forme en présentant le même matériau en trois différents états, il nomme "Leaning Glass" de 1965 sa première œuvre "conceptualiste"[472] : du ver brisé, broyé et empilé, chaque fois présenté avec le même cartel "Glas"[473]. Ian Burn pense ces mêmes matériaux "invisibles"[474]. Robert Barry soutient en répondant à Ursula Meyer[475]: "art is more extreme the further it gets away from style" plus l'art s'éloigne du style, plus il est radical et exprime l'espoir qu'en évitant un style précis ou en cherchant un style neutre "not to impose my preconceived grid or preconceived system onto reality" de ne pas imposer mon grillage de préjugés, ou mon système préétabli, sur la réalité. Dans sa motivation de cette

[468] En ajoutant tous les objets utilisées dans l'INDEX OF (B)REACHINGS cette liste deviendrait beaucoup plus longue encore. Le seul poème "Die Begrafnis" qui fait la liste des matériaux utilisées pour SANDKOEVERT comporte 48 lignes, c'est-à-dire 48 matériaux. Nous trouvons ici la poudre cosmétique, du talc donc, le ciment, les confettis, le métal (sous forme de sciures), des grumeaux de pain, etc.
[469] La définition de ce style a sa page dans Wikipédia: http://en.wikipedia.org/wiki/Shaker_furniture, (consulté le 3-8-2012). Il s'agit du style simple respecté par les fidèles de cette dénomination religieuse des Etats Unis, la "United Society of Believers in Christ's Second Appearing" (aka Shakers) Les Shakers, déclarant la vanité un vice cardinal, prônant la sobriété absolue dans l'apparence physique, ont été des constructeurs d'un mobilier qui répond aux goûts esthétiques de la vie moderne.
[470] Michael Corris "It was unclear just what sort of object the artist had produced and why"... "in the physically diminished object of art apparently convinced the artists that they had exited the circuit of Modernist culture"...
[471] Joseph Kosuth "Context Text", dans *Art after Philosophy and after*, 1991, p.87.
[472] "Art after Philosophy" (1969) publié entre autres dans *Art after philosophy and after,* 1991, p.30 (et dans l'anthologie d'Ursula Meyer, Boshoff a donc pu conaître cette prise de position de Kosuth.)
[473] "Three titled Materials ", dessin dans Joseph Kosuth : Protoinvestigations & the First Investigation publié dans *J.Kosuth Protoinvestigations & "problematics" since 1965*, catalogue d'exposition Kunstmuseum Luzern, 1973, p.20.
[474] Voir Ann Stephen, 2004. "Soft Talk/Soft Tape, early collaborations of Ian Burn and Mel Ramsden", dans Michael Corris, 2004, p.86.
[475] Meyer, 1972, p.35.

ambition il mélange de multiples théories dérivées de Heidegger et d'Ortega y Gasset entre autres. Dans l'ensemble ces fragments d'idées exprimées sous forme de conversation pourraient permettre d'entrevoir l'étendue que cette question pouvait prendre dans les discussions des artistes dits "Conceptualistes" pour s'avancer vers une possible définition d'un "anti-art"[476]. Joseph Beuys au contraire...

> ...revendique[477] ainsi la couleur grise du feutre comme la 'contre-image' (Gegenbild) d'un monde de couleurs. Il précise cependant qu'il n'est pas 'intéressé par le gris', mais plutôt par le processus de contre-image qui s'y laisse appréhender, qu'il compare aux images persistantes (Nachbilder) de la perception visuelle,


SKYNBORD (1977-1980)

Du point de vue d'un puriste des années 70[478], Boshoff aurait dû s'apercevoir que son ambition de s'inscrire parmi les artistes minimalistes, conceptualistes ou "Arte Povera" était en conflit avec son bricolage d'artisan de distinction et avec les démonstrations de sa dextérité manuelle et de son travail assidu. Pour le BLIND ALPHABET PROJECT il produit des sculptures d'une beauté extrême, il n'en produit pas une seule, il en produit une par jour, 400-500 et plus. Boshoff est allé beaucoup plus loin que la plupart des artistes peintres dans son souci de comprendre le médium peinture. Les expérimentations avec les "hautes pâtes", ressemblant à une abstraction lyrique, des "Oriënteringswerke" sont restées pour Boshoff des références importantes. Il soumet les peintures à des expérimentations diverses, il les fait couler, il ajoute une couche à l'autre, il les ponce, découpe, dissèque, les mélange à d'autres matériaux, il brouille ses pistes, ses traits, il s'immerge dans la matière. Dans le mémoire de 1984[479] il dit avoir eu besoin de ces

[476] Voir Barbara Formis, 2010, pp. 63-78 sur la problématique d'une idée d'anti-art.
[477] Voir Jörg Schellmann et Bernd KIüser, "Questions to Joseph Beuys (part I)" *Joseph Beuys. Multiples,* n.p., citation identifiée par Jean-Philippe Antoine 2011, p.359.
[478] Un bilan bien recherché se trouve dans le texte d'Edward A. Shanken, "Art in the information Age, Technology and Conceptual Art" publié dans Michael Corris, pp.235 - 250. Shanken cite Ursula Meyer "Conceptual Art is diametrically opposed to hardware art" p.245.
[479] VLV, 1984, p. 53: "Aangesien die meeste werke vir hierdie navorsing onderworpe was aan 'n streng geroetineerde skeppingsprogram, was dit nodig om korter oriënteringswerke tussen-in in te pas. Op dié wyse vind eksperimentasie met nuwe idees en materiale plaas. (...) Hoewel die oriënteringswerke nie beeldhouwerke is nie, is hulle tog 'n logiese uitvloeisel uit die beeldhoumetodiek waarin weggooimateriaal veredel is. In hierdie skilderye is met gesogte tempera "gemors". Die werke vorm ook 'n belangrike skakel tussen beeldhoukuns en grafiese kuns." Puisque la plupart des œuvres pour ce projet de recherche étaient soumises à un programme de travail avec une routine très stricte, il a été nécessaire d'entamer des œuvres plus libres qui ne demandaient pas d'investir autant de temps. C'est ainsi qu'il est possible d'expérimenter avec des nouvelles idées et des nouveaux matériaux. (...) Malgré le fait que les œuvres propédeutiques ne sont pas des sculptures, elles présentent pourtant une suite logique de la méthode de la réutilisation et la mise en valeur de matériaux de rebut. Dans


CHAOS (1984)

œuvres rapides et intenses pour ouvrir du terrain nouveau, pour libérer son approche. Boshoff mène des recherches très tangibles pour découvrir comment brouiller un signe, comment le rendre illisible, par ses gestes calligraphiques pour CHAOS par exemple. Comme SKYNBORD [480], CHAOS commence par une analyse de la couleur et se termine par une œuvre de haute charge conceptuelle. Dans le texte, les remarques sur la couleur et la perception qui mélangent des références bibliques à des observations sur la psychologie de la perception paraissent surchargées. Le jeune artiste semble faire l'inventaire des notions qu'il considère importantes, faisant de rapides liens entre des philosophies disparates. Des envois à la bibliographie sous forme de notes permettent de retrouver la source des remarques dans les recherches de Mihály Csíkszentmihályi[481], Rudolf Arnheim[482], Marshall McLuhan, Gaston Bachelard[483], John White[484] etc[485].

Dix années plus tard, avec le BLIND ALPHABET PROJECT Boshoff a trouvé une fois de plus une œuvre-piège pour comprendre la perception de l'être humain, cette fois dans un "voir" sans les yeux, une perception par le toucher, par la clairvoyance. Boshoff ne formule

---

ces peintures les couleurs de tempéra de bonne qualité ont été gaspillées. Ces œuvres font la transition entre les œuvres graphiques et les sculptures.

[480] Une confirmation du pressentiment que l'œuvre SKYNBORD porte sur des fondements qui dépassent largement ceux d'une œuvre de "bricolage" se trouve parmi les *Interpretationsparadigmen* d'Ulrich Tragatschnig (p.96). SKYNBORD dans son ensemble paraît une incarnation de la théorie de la perception de Husserl telle qu'elle est rendue pertinente pour l'art conceptuel par Tragatschnig. Boshoff comme Husserl choisit la couleur comme exemple de l'expérience possible ("Bewusstseinsinhalte" contenus de la conscience) face à un objet qui nous est extérieur.

[481] *The Meaning of Things* (edition de 1981)

[482] *Art and Visual Perception*, 1974.

[483] Boshoff lit la traduction anglaise de 1969, *The poetics of Space*.

[484] Un grand classique sur la Renaissance Italienne et la perspective publié en 1957. Boshoff utilise la réédition de 1971: *The Birth and Rebirth of Pictorial Space.*

[485] La bibliographie du mémoire comporte 92 titres. Une quinzaine des titres sont clairement des ouvrages théologiques, s'y ajoutent de nombreux dictionnaires et encyclopédies spécialisées, quelques ouvrages sur la poésie concrète ou visuelle, l'art médiéval. Marshall McLuhan est représenté par la majorité des titres qu'il a publiés avant 1980. Ensuite Boshoff cite les grands titres du monde anglo-saxon sur l'évolution de l'histoire des sciences humaines des années 70 tels qu'Anthony Storr, Sir Julian Huxley, Sir Gerald Barry. Nous trouvons aussi Wittgenstein et Bachelard et Edward de Bono. Intéressant au point de vue de l'art des années 70 sont la mention de l'anthologie d'Ursula Meyer 1972, *Conceptual art*, ce livre n'a plus besoin de présentation; *Art Povera, Conceptual, Actual or Impossible Art*, que Germano Celant édite en 1969. Des monographies sur le Cubisme, Chryssa, Karl Prantl, le Constructivisme, Kurt Schwitters, Mark Tobey, Art Brut, le Suprématisme, Mary Kelley. Nous reviendrons ailleurs sur les nombreuses sources sur les sagesses exotiques et les quelques ouvrages spécialisés sur les sculptures en bois et l'art du livre.

néanmoins pas de théorie de la perception[486]. Il écrit beaucoup, il touche à des notions au centre de l'interrogation philosophique. Il se dit passionnément intéressé par la philosophie, mais il ne formule nulle part un équivalent théorique de ses productions physiques. Le chercheur face au travail de Boshoff entrevoit des contradictions entre les notions, car Boshoff semble citer des fragments d'idées qui ont retenu son attention sans recherche de cohérence. La tâche d'identifier une possible "philosophie de la perception" chez Boshoff dépasse les compétences de l'historien d'art mais semblerait un tâche très intéressante à entreprendre pour un historien des idées. La relation "utilitaire" que Boshoff entretient avec le travail des philosophes peut être trouvée chez une grande partie des artistes Conceptualistes[487].

La critique du travail de Kosuth veut démontrer que sa série *Art as Idea as Idea*, les "Blow ups" de textes de dictionnaire ne parvenaient aucunement à échapper à une présence iconique, que cette iconicité fût involontaire ou que Kosuth ait été aveugle à leur présence physique[488]. Dans son texte "Footnote to Poetry"[489], une critique du passage des poètes de la "poésie concrète" à la "poésie conceptuelle" écrite en 1969, Kosuth démontre une grande intolérance à tout aspect concret: "Concrete Poetry was a formalization of the poet's material. And when the poets become materialistic, the state is in trouble" La poésie concrète a cherché à formaliser le matériel poétique. Quand les poètes se font matérialistes, l'état est en danger. Par la même occasion Kosuth présage que l'art quittera la sphère visuelle complètement pour s'installer exclusivement dans le domaine de la philosophie. En 2010 lors d'un entretien donné à l'occasion de son invitation à exposer au Louvre, Kosuth soutient toujours que ses interrogations du contexte sont pertinentes pour le contexte historique, social ou psychologique mais en aucun cas pour le contexte matériel, ceci malgré le fait que ses installations s'inscrivent de façon extrêmement tangible dans une architecture d'une forte présence matérielle[490]. La conclusion de Kosuth,

---

[486] Je dédie la deuxième partie de cette thèse (KG Partie II) entièrement à la description de ce que Boshoff appelle une "esthétique aveugle".

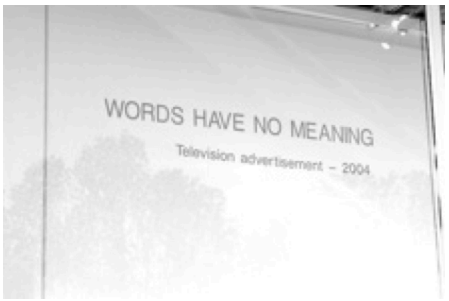
[487] John Roberts (Corris, p. 307) remarque "Conceptual art is the first avant-garde art to bring philosophical consciousness in practice to modern art's performance of its own alienation. (...)" (nous y reviendrons)

[488] Voir Ulrich Tragatschnig, 1998, p.25, et son analyse de la critique par Thomas Dreher des "Blow-up" textes, Dreher parle des qualités esthétiques du travail de Kosuth comme des "effets secondaires indésirables". Tragatschnig voit ces mêmes qualités comme les bases indispensables pour l'"autoréférence" (Selbstbezug) un renvoi à soi comme signe. Tragatschnig remarque que les mêmes observations sont valables pour les solutions apportées par Art & Language, Lawrence Weiner, John Baldessari ou Hanne Darboven.

[489] Écrite en 1969 mais publiée uniquement en 1991 avec l'anthologie *Art after Conceptual Art and After;* Kosuth inclut des remarques comparables dans "Art After Philosophy" dont la première pubication date de 1969, se référant à la poésie concrète comme un mouvement "décadent", Voir *Art after Philosophy and After*, publié en 1991, p.24.

[490] Voir l'entretien avec Jacinto Lageira, "An Apparatus of Discomfort, an interview", p.51 dans le catalogue *ni apparence ni illusion*, 2010. A une question concernant la présence physique d'une œuvre, de son inscription

voulant proposer de remplacer l'activité artistique par la philosophie est considérée comme un saut logique marqué de naïveté par de nombreux commentateurs d'art[491]. Cela n'empêche pas que le titre du texte de Kosuth "Art after philosophy" 1969[492] reste une référence incontournable. Kosuth s'est exprimé de façon sporadique sur les conditions matérielles de ses recherches, par exemple dans le "Context text"[493] de la même année (1969). Kosuth s'exprime ici sur le problème d'échapper à la réalisation de ses pensées sous forme tangible. Il se dit satisfait avec la présentation de sa série *Art as Idea as Idea*, les "Blow ups", mais gêné par l'isolement, la délimitation, la finition, car le fait de donner un début et une fin définitive suffit pour transformer l'idée en une expression iconique. Ici aussi intervient l'utilisation du mot "icone". Boshoff est tout aussi conscient de l'impossibilité d'une expression artistique sans forme ni image. On dirait qu'il "renfonce le clou" en se servant de matières incongrues comme le ciment, les matières fécales, les chewing gum, pour inscrire ses phrases ambivalentes comme NOTHING IS OBVIOUS, WORDS HAVE NO MEANING, NOTHING IS IMPOSSIBLE, NOTHING IS ALLWAYS RIGHT, I KNOW YOU KNOW. Pour ses travaux plus sérieux, il choisit d'énormes blocs de granite comme support de texte.



WORDS HAVE NO MEANING (2004)

A l'intolérance affichée en 1969 par Kosuth contre tout travail concret s'oppose l'attitude de Hanne Darboven qui, du moins jusqu'en 1999, revendique ses écrits comme des "Konstruktionen", des constructions, et même pas comme des "œuvres d'art" ni comme quelque forme de poésie ou de quelque art "immatérialisé" que ce soit[494]. Timm Ulrichs crée des

---

dans l'architecture qui est présent en tant que objet (Kosuth avait choisi d'exposer dans les douves du Louvre médiéval, aujourd'hui en souterrain, un espace très impressionnant avec des murailles imposantes) Kosuth réagit presque vexé que Lageira ose lui poser la question sur la matière, sur l'aspect physique, puisqu'il considère avoir résolu cette question depuis longtemps: "I do not think that would be news to anyone". Il admet qu'il parle de "l'appropriation" de l'architecture ou la "psychologie de la signification" d'un bâtiment, mais pas de sa matérialité.

[491] Voir la citation plus loin, Philippe Castellin, "De la poésie restreinte à la poésie généralisée", in *Poésure Peintrie,* "d'un art, l'autre", catalogue d'exposition, Centre de la vieille Charité, Marseille 1993.

[492] Les trois parties du texte sont la première publication dans *Studio International*, publiées dans plusieurs numéros: Vol.17, no.915 (October 1969) pp.134-137, no.91 (November 1969) pp.160-161; no.917 (December 1969), pp.212-213. La partie I du texte est incluse dans sa version non-abrégée dans l'anthologie d'Ursula Meyer de 1972, voir pp.155-170. De nombreuses idées de Boshoff semblent se trouver dans ce texte.

[493] L'introduction pour la *Sixth Investigation 1969*, *Proposition 14*, publié en 1971 par Gerd de Vries.

[494] Voir l'entretien "Das war kein malerischer Flop, sondern notwendiger Werdegang", avec Ortrund Westheider, Elke Bippus et Sebastian Giesen publié dans le Catalogue de 1999. *Hanne Darboven, Das Frühwerk*, pp. 133-140 et dans le même catalogue le texte par Ortrund Westheider, "Hanne Darbovens Frühwerk. Vom Konstruktivismus zur Konzeptkunst".



NOTHING IS ALWAYS RIGHT (2004)

œuvres/textes qui prennent les idées "à la lettre". Ce procédé donne des plaisanteries tautologiques, où une expression transposée en objet montre toutes les incohérences et paresses dans l'utilisation du langage. Le point de chute dans les œuvres d'Ulrichs montre la possibilité ou l'impossibilité matérielle des mots et expressions que nous utilisons tous les jours. Texte-devenu-objet qui s'illustre tout seul, court-circuit des notions conceptuelles ou subversion d'une subversion[495], Ulrichs crée par exemple une "sculpture" en ciment comprenant les lettres CONCRETE POETRY. Les monostiches, les "one-liners"[496] de Boshoff obtiennent des effets comparables.

Pour préciser l'intime mélange qui s'installe dans le travail de Boshoff entre attitude et matériaux décrivons plus en détails son utilisation des matériaux suivants : les déchets, les matériaux porteurs de vie, les graines, l'eau, le feu, la terre, les outils, les matières synthétiques et l'informatique, la photographie, le bois, la forme du livre.

[495] Je pense également à "Buch der Berührungsängste", "Ich kann keine Kunst mehr sehen", des titres plus difficiles à traduire voir Ansgar Schnurr, 2008 (voir KG Partie III).
[496] Pour utiliser l'expression d'Ivan Vladislavić.

1.2.2 "Die Ashoopontploffing" L'explosion des montagnes de déchets

Quand les artistes Dada utilisaient des déchets et les proposaient comme œuvre d'art, ce geste était compris comme un acte de subversion[497], une insulte à la société cultivée. Depuis ce temps de nombreuses études ont étés consacrés au potentiel signifiant d'un article classé "déchet"[498]. Le déchet, la récup, l'objet recyclé font aujourd'hui parti du vocabulaire artistique "orthodoxe" au point où un jeune artiste dans une école de Beaux-arts a plus de mal à justifier son utilisation de la peinture à l'huile que de justifier la transformation du contenu de sa poubelle en objet d'art. Mais au début des années 70 cette évolution n'a pas encore commencé en Afrique du Sud. Aux Etats-Unis les choix de matériaux de Carl Andre[499] ou les remarques de Lucy Lippard[500] laissent transparaître que le choix d'un matériau "pauvre" était conçu comme un acte de contestation.

La littérature sur l'histoire de l'art en Afrique du Sud retient un précurseur de l'utilisation d'objet de récupération à des fins de création d'œuvres d'art dans la personne de Christo Coetzee. Boshoff a dû le savoir, Coetzee a passé 15 ans en Europe où il travaillait avec les artistes rassemblés autour du critique Michel Tapié à la Galerie Stadler[501], il a adhéré au terme d'Art Autre, il a travaillé pendant deux années à Osaka avec les artistes du groupe Gutai. Tout au long des années 60 et 70 les œuvres de Coetzee qui se présentent comme des objets Néo-Dada sont régulièrement exposées en Afrique du Sud. Le poli monde de la critique

---

[497] Gérard Durozoi, 2005. *Dada et les arts rebelles*, (Guide des Arts, p.44), l'explique ainsi : "l'art recourt à des matériaux spécifiques, tant en peinture (tubes, pigments, liants) qu'en sculpture (bronze, bois rare/recherché) et la littérature se distingue ordinairement du langage utilitaire par son vocabulaire et son élaboration. Ainsi s'affirme la différence classique entre banalité du quotidien et valeur des productions artistiques. Utiliser des déchets de la vie ordinaire dans des œuvres, c'est mettre à mal cette différence : il n'y a plus d'écart significatif entre noble et ignoble, dès lors que n'importe quoi, y compris le plus vil ou le plus dégradé, ce qui n'a plus de sens ou d'utilité sociale, peut faire œuvre. Le déchet apparaît ainsi symptomatique d'une stratégie de subversion globale des valeurs : il brouille les catégories et les hiérarchies, et suggère l'existence de potentialités signifiantes jusque dans ce qui était méprisé. Anobli par les choix et les manipulations dont il est l'objet, il acquiert une positivité qui préserve cependant sa visée transgressive, puisque son irruption dans l'univers artistique, loin d'effacer son origine, continue à l'affirmer."

[498] Thèse Bernard Troudé, 2008. *Les déchets dans l'art Contemporain*, thèse de doctorat, Université Panthéon-Sorbonne ; Gérard Bertolini, 2002, *Art et Déchet, le déchet matière d'artistes,* Le Polygraphe.

[499] Elke Bippus, 2003. p.71 Note 2 Sur le choix de matériaux "pauvres" par Carl Andre.

[500] Lucy Lippard lie son parti pris à la guerre de Vietnam. Les conditions humanitaires lui interdisent de soutenir un art qui est fait pour une société bien nourrie - (qui s'est gavée) Lucy Lippard crée le terme "fullbelly art". Richard J. Williams entrevoit les multiples conséquences de cette décision dans son texte "The rotting sack of Humanism", M. Corris, 2004. p.178.

[501] *Internazionale Arte Nuova*, Turin en 1959 ; New *Media New Forms*, Marthe Jackson Gallery en 1960 ; *The Art of Assemblage,* MOMA, New York ; l'*Objet*, au Louvre en 1962. En 1959 le travail de Coetzee est exposé avec celui le Lucio Fontana à la Galerie Stadler.

d'art sud-africaine est consterné, ne sachant pas quoi regarder dans ces œuvres-poubelles[502]. Les "orienteringswerke" que Boshoff crée en 1977 lui donnent l'impression de travailler dans un mode hautement expérimental, il admet pourtant plus tard qu'il s'agissait d'œuvres "d'une abstraction expressionniste comme ils étaient très à la mode en ces temps-là"[503].


MAZE (2002)

Les auteurs des premiers articles consacrés au travail de Willem Boshoff se montrent fort intrigués par l'utilisation que fait ce jeune artiste de matériaux inhabituels, ils sont perplexes face au discours "pacifiquement" docile et hautement cultivé du jeune artiste aux cheveux longs. Boshoff ne se justifie aucunement par l'objection, il se justifie par le soin qu'il apporte à la transformation des déchets en art. Boshoff utilise presqu'exclusivement des objets "de récupération". Chez lui c'est la lente et laborieuse procédure de récupération qui assure et établit l'élément artistique. On peut soutenir que le seul travail où le déchet figure comme tel (sans transformation et uniquement pour rendre présent le symbole du déchet) serait le labyrinthe que Boshoff crée en 2002 au "World Summit" de Johannesburg, donnant à l'œuvre le titre MAZE. Une fois de plus il ne s'agit pas de déchets ordinaires. Lors du même sommet mondial, l'organisation *Mission Antarctica* avait, en un geste symbolique et écologique, nettoyé la banquise des objets abandonnés par les explorateurs de l'Antarctique[504].

---

[502] Les nombreuses critiques publiées dans la presse locale en sont témoin, voir archives Katja Gentric. Encore en 1997, au cours de la soutenance du mémoire "Honneurs" sur le sujet du travail de Christo Coetzee, le chef du département Histoire de l'art à l'Université de Pretoria exige qu'on motive l'utilisation de déchets dans l'art et que la candidate défende son choix d'un art "nonsense" comme sujet de recherches.

[503] Entretien Bâle 2009. Par cette remarque Boshoff pense peut-être entre autres au projet des "Triangle Workshops" qui ont lieu annuellement mondialement depuis 1982. Il s'agit d'ateliers qui sont organisés entre autres par Anthony Caro, soutenus par Clement Greenberg en personne. Voir John Peffer, 2009. *Art and the End of Apartheid*. University of Minessota Press, London. Les remarques sur le "FUBA Art Center", le "Tupelo Workshop" et leur lien avec les "Triangle Workshops" et les artistes porteurs des projets, les complexes motivations politiques derrière les différentes prises de position se trouvent pp.139-171. Voir également les remarques d'Esmé Berman sur l'ambition des artistes locaux de se faire valoir devant Clement Greenberg lors de sa visite en 1975. (*Art South Africa*, Vol.8 issue 3 (autumn 2010) pp.22-23.)

[504] http ://www.southafrica.info/what_happening/arts_entertainment/arttrash.htm fait référence à ce projet qui est attesté sur le site web "This arty-trashy mission is hosted at Ice Station Johannesburg, built by Mission Antarctica, an international environmental organization that took 35 young people to the South Pole in 1996 on a mission to clean up 1 000 tons of industrial waste from the icy shores". For more information about Mission Antarctica, see www.missionantarctica.com or www.earthship.co.za, Source : *City of Johannesburg web site* Même si Boshoff n'utilise pas les mêmes détritus que ceux que la mission a évacués de l'Antarctique, Boshoff, comme la plupart des artistes invités de participer à l'exposition, semblent avoir eu cet effort titanique à l'esprit en concevant les œuvres qu'ils présentaient au Sommet mondial.

Pendant les années 70 et 80 Boshoff utilise pour la plupart des objets "produits secondaires" d'une action artistique (le chewing-gum qu'il a mâché de façon méditative, les tallons de chéquiers qui ont payé son loyer, les pétales de fleurs du jardin de ses amis, les mots croisés remplis de façon rituelle). Les objets cassés de BREAK UP véhiculent toute la douleur de la rupture avec sa femme Denise, les jouets cassés pour BLACK CHRISTMAS personnifient une faille qui traverse toute une société. Les objets sont présents dans les œuvres pour conclure l'action qui a précédé, pour inscrire ce produit final, l'œuvre physique, dans le récit. Les objets sont comme s'ils faisaient partie des recherches linguistiques, leur accumulation les apparente aux listes de mots, aux dictionnaires et aux collections de noms. Le goût pour le matériau pauvre qui sert à exprimer une recherche d'expression verbale apparente une fois de plus les démarches druidiques de Boshoff aux "philosophies" de Robert Filliou qui soutient "que ce sont les objets qui lui donnent les idées"[505]. Et tout comme Filliou, Boshoff a une idée sur l'économie de l'art, sur sa relation paradoxale avec la société capitaliste. Pour le mémoire de 1984 Boshoff écrit un texte critique sur la société de consommation[506] pour justifier son choix de matériaux de récupération qu'il dit avoir sauvés de la disparition, comme il sauvera plus tard les plantes en voie d'extinction. Il s'agit d'une "rescue operation" une intervention de sauvetage. Boshoff annonce son choix dès l'introduction du mémoire[507] :

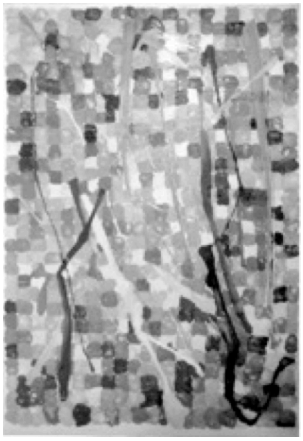

BREAKUP (1984-2002)

> Twee tipes materiaal is gebruik. Afvalmateriaal soos snipperpapier, kougom, splinters en stof is met groot respek tydsaam versamel en "ingebind." Edel materiale soos keurige glansverf of tempera is daarenteen met minagting verwaarloos.

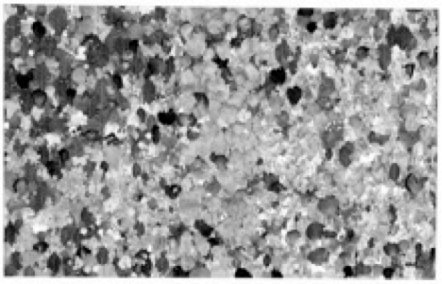
Deux types de matériaux ont étés utilisés. Des déchets comme du vieux papier, du chewing-gum, des échardes de bois ont été collectionnés et travaillés avec beaucoup de respect et patience. Les matériaux "nobles" comme la couleur à l'huile ou le tempéra ont été traités de façon négligente, sans respect.

[505] Véronique Perriol, 2006, Volume Second, pp. 267-275.
[506] VLV, 1984, p. 38 VERSKEUR : "Die verbruikergemeenskap van vandag laat die mens toe om sonder vrees met alle vervaardigde voorwerpe om te gaan. In die tyd voor die Industriële Rewolusie kon niemand dit bekostig om met die tuisvervaardigde voorwerpe te mors nie. Daarvoor was die arbeid en tyd wat dit geneem het om heel eenvoudige dinge te maak gans te duur. (...) Die massaproduksie van meubels, voertuie, rekenaars en ander dergelike dinge het die mens argeloos gemaak.Ons praat met reg van die ashoopontploffing van die twintigste eeu."
[507] VLV, 1984, p.2.

Boshoff revendique Tinguely, le "Switserse afvalkunstenaar"[508] l'artiste de déchets de nationalité suisse et sa machine "casse- bouteille" comme illustration de son propos. Le jeune sud-africain sent que le spectacle de la machine en train de "cracher" des bouteilles qui seront brisées en mille morceaux montre que dans la société de consommation il serait devenu possible de rire de la destruction d'objets produits machinalement. Les objets n'ont pas la valeur de l'objet "fait à la main", leur destruction et gaspillage, leur perte ne veut rien dire.


MONDSTUK (1976/1981)

La critique de la société de consommation chez Boshoff ressemble en beaucoup d'aspects aux théories de Marshall McLuhan qui avait démontré le statut changeant du livre au moment où on peut passer à la production en masse grâce à la presse de Gutenberg. Boshoff avait surtout remarqué les qualités physiques du livre manuscrit avec ses pages produites une par une et reliées par un travail patient et soigneux. Alors que la régularité et le raffinement du papier a beaucoup augmenté avec la production industrielle, le papier est jeté et gaspillé avec beaucoup moins de considération[509]. Chez Mihály Csíkszentmihályi[510], cette même critique est formulée en référence à Karl Marx, ("alienation of labour" l'aliénation dans le travail). Csíkszentmihályi précise que l'ouvrier investissant son travail, son attention et son énergie psychique dans des produits qu'il ne possédera pas, dont il ne connaîtra même pas la destinée, perd ce lien vital avec les choses. La société devient aliénée des objets qui y circulent, les traite de façon dédaigneuse. Dans ses textes explicatifs de MONDSTUK, SANDKOEVERT et BLOEISELPLAS Boshoff met en évidence l'importance de sauver des matériaux "perdus", que les morceaux de chewing gum avaient déjà été crachat, que les pétales de fleurs auraient été réduites en poussières en quelques jours, que les


BLOEISELPLAS (1978/1980)

[508] VLV, 1984, p. 38 : "Hierdie traak-my-nie-agtige houding is toe te skryf aan die feit dat die mens nie meer met sy eie handewerk nie, maar met die "handewerk" van onpersoonlike masjiene te make het. Jean Tinguely, die Switserse afvalkunstenaar lewer kommentaar op hierdie ingesteldheid met sy "Bottelbreker" ; 'n masjien wat aanhoudend allerhande bottels uitspoeg dat die skerwe spat. Nou, vir die eerste keer in die geskiedenis van die mensdom word gelag oor die verlies van volmaakte voorwerpe (bibl. 35)."
[509] VLV, 1984, p. 40 :"Vandag word die fynste, volmaakste, witste en vierkantigste stapels papier van alle tye vervaardig.Van herdie papier beland die meeste op die ashoop."
[510]Csíkszentmihályi, 1981, p.8.

poussières de SANDKOEVERT auraient fini dans la poubelle[511]. Le fait de les avoir insérés dans une surface picturale les aurait rendus éternels.

Dans la version courante de son CV Boshoff prend soin de se présenter comme un artiste utilisant l'objet trouvé. Dans l'entretien avec Warren Siebrits il nomme Eduardo Paolozzi à côté de Jean Tinguely comme principales inspirations. Boshoff explique ce qui est selon lui l'essentiel du processus de récupération. Paolozzi, sans argent de se procurer d'autres matériaux, utilise ce qu'il trouve sur la plage. "Beachcombing" littéralement : "passer la plage au peigne" permettait à Paolozzi de trouver des débris d'objets qui avaient été malmenés par la mer et par la guerre. Paolozzi parvenait à en construire "a sort of wholeness" une sorte d'unité sans blessures. L'idée de "salvaging and saving" récupérer et sauver a accompagné Boshoff pour la plupart de ses œuvres. Ce geste de "sauver" quelque chose de vulnérable en danger de disparition, prend de plus en plus d'importance dans l'œuvre de Boshoff et trouvera son expression la plus cohérente dans les Jardins de Mots. Le geste de sauver semble fonctionner pour Boshoff dans les deux sens : "first we save the thing and then the thing saves us" après que nous avons sauvé quelque chose, elle pourra nous sauver à son tour c'est une phrase que Boshoff aime ajouter à ses réflexions sur le langage[512]. Quand une chose, par une suite de circonstances a perdu son utilité et est devenue obsolète, quelqu'un, Boshoff par exemple, peut voir la valeur de cet objet, ou du mot obsolète, et le sauver par des moyens différents, par exemple par le fait de l'utiliser dans une construction artistique, par le fait de le garder dans sa mémoire etc. Dans d'autres cas, Boshoff rencontre des objets qui ne sont pas encore considérés comme obsolètes. La Bible, ou d'autres textes dogmatiques, tous les livres ont connu ce sort[513]. Boshoff travaille ainsi avec plusieurs types de déchets. Il y a des déchets qu'il rencontre et qui ont déjà été "discarded" abandonnés, largués. Il y a aussi les ordures qui font encore comme si elles étaient toujours utiles, elles jouent encore à la "mascarade", mais il convient de les déclarer "obsolètes", car il y a des déchets que la vie produit, tout simplement parce qu'elle est liée à la matière.

[511] VLV, 1984, p. 45 : "Al drie werke is gemaak uit 'verlore' materiaal. 'Mondstuk' se weggespoegde kousels, 'Sandkoevert' se veld- en asblikvulsel en 'Bloeiselplas' se blomblare wat in 'n paar dae in stof verander is onverganklik in prentvlakke vasgebind".
[512] 2011 Text pour WALKING ON WATER, http ://www.willemboshoff.com/documents/artworks/WALKING_ON_WATER.htm (consulté le 25-1-2012). Dans son introduction pour *The meaning of Things*, Csíkszentmihályi écrit une phrase qui ressemble à celle utilisée par Boshoff. "Thus objects also make and use their makers and users". La réversibilité entre l'action humaine sur les objets et l'influence des objets sur l'action humaine se trouve également chez Marshall McLuhan, mais aussi chez Martin Heidegger. Nous y reviendrons.
[513] Boshoff parle de ceci dans l'entretien de 2004 "Ek is teen boeke" Je suis contre les livres.

Pour chacune des œuvres BRANDSTAPESLS, STOKKIESKLUIS et WOLSTORIE qui utilisent du bois, Boshoff insiste sur le soin de sa technique de production, c'est le travail qui donne aux matériaux une valeur inestimable. Il y a l'autre catégorie de matériaux, ceux qui sont issus d'une activité banale, (mâcher du chewing gum, remplir un chèque, ramasser des poussières), l'action est toujours contenue dans l'objet une fois qu'on s'en débarrasse, mais Boshoff sauve les objets, chargés de "travail" humain, et les pérennise sous forme d'œuvre d'art. Cette notion se trouve aussi dans les théories de Csíkszentmihályi[514] qui parle d'investissement d'énergie psychique et d'attention au moment de l'intervention humaine sur un objet. Dans ses textes Boshoff explique avec précision l'association qu'il souhaite évoquer chez ses spectateurs. Les objets banals peuvent, libérés de leur contexte de fonctionnalité, faire surgir des souvenirs, des espoirs et des inquiétudes. Dépendant de la façon dont ces objets sont mis en relation, ils peuvent rayonner des forces mystérieuses[515].

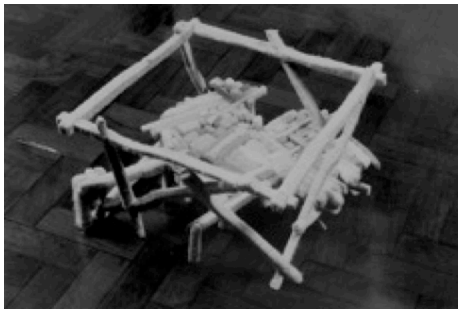

STOKKIESKLUIS (1977-1979)

Boshoff explique l'œuvre WOLSTORIE avec les mêmes intuitions qui se trouvent à mi-chemin entre une compréhension religieuse et une théorie des perceptions telles qu'elles sont

[514] Voir Csíkszentmihályi, 1981, p.11-16. Boshoff cite ce texte parmi ses sources pour le mémoire de 1984, il ne fait pas de résumé des théories. Le manuscrit de 1994, pour accompagner le Blind Alphabet Project le nom de Csíkszentmihályi n'apparaît pas mais le texte montre que Boshoff a intégré l'essentiel de ces théories dans sa description de l'objet "chargé" d'affection "cathectique" (voir KG Partie II) La notion de "flow" qui a fait la notoriété de Csíkszentmihályi se trouve formulée à partir de 1975, et est fréquemment évoquée dans la publication de 1981 *The meaning of things.* (voir p.10) qui se trouve dans la bibliographie de *Vergelykende Letterkundige Verskynsels*.

[515] Dans un contexte des "forces mystérieuses" confiées aux objets d'art, nous nous devons de rapeller la référence au travail de Joachim Heusinger von Waldegg (1989. *Der Künstler als Märtyrer, St Sebastian in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Worms, p.73) que nous avons lu pour mieux comprendre le rôle du Saint Sébastien pour les artistes de notre génération. Parlant des "Relikte des Herstellungsverfahrens" reliques du processus de production, il admet la possibilité que ce geste transférerait aux œuvres d'art le statut de fétiche, décrivant les processus par lesquelles les objets sont investis de ces forces mystérieuses : "Objektkunst Assozationsvermögen des Betrachters über vorgefundene Gegenstände. Alltägliche Dinge können, aus dem Funktionszusammenhang gelöst, Erinnerungen, Wünsche, Ängste heraufbeschwören. Je nach Art der Beziehung, die zu ihnen hergestellt wird, vermögen sie geheimnisvolle Kräfte auszustrahlen, die sie zum Fetisch werden lassen". Von Waldegg, poursuivant la thématique de l'artiste-Saint Sébastien, remarque que l'attaque sur la matière correspond au martyre du saint. Les actes de destruction comme les signes d'usages des objets donnent une impression de blessure alors que dans l'œuvre d'art le corps individuel se dissout dans l'ensemble, transformé en œuvre d'art. (Sans que ces auteurs seraient conscients des textes réciproques ces remarques sont étrangement reprises en écho et revendiquées pour l'art africain dans l'étude de Colin Richards sur Sandile Zulu (2005, p.14 et p.55), des remarques comparables ont été faites concernant le travail de Moshekwa Langa dans la publication de Ashraf Jamal et Sue Williamson, 1996. *ART IN SOUTH AFRICA the future present.* Voir Katja Peeters, mémoire de DEA, 2000) Von Waldegg est à la recherche des processus de "Verhüllung" dissimulation recouvrement ou enveloppement qui lui paraissent comme les ligatures du saint.

avancées par Csíkszentmihályi pour expliquer l'investissement et le devenir-personnifié d'un objet au moment où l'être humain y investit de l'attention psychique[516]. Le texte de Boshoff progresse par plusieurs étapes : La crédibilité des matériaux est à la base du processus de création. On comprend mieux les matériaux une fois qu'ils sont libérés de leur contexte habituel. Avec WOLSTORIE Boshoff a poursuivi un processus de personnification. Le bois est traité comme une personne abandonnée qui doit être sauvée. Le bois nu et exposé au froid est habillé de laine. Le bois est sauvé de sa solitude et ramené à un foyer. Boshoff enchaîne alors sur l'idée du feu qui est comme la vie, car il doit se nourrir d'une matière[517]. Destruction et création se rencontrent ici aussi.


WOLSTORIE (1978)

Le déchet dans l'art parle du processus de destruction/création, du martyre, mais il parle aussi du monde extérieur qui est préexistant à l'œuvre d'art. Dans une pelle ou un paillasson usés, dans un chéquier en fin d'utilisation, dans un pétale de fleur, le monde extérieur est présent dans les traces qu'il a laissées sur l'objet auquel il s'est frotté au passage. Elke Bippus[518], en poursuivant l'identité des œuvres en série d'Hanne Darboven, observe l'apparition des objets par lesquels le monde extérieur s'insère par de petits morceaux dans l'œuvre. Darboven se sert de cartes postales, de textes d'autres auteurs, de photographies, de la même manière que Boshoff. Ces bribes du monde extérieur mettent en place le jeu du souvenir et de l'oubli. Chez Boshoff ces bribes de monde extérieur sont le thème principal de SECRET LETTERS, les petits morceaux d'informations qu'on a pu passer clandestinement au prisonnier. MNEMOSYNE consiste en des confettis découpés dans des coupures de presse qui gardent


BRANDSTAPELS (1981/82)

[516] VLV, 1984, p. 27 : "Die geloofbaarheid van materiale lê by die wortels van alle skeppingswerk. Materiale moet buite hulle gewone kontekste begryp word. 'n Proses van personifikasie is met die weggooihout van 'Wolstorie' gevolg. Die hout word as persoon aangesien en omdat dit uitgeworpe is, word dit as't ware gered. Omdat dit koud en naak is, word dit met warm wol geklee. Omdat dit alleen is word dit in vriendegroepe vergader en binne 'n tuiste geplaas. Net soos met die geval van "Brandstapels" word van warmte gebruik om aan die werk bestaansreg te verleen. Paracelsus demonstreer die verband tussen vuur en die lewe deur daarop te wys dat altwee op ander bestaande dinge moet teer om self te kan bestaan.Vuur vertroos en vernietig (bibl. 3, 5)"
[517] Pour une très riche analyse de la signification du feu dans les cultures du monde entier et dans les cultures africaines, je renvoie le lecteur à l'étude que fait Colin Richards du travail de Sandile Zulu (Taxi Books 2005).
[518] Bippus, 2003, p.108.

au hasard des fragments d'un récit. Dans tous les cas, même si ceux-ci ne sont pas lisibles, il s'agit de fragments de signification, d'appartenance obtenue par voie de lien parental ou d'appropriation par le travail investi. Les collections druidiques de Boshoff fonctionnent sur le même principe, notamment "la canne de mon grand-père", "les outils de mon père", "le paillasson de ma mère". Comme Boshoff, Joseph Beuys voit des liens contractés dans des rencontres prédestinées avec certains outils ou objets. Ces liens peuvent être exprimés dans des phrases qui ont une valeur magique telles que : "Dies ist meine Axt und dies die Axt meiner Mutter"[519]. Dans un autre contexte Beuys attribue le statut d'œuvre d'art à un marteau et à une tenaille en les attribuant aux dieux Thor et Loki[520]. Klaus-Peter Schuster[521] relève un aspect supplémentaire chez Beuys :

> ... Die Provokation durch Kunst, auf die ja auch Selbstinszenierung von Beuys in *La rivoluzione siamo Noi* offensichtlich abzielt, diese Provokation durch eine scheinbar kunstlose, armselige, ja häufig geradezu erbärmliche Kunst aus meist kunstfremden, oft hässlichem Material, das von Beuys irritierend mit höchsten metaphysischen Bedeutungen aufgeladen wird, diese Kunst weniger der Schönheit als des Schocks, des Grauens, des Mitleidens, des Schmerzes, aber auch der ästhetischen Faszination durch das Numinose, sie soll im Menschen wieder kreative Kräfte wecken und ihn geradezu therapeutisch von der Idolatrie einer bloß technisch rationalen Vernunft befreien. Durch die irrationale Appellkraft der Kunst also kann sich der Mensch wieder als ein geistiges, sich selbst bestimmendes Wesen im Gesamtorganismus der Schöpfung begreifen, was dann auch sein wissenschaftliches wie soziales Verhalten entscheidend ändern würde. "Nach meiner Überzeugung", versichert Beuys im Interview über *La rivoluzione siamo Noi*, "kann heute einzig noch die Kunst revolutionär sein. Dies gelingt insbesondere dann, wenn die Vorstellung von Kunst in den Bereich der Anti-Kunst überführt, indem man sie zu Gesten und Aktionen verwandelt, um sie so jedermann verfügbar zu machen".

La provocation par l'art, que Beuys vise ostensiblement par la mise en scène de soi-même dans "La rivoluzione siamo noi", cette provocation à l'aide des matériaux laids et étrangers à l'art sont chargés par Beuys avec les plus hautes significations métaphysiques. Cet art moins de beauté que de choc, de répulsion ou d'empathie, ou de souffrance mais davantage de fascination esthétique du numineux, cet art est

[519] L'utilisation de la hache comme outil symbolique se manifeste souvent dans l'œuvre de Beuys. Nicole Fritz, 2007, p.73 cite des remarques de Beuys qui veulent faire comprendre la signification changeante suivant l'utilisation qu'en ferait sa mère ou lui. Beuys utilise la phrase "Dies ist meine Axt und dies die Axt meiner Mutter" sous de multiples formes, l'éditeur Staeck publie entre autres une carte postale noire avec la phrase dans l'écriture de Beuys écrite en blanc. Voir également dans le catalogue établi en 1979 par Caroline Tisdall pour l'exposition au Solomon R. Guggenheim Museum, p.30 une photographie montrant Beuys tenant une hache devant sa poitrine, avec le sous-titre "This is my axe, and this the axe of my mother", sur la même page se trouve une traduction de l'interprétation que fait Beuys de ce geste de tenir la hache près du cœur et du flux d'énergie et d'expérience entre les générations à travers l'histoire. Voir également Jean-Philippe Antoine 2011, p.235 sur "l'affaire de rencontre" qui régit les "décisions concernant les outils" : "Comme dans l'activité de dessiner, c'est la déclaration d'un objet singulier, circonstancié - cette canne ancienne, cette hache -, qui impose la nécessité de sa présence dans l'action, et cela alors que son cours à venir reste indéterminé. Les « décisions concernant les outils» sont bien affaire de rencontre (canne, hache) ou d'appartenance à un répertoire renvoyant à une histoire (pour le piano, c'est celle des performances passées de Beuys et de Fluxus). Elles déterminent l'émergence de motifs potentiels (la hache ne sera en fin de compte pas utilisée), et ne prédéterminent ni la fabrication ni la forme des diagrammes qui surgiront au cours de l'action".

[520] Nicole Fritz, 2007, p.47.

[521] Peter-Klaus Schuster, 2005, p.135.

destiné à réveiller chez l'être humain les forces créatrices et de libérer de façon thérapeutique d'une idolâtrie de la raison technique et rationnelle. Grâce à la force d'appel irrationnelle de l'art l'homme peut de nouveau se reconnaître comme un être spirituel qui peut s'auto-déterminer au sein de l'organisme global de la création, ce qui alors changerait décisivement son comportement scietifique et social. "Je suis convaincu", assure Beuys dans un entretien sur "La rivoluzione siamo noi", "que seul l'art peut être révolutionnaire ces jours-ci. Cela résusssit surtout quand l'idée de l'art transite dans celle de l'anti-art, dans la mesure où on le transforme en gestes et actions pour le rendre accessible à tous".

Avec ces paroles Klaus-Peter Schuster résume l'essentiel de l'interprétation accepté de de l'œuvre de Joseph Beuys dans son ensemble, les paroles de Beuys viennent confirmer l'importance du produit physique dans cette constellation :

> L'art n'est pas là pour qu'on gagne une connaissance directe mais pour qu'une connaissance approfondie prenne forme à propos d'un vécu. J'attache beaucoup d'importance au fait que quelque chose de physique, un produit physique soit créé. [...] Non seulement pour penser, mais pour prolonger la pensée par le bras. Ces moyens primitifs ont permis jusqu'à présent de toucher chez les gens des centres qui, au travers des plus pénibles représentations de la souffrance humaine -la maladie, la guerre, les camps) etc. étaient restés à peu près intacts. Une iconographie très claire. Je ne travaille pas avec des symboles.

Jean-Philippe Antoine met cette citation en exergue pour le premier chapitre[522] et il y revient en conclusion à la monographie[523]. La consternation de "l'œil d'un regardeur inaverti" devant l'accumulation de matériaux donne lieu à une "traversée", qui cherchera à dire plus précisément en quoi les gestes exécutés sans virtuosité[524], ces "accumulations d'objets de rebut, résidus en attente d'inventaire d'un quotidien à teneur essentiellement biographique"[525] peuvent constituer une activité exemplaire[526]. Un moment d'arrêt sur ce chemin :[527]

> Dans la région que construit la vitrine, le voisinage des piles de journaux avec les piles de feutre et avec *Fond 1* met en relief leur caractère de réserve énergétique. Il insiste sur les potentialités dynamiques que recèle leur fabrication, par opposition au statut de rebut ou résidu que l'apparence des matériaux semble intimer. (...), ces piles figurent le lieu de stockage, sous forme condensée, d'un matériau ainsi rendu disponible pour des usages ultérieurs.

Pour Beuys le but de ses activités est de "toucher chez les gens des centres", pour "réveiller les forces créatrices de l'homme", de constituer les lieux qui peuvent fonctionner de "réserves d'énergie". Le travail de Beuys a été interrogé de multiples façons sur ses techniques qui permettraient d'aboutir à une "soziale Plastik" plastique sociale qui est une forme de sculpture, en quoi les techniques qu'il utilise appartiennent à tous. Une de ces façons consiste

---

[522] Jean-Philippe Antoine, 2011. *La traversée du XX^e siècle, Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Les Presses du Réel, voir p.27. Les paroles sont recueillies par Georg Jappe et publiées dans "Dans cette direction, il n'y a pas d'échec" ou "L'art (d')après Beuys", *Artstudio*, no.4 printemps 1987, p.8. (Traduction par André Guinert)
[523] Voir ibid p.382.
[524] ibid p.14, p.18.
[525] ibid p.15.
[526] ibid pp. 383- 385.
[527] ibid p.365-366.

à s'interroger sur l'inscription mythologique de matériaux spécifiques chez Beuys comme l'a fait Nicole Fritz[528] : passoire, balai, miroir, couteau, gant, nourriture, sel, graisse, miel, lait, œufs, herbes médicales, clous. A l'aide des entrées du *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* il pourrait être possible d'identifier les "Aktionszauber" qui correspondent à chacun de ces objets dans l'imaginaire pluri centenaire allemand. Pour une étude du travail de Boshoff le chercheur remarque que la liste des objets utilisés par le premier coïncide avec beaucoup des matériaux et objets utilisés et collectionnés par le second[529]. Fritz conclut que le but de "réveiller la mémoire culturelle" envisagé par Beuys serait de rendre le passé productif pour le futur, d'inciter l'homme à utiliser son capital créatif et d'établir un "ästhetische Wiederverzauberung" ré- ensorcelement esthétique. L'étude de Nicole Fritz permet d'inscrire la plupart des rituels de Joseph Beuys dans le monde cultuel de l'Europe, et plus spécifiquement dans le monde Germanique[530].

Le travail de Beuys a été repris de façon très différente par son élève Lothar Baumgarten qui a su l'ouvrir vers une mythologie beaucoup plus universelle encore. Le travail de Baumgarten ouvre le débat vers une inversion des lignes de force entre culture et nature qui opère en même temps des inversions de compréhension entre signification limitée à l'espace occidental et signification magique des objets créés par l'homme pour dompter la nature[531]. Konrad Zabel, dans son étude de ce phénomène chez Baumgarten, ajoute que grâce au travail de Lothar Baumgarten, il devient possible de parler de l'art comme du niveau où les symboles des matériaux rendent possible une rencontre dialogique entre cultures permettant d'élaborer une nouvelle compréhension de la question de nature et culture. Pour aboutir à ce relativisme culturel Lothar Baumgarten crée en premier lieu des situations fictives de confrontation avec le monde éloigné. Ces recherches passent par des mises en scènes matérielles (les brocolis

[528] Sa thèse *Bewohnte Mythen,* 2007.
[529] Passoire, balai, couteaux, gant, nourriture, sel, herbes médicinales.
[530] Le Nationalsozialismus et le Nationalisme afrikaner ont ceci en commun : l'état allemand sous la forme dans laquelle il existe aujourd'hui n'est pas ancien. Jusqu'en 1865 l'Allemagne actuelle était composée de plusieurs royaumes et duchés qui s'unifient progressivement. Depuis le tournant du siècle des "recherches" scientifiques portant sur des traditions populaires "allemandes" étaient fortement encouragées afin de donner aux habitants du nouvel état le sentiment d'être une nation. Certaines démarches comparables avaient été entreprises à partir des années 50 en Afrique du Sud afin d'établir un "patrimoine" culturel Afrikaner. La traduction de la Bible vers l'Afrikaans prend ici une importance symbolique mais le au FAK (Federasie vir Afrikaanse Kultuurverenigings) publie également des collections de chansons Afrikaans. Le et le HAT (*Verklarende Handwoordeboek van de Afrikaanse Taal*) est un projet de très grande envergure entrepris par des personnes passionnées qui parviennent à assurer la survie de cette très jeune langue. Boshoff semble éviter d'utiliser ces compilations pour ses recherches ou en tous cas il serait très difficile de les distinguer des autres sources, les données sont entièrement mélangées au point de disparaitre parmi des éléments d'autres origines culturelles (la seule lecture de la bibliographie du mémoire de 1984 est convaincant sur ce point, voir plus loin).
[531] Voir la thèse de Jürgen-Konrad Zabel, 2001. *Bilder vom Anderen, Kunst und Ethnographie bei Lothar Baumgarten,* p.105.

comme arbres de la forêt vierge, les pains et plumes comme "mosquitos"). Ensuite seulement Lothar Baumgarten se soumet à l'exercice de vivre pendant 24 mois au sein d'une société amazonienne, et parvient à une mise en équivalence de la présence matérielle avec la signification mythologique dans des collections tels que *Tierra de los perros mudos* La terre des chiens muets, 1985. Pour citer l'œuvre que Boshoff a dû voir à la *Documenta 7* de 1982, Baumgarten avait installé son *Monument für die indianischen Nationen* (1978-82)[532] au Fridericianum et une installation éphémère avec des plumes d'aigle inscrites avec les noms des tribus indiennes dans une vitrine[533].

En ce qui concerne la création artistique sur le continent africain, l'art de la récupération tient une position prédominante[534]. Sue Williamson dans son ouvrage de 2009 *South African Art Now*[535] concentre son texte d'introduction pour la section sur la sculpture autour des contributions des artistes utilisant les objets de récupération : Willie Bester, Paul Edmunds, Kevin Brand, Stephen Hobbs, Wim Botha. Williamson introduit l'idée de matériaux "second hand" matériaux d'occasion, c'est-à-dire qu'ils servent une deuxième utilité. Cette nécessité s'explique pour la plupart des critiques par des contraintes économiques, mais avant tout les matériaux trouvés sont porteurs d'une histoire, d'un savoir[536] qui ajouteront une deuxième profondeur à chaque œuvre. L'utilisation des objets de récupération dans le contexte africain n'aurait aucun lien avec une attitude d'anti-art mais témoignerait plutôt d'une recherche

[532] L'installation porte le titre *Hommage à M.B.* (M.B. pour Marcel Broodthaers).
[533] Un effet étonnamment proche de BREAD AND PEBBLE ROADMAP que Boshoff crée en 2004.
[534] D'autres références auraient ici pu tenir lieu, nommons uniquement l'édition spéciale dédiée au thème des arts éphémères de *African Arts*, Volume 42, No.3, autumn 2009, dont les éditeurs sont Allyson Purpura et Christine Mullen Kreamer ; Jean-Loup Anselme, 2005. L'*art de la friche, essai sur l'art africain contemporain*. Le titre ainsi que les premiers chapitres de ce livre sont construits autour de la notion de récupération dans l'art africain ; Artur Danto et Thomas McEvilley, 1988. *Art/artifact*. Center for African Art de New York.
[535] Williamson, 2009, p.190.
[536] A cet endroit une rapide référence sous forme de notes aux recherches publiées par le Smithsonian Institution de Washington dans le catalogue *Inscribing Meaning* en 2007. Je fais particulièrement référence au texte de Simon Battestini, "African Writing, Text and the Arts : Concepts and Definitions" voir pp. 33-34. Battestini rappelle que dans de nombreuses écritures africaines, il nomme les scripts Nsibidi, Sona ou Tusona, Luchazi, le matériau porteur des inscriptions, fait partie de la signification du signe : "In the articulation of African scripts, each isolated sign belongs to a repertory of signs from which it has been selected and then inscribed on a surface or an object. The selection of the sign is also tied to other factors - the qualities, values, and forms of the inscribed surface or supporting material, and the context and situation in which the inscription will appear. The selection and use of particular signs may be linked to conventions that reflect local myths or belief systems that may be referenced through prayers and invocations murmured during the process of inscription". Cette remarque est indépendante de la question de la récupération d'un déchet, elle cherche à mettre en évidence l'importance du support matériel dans tous les cas. Voir KG Partie III. Voir également la contribution d'Aimée Bessire "The Power of Ephemera, Permanence and decay in Protective Power Objects" au numéro spécial sur l'art éphémère dans *African Arts,* Vol.42 No.3 (autumn 2009). Gerardo Mosquera dans son texte "Autres Histoires, Elso et le nouvel art cubain", publié en 1996, dans le catalogue *Face à l'Histoire*, montre comment cette relation aux matières qui est spécifique à l'Afrique s'est transmise dans les arts contemporains du Cuba, il conclut sur le remarque : "Mais ce sont les significations occultes, en contradiction avec la condition sémiotique de l'art occidental, dont la fonction est de délivrer des messages esthético-symboliques" (voir p.543)

picturale qui n'aurait pas pu être obtenue en utilisant des matériaux neufs, historiquement vierges[537].

Les prises de vues effectuées dans le studio de Sandile Zulu et mises en page pour la monographie publiée par Taxi Books en 2005, montrent un merveilleux monde d'objets qui sont chargés d'un sens qui dépasse largement la présence matérielle de ces morceaux de fil barbelé, découpé de façon à ce que chaque tige ne serait porteur que d'un seul piquant, comme une tige de rose décapitée, dit Colin Richards[538], superposés pour former un objet ornemental, selle de bicyclette en vieux cuir surmontée de fragments d'outils en bois à la façon de la chevelure d'un masque, tournesols desséchés, nids de guêpe comme seules le font les "perdeby" d'Afrique, petits bouteilles remplies de substances granuleuses, terre rouge, herbes brûlées... une encyclopédie d'objets, une archive matérielle sans paroles... "they can be read in many orders" peuvent être lus suivant toute sorte d'enchaînement[539]. Il s'agit ici d'objets qui n'ont pas encore été appelés œuvre d'art, mais qui font partie d'un récit, que le lecteur place sans hésitation en Afrique. Richards alimente sa description de l'atelier de l'artiste par des extraits d'écrivains connus qui contiennent ce qui semble être devenu pour le lecteur l'Afrique à la pointe sud du continent : Diä!kwain, Allan Paton, Credo Mutwa, J.M. Coetzee, Antjie Krog, Steven Biko, Breyten Breytenbach, Sol Plaatjie, André Brink, Ingrid de Kok.[540]

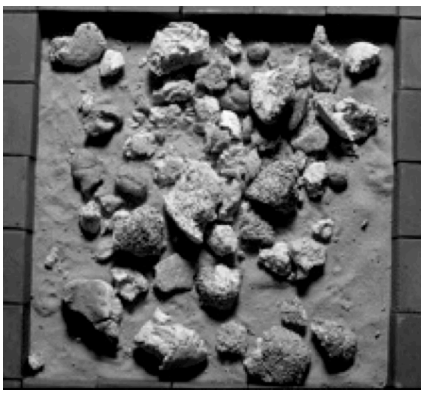
L'inversion du point de vue culturel est une quête que Boshoff entamera dès les débuts de ses recherches. Boshoff puise dans les arcanes de toutes les cultures, se nourrit de tout type de "savoir" qu'il estime difficile ou caché. La petite société afrikander de la pointe sud du continent africain ne peut pas s'inscrire dans les grandes traditions africaines ni dans les traditions européennes. Déjà dans son mémoire de 1984, *Vergelykende Letterkundige Verskynsels*, qui a l'ambition d'éblouir l'afrikaner calviniste du Broederbond, Boshoff a le plus souvent possible recours à des sagesses de cultures fort éloignées. Pour expliquer KLEINPEN il se base sur le "tao", il cite à plusieurs reprises des "sagesses" japonaises et des

[537] Serait-il possible d'affirmer ici que l'expression artistique en Afrique a très fréquemment comme signe de marque cet aspect de superposition historique, superposition de différents moments culturels sur un même espace, un même objet. Toute idée d'art provoque immédiatement chez les travailleurs d'art ce double regard, ce court-circuit entre plusieurs couches de visibilité.
[538] Voir Colin Richards, 2005, p.14.
[539] Richards emprunte cette phrase à J.M. Coetzee - *Waiting for the Barbarians* - 1980 pp.110-112. Coetzee fait la description de l'archive des signes des barbares...
[540] Colin Richards tente une analyse théorique de l'utilisation des matériaux *Sandile Zulu*. p.55 et la note 147, concluant p.74 sur une "aesthetic alchemy of a very material kind" qui est autant plus intéressante pour notre contexte que Richards avait formulé en 2002 une esquisse pour un conceptualisme matérialiste pour les pratiques sud-africaines. Voir Colin Richards, "The Thought Is the Thing", *Art South Africa*, 1(2), Summer 2002, p. 38.

écritures calligraphiques "Isehu", il base l'explication du signe cryptique sur la "Islamitiese patroonsimboliek" le symbolisme de la calligraphie ornementale et pictographique de l'islam. La bibliographie du mémoire permet de relever ses recherches sur le tao, la calligraphie chinoise, la tradition sufi, les premiers penseurs grecs, l'art médiéval, les débuts de l'art chrétien, la peinture arabe, les pratiques artistiques occultes, les anciens symboles païens, la peinture des manuscrits hébreux, les kōan Zen, les Yantra, l'art du yoga, l'art japonais, la calligraphie zen, les mythes funéraires égyptiens, les systèmes de comptage de l'Afrique ancienne. En 2002 Boshoff avait commencé à établir un vaste index des pratiques divinatoires. Ce travail avait été exposé sous la forme du INDEX OF (B)REACHINGS. En 2002 Boshoff avait voulu confronter les pratiques occultes des nations occidentales (qui sont considérées civilisées) avec les pratiques des autres continents (considérés comme soumis aux superstitions et sorcelleries). Il souhaitait démontrer que bon nombre de rituels respectés encore très récemment en Europe étaient beaucoup plus "barbares" que les rituels correspondants africains (lire le *Handwörterbuch des Deutschen Aberglaubens* pourrait confirmer immédiatement cette hypothèse, sauf que Boshoff n'avait pas la chance d'avoir accès au *Handwörterbuch*….) Au début du projet, Boshoff travaille avec les chercheurs de plusieurs départements de l'University of the Witwatersrand[541] entre autres en mathématiques, art africain, anthropologie, histoire. Boshoff se souvient surtout des professeurs Rhayda Becker (African Art) and Rory Doepel (History of Art) et Chonat Getz (Maths). En premier lieu, la collection de pratiques divinatoires s'arrête à 90 entrées, pour chaque entrée Boshoff assemble les objets et matériaux nécessaires à la pratique divinatoire : entrailles de cochon, placenta de truie, dents, pointes de lance, chenilles Mopani, coquilles, bonbons, sable, montres, encéphalogrammes pris pendant le sommeil[542]. Mais suite à l'installation de l'INDEX OF



INDEX OF (B)REACHINGS (2000)

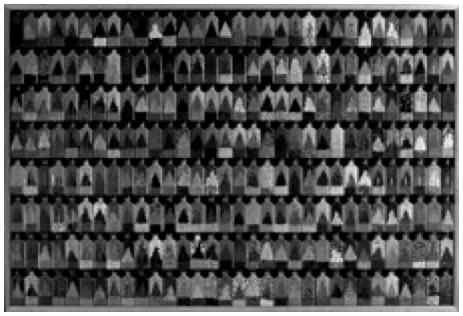

INDEX OF (B)REACHINGS (2000)

[541] Echange électronique du 20-10-2011, voici l'extrait : "For my exhibition : Index of (B)reachings I had meetings with various professors from the University of the Witwatersrand who represented the departments of African Art, History of Art, Mathematics, Anthropology and so on. At that time I was already great friends with professors Rhayda Becker (African Art) and Rory Doepel (History of Art). In time I also got to know Chonat Getz (maths). The others I can't remember".
[542] Pour la liste des 90 ensembles dans KG Catalogue voir INDEX OF (B)REACHINGS.

(B)REACHINGS à Johannesburg et à Potchefstroom[543], Boshoff continue les recherches. Il établit à lui tout seul une sorte de "Handwörterbuch" de l'ensemble des pratiques divinatoires du monde entier. Pour son travail de druide, il amorce la réalisation d'un ambitieux dictionnaire des savoirs druidiques "What every druid should know". En mai 2011 ce dictionnaire comporte plus de 500 pages[544]. En parallèle avec les recherches pour le dictionnaire, Boshoff agrandit la collection d'objets divinatoires.

1.2.3 "The soil is to seed as paper is to words"[545] la terre est aux graines ce que le papier est aux mots - Matériaux porteurs de vie

A partir du Projet de 370 Jours, quand il a commencé à collectionner du bois et est entré en contact avec les jardins botaniques de l'Afrique du Sud, Boshoff a commencé une collection de feuilles, fleurs et graines. Ces graines ont servi à la réalisation de l'œuvre BOTTLED HOPE. La graine comme élément premier de vie dépasse les confins d'une œuvre artistique classique. L'eau[546], l'air, le feu, le vent figurent parmi les éléments que Boshoff veut dompter dans des tentatives qui témoignent d'une ambition d'universalité, d'éternité, de découverte de vérité valable dès les origines. L'ambition de permanence se montre dès KUBUS où Boshoff explique son souci en choisissant l'aluminium[547] qui ne rouille pas et ne s'érode pas, combiné au choix de la forme cubique, symbole du monde matériel et l'ensemble des quatre éléments, symbole de la stabilité, de la sagesse, de la vérité et de la perfection morale, il est le modèle de la Jérusalem future. A partir de KRING VAN KENNIS Boshoff se sert du granite, la plus durable des pierres,


BOTTLED HOPE (1995)

[543] A l'exposition de Potchefstroom, Boshoff gagne le prix "Aardklop", l'œuvre avait été pré-selectionnée pour l'achat par la collection Bogatzke juste avant la mort du collectionneur.
[544] Dans une communication électronique du 17 mai 2011 Boshoff spécifie : "'What Every Druid Should Know' and it already consists of about 500 A4 pages typed in pitch 10". La résidence au Museum of African Arts de la Smithsonian Institution de Washington en 2012 a pour but de faire avancer ses recherches sur le Dictionnaire. A Washington Boshoff rencontre Ian Miller, il a accès aux archives photographiques Eliot Elisofon et découvre dans la collection du musée des objets fascinants, destinés à la divination en Afrique.
[545] Entretien "Ek is teen boeke" *vrye afrikaan*, mai 2004.
[546] En 2004 Boshoff songe à une œuvre qui présenterait un plan d'eau. Sur ce plan d'eau devraient apparaître pendant des fragments de secondes les lettres TRUTH. Pour Juillet 2011 il prévoit compléter cette œuvre à laquelle il voudrait donner le titre WALKING ON WATER.
[547] VLV, 1984, p. 18 "'Kubus' is uit aluminium vervaardig omdat dit nie roes of verweer nie. Dit beskik ook oor die vermoeë om 'n dowwe glans permanent te behou. Ander permanent glansende materiale soos vlekvrye staal is te swaar en nie gemaklik hanteerbaar nie."

combiné avec une deuxième forme sans fin, le cercle. Pour CHILDREN OF THE STARS Boshoff écrit un texte inspiré par le paysage du "Cradle of Humankind", le berceau de l'humanité. La région abrite les cavernes où l'on a trouvé les plus anciens ossements humains à cette date sur la planète terre[548]. Cette région présente aussi une dépression qui provient probablement de l'impact laissé par la chute d'une météorite ici il y a 2000 million d'années[549]. Boshoff lie les fusions géologiques préhistoriques avec ses ambitions d'écrire de façon durable au-delà de l'imagination humaine. La surface lisse et ondulée de ses sculptures vitrifiées doit rappeler l'état liquide de la roche à l'intérieur du globe au cours du processus de sa formation [550]. Depuis 1994 l'Afrique du Sud a activement encouragé ses chercheurs dans le domaine de la culture de réécrire l'histoire et de creuser au plus profond toutes les sciences avec le but de "trouver" une identité propre à ce pays, émancipée des sciences ancrées en Europe. Le fait que les hauts plateaux de l'Afrique du Sud aux alentours de Johannesburg font partie des premiers morceaux de terre ferme à se constituer, longtemps avant les souches de continent qui donneront l'Europe ou l'Amérique, que les métaux précieux trouvés ici sont témoins de cette histoire, qu'y est tombé une gigantesque météorite, tout ceci inspire l'imagination des Sud-Africains et fait partie de leur fierté pour leur pays[551]. Les œuvres de Boshoff évoquant le continent, la terre, la planète sont nombreuses, même pour une œuvre comme BOUSTROPHEDON, un texte imprimé sur une carte postale, Boshoff pense à la terre comme



KRING VAN KENNIS (2000)



BOUSTROPHEDON 1. Sculpture (2008) 2. Carte Postale (1996)

[548] Conversation lors d'une visite du Musée d'Histoire Naturelle de la Smithsonian Institution de Washington, Mars 2012.
[549] Boshoff me parle de cette météorite lors de notre visite au "Cradle of humankind". Son texte pour accompagner CHILDREN OF THE STARS dans le catalogue pour l'exposition *Penelope and the Cosmos* à la Galerie Circa en 2009 est inspiré par la description des données scientifiques connues à propos de cette météorite. De nombreux artistes travaillant en Afrique du Sud s'intéressent au phénomène géologique du cratère de Vredefort et de la région dit "The cradle of humankind", voir *Art South Africa*, Vol.10, issue 3, autumn 2012.
[550] Voir les commentaires de Boshoff pour le film de Guy Spiller, "Willem Boshoff's Thinking Stone", http ://vimeo.com/34120632 (consulté le 16-1-2012).
[551] Voir en comparaison le texte de Jennifer Beningfield, 2006. *The frightened land*, pp.18-19. *Le pays qui a Peur*, ou *la Terre effrayé.*

le lieu où l'activité humaine s'inscrit : le texte de BOUSTROPHEDON se présente comme un champ labouré à la charrue[552].

Boshoff entretient une relation extrêmement tangible avec la terre, le sable WRITING IN THE SAND, comme BOUSTROPHEDON, ou CACOETHES SCRIBENDI, (et encore davantage THINKINGSTONE) présente la terre comme surface sur laquelle l'homme écrit, l'homme s'inscrit, comme le devin des traditions africaines trace ses lignes dans le sable[553], comme le Christ traçait dans le sable avant de répondre à la femme qui avait commis l'adultère[554]. (Boshoff reprend cet épisode dans son texte pour WRITING IN THE SAND.) Pour expliquer la relation "à fleur de peau" que l'aveugle entretient avec les choses et avec tout ce qui l'entoure, Boshoff cite Henri Focillon :

> "My hands" said the Centaur, "have felt rocks, waters, plants without number, and the subtlest impressions of atmosphere, for I lift up my hands on dark, still nights to detect the breezes and to discover signs to make sure of my way'" - Henri Focillon "In praise of Hands" *Life Forms in Art*
>
> La "traduction" est dans ce cas l'original :

'Mes mains' dit le Centaure, ont tenté les rochers, les eaux, les plantes innombrables et les plus subtiles impressions de l'air, car je les élève dans les nuits aveugles et calmes pour qu'elles surprennent les souffles et en tirent des signes pour augurer mon chemin.
Henri Focillon : "Éloge de la main" *La vie des formes*[555]

Pour UMHLABATI Boshoff a entrepris un voyage, sillonnant son pays en prélevant des échantillons de terre sur son chemin. Le plus important de ce voyage était de s'être réellement rendu sur les lieux, d'avoir fait halte, d'avoir prélevé du sable, d'avoir "touché" comme le centaure, d'avoir laissé une marque, aussi insignifiante qu'elle soit. Richard Long est un artiste que Boshoff admire depuis longtemps[556]. Boshoff se montre conscient de l'importance du fait "d'avoir réellement été" dans son texte pour expliquer DISCUS aux opérateurs de téléphonie, une idée



UMHLABATI (1988 - 2001)

[552] Nous reviendrons sur BOUSTROPHEDON plus loin.
[553] Voir entre autres catalogue 2007 Christine Mullen Kreamer, "Circumscribing Space" *Inscribing Meaning,* 2007, p.165-166.
[554] Nous y reviendrons en plus de détail dans KG Partie III.
[555] L'original se trouve p.107 dans l'édition Quadrige de 2007.
[556] Ursula Meyer ne l'inclut pas dans son catalogue mais Germano Celant dédie plusieurs pages (31-36) à l'artiste britannique. La section de Long comporte seulement des prises de vue, les seules paroles accompagnant ce travail sont manuscrites et apportées par l'artiste sur une prise de vue de deux hommes marchant sur une plaine. Long y ajoute : "WALKING A STRAIGHT LINE FOR 10 MILES, S.W.ENGLAND, SHOOTING EVERY HALF MILE. OUT. BACK" et il apporte la ligne de la côte anglaise par dessus l'image.

ne serait pas incohérente dans l'ensemble des pensées de McLuhan. Les promenades druidiques à partir de 2009 démontrent la même conscience "holistique" à l'échelle cosmique d'un "être ici", de donner toute son attention à l'ici et maintenant, qui est inscrit dans une position très précise à l'échelle cosmique, mais un état très compliqué à l'échelle historique[557].

Cette préoccupation avec le temps et la matière géologique semble être l'exact opposé de la rhétorique de dématérialisation ou de la prédilection pour le langage dans l'art conceptuel. Ce même conflit d'intérêt lié aux problèmes de définition a permis à plusieurs artistes en marge des courants "orthodoxes" d'assurer une continuité au-delà des expérimentations des groupes des années 60/70. Robert Smithson qui, à priori, dédaignait la rhétorique conceptualiste,[558] formule comme une critique de l'art conceptuel avec le poème-dessin "A Heap of Language" (1966). L'ensemble de l'œuvre de Smithson permet à Jean-Paul Brun[559] de poursuivre l'interrogation du rapport nature/culture. Le poème de Smithson et un poème de Boshoff dans KYKAFRIKAANS (1980) "Die Begrafnis" l'enterrement se recouvrent dans l'essentiel. Boshoff explique que "Die Begrafnis" traite des couches de sable et de terre qu'on voit successivement lorsque le cercueil est déposé dans la tombe. Le poème consiste en 48 lignes en lettres majuscules, tapées sur une machine à écrire chaque item n'apparaît qu'une seule fois, les lignes sont toutes exactement de la même longueur.

SANDSANDSANDSANDSAND…. .....SABLESABLESABLESABLE
GRUISGRUISGRUISGRUISGRUIS… .....CAILLOUXCAILLOUX
VLYSELVLYSELVLYSELVLYSEL…. ..POUSSIERES
GRONDGRONDGRONDGROND… .....TERRE
SEMENTSEMENTSEMENTSEMENT… .....CIMENT
GRAWEELGRAWEELGRAWEELGRAWEEL …

Voir également la revue qu'écrit Sean O'Toole pour *Art South Africa* (Vol.10 issue 2, Summer 2011, p.69) à l'occasion de l'exposition à la IZIKO SANG de Cape Town suite à la résidence de Long à la Nirox Foundation. Lors de cette résidence Boshoff avait été invité pour cohabiter avec Long. Boshoff avait travaillé sur une gravure en forme de cercle (voir CIRCLE, 2011), mais pour des raisons de santé il n'avait pas pu participer aux actions de marche qu'entreprenait Long sur le site de la "Cradle of Humankind". Les deux artistes créent une œuvre basée sur le cercle. (Conversation à Washington, mars 2012)

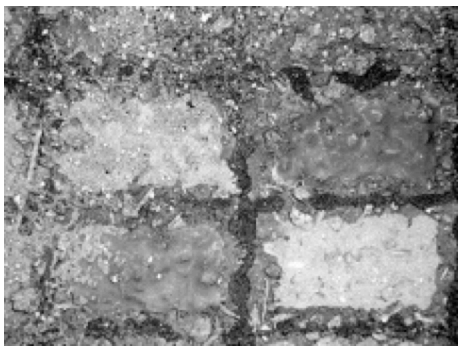
[557] Boshoff reprend ses idées initiales pour DISCUS dans un texte récent pour accompagner l'œuvre WRITING FOOTPRINTS voir KG Partie III Writing Footprints.

[558] Michael Corris, 2004, p. 270 "Smithson's 'Spiral Jetty'" : "Smithson's stress on geological time and matter seems to be diametrically opposed to the rhetoric of dematerialisation or the concern wit language that informed Conceptual art and its reception. Yet it was this estrangement from Modernism that linked Smithson paradoxically to many of the Conceptual artists he disdained."

[559] Jean-Pau Brun, 2007, p.42. "Pour l'individu, le rapport nature/culture est un mouvement, un processus, une contrainte qui l'amène d'un certain état de culture à un état de culture différent" (...) "Nous pouvons nous fonder sur l'expérience de Robert Smithson qui a 'développé une dialectique esprit-matière pour exprimer le double aspect de la nature'", voir KG Partie III.

L'écriture du poème coïncide avec la date[560] à laquelle Boshoff dépose derrière une vitre une fine couche des dites matières : cailloux, poussières, ciment. Les strates forment des lignes. Les mots écrits du poème existent donc également entassés sous forme d'objet tangible, un panneau qui porte le titre SANDKOEVERT enveloppe de sable. Le panneau est fait sur les mensurations de Willem Boshoff, liant cette œuvre-cercueil à l'artiste[561]. Boshoff commence en 2004 une série d'œuvres basées autour des cimetières d'Afrique du Sud. Une de ces œuvres s'intéresse au cimetière de Sharpeville et son lien avec une ville en Hollande.


SANDKOEVERT (1979-1981)

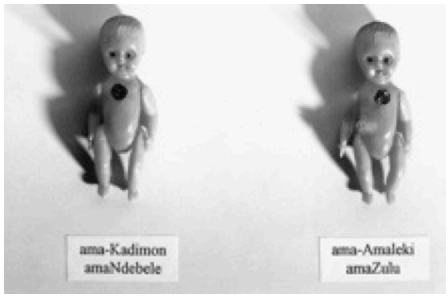

HOW TO WIN A WAR (2004)

Une deuxième, HOW TO WIN A WAR ramène Boshoff en pèlerinage aux cimetières où sont enterrés les proches de ses grands-parents, victimes des camps de concentration lors de la guerre Anglo-Boer de 1901-1902. Boshoff collectionne le sable rouge de ces cimetières, ensuite le sable doré, déchets des mines d'or, qui étaient la raison de cette guerre, et dessine à l'aide de ce sable les plans des cimetières, indiquant le très grand nombre de femmes et d'enfants morts en comparaison avec celui, fort petit, de soldats britanniques. Dans ces œuvres le sable utilisé représente la terre d'où il a été prélevé. A chaque fois la lutte pour la possession de cette terre est une question de vie et de mort.

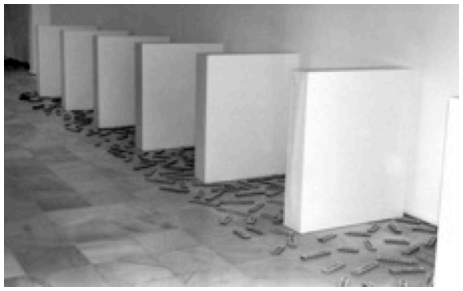
Le terrain occupé et la possession de la terre ont été à l'origine de rebondissements répétés et imprévisibles marquant l'histoire coloniale et continuent d'être d'actualité. Depuis 1994 le nouveau gouvernement cherche activement à remédier à la sordide histoire de l'expropriation. Le processus est lent et douloureux. D'abord la victime revit la douleur de sa perte, ensuite les personnes qui se sont entretemps installées sur les terres désappropriées (disposessed) et qui les considèrent comme les leurs se sentent dépouillés de leur bien

[560] SANDKOEVERT est daté 1979-1981. Les poèmes de KYKAFRIKAANS son écrites entre 1976 et 1980.
[561] Le texte pour SANDKOEVERT dans le mémoire de 1984 est intéressant parce que Boshoff énumère dans un court paragraphe presque toutes les associations qui peuvent lier le sable à l'éphémère : il revient sur la symbolique du sable pour le passage du temps (le sablier), et du temps de vie contenu dans la Bible. Boshoff renvoie son lecteur à Ecclésiaste 12 :7 : "...avant que la poussière retourne à la terre, comme elle y était, et que l'esprit retourne à Dieu qui l'a donné. Vanité des vanités, dit l'Ecclésiaste, tout est vanité". Nous y reviendrons KG Partie III.

légitime, les deux aspects de cette situation constituent une réalité qui doit être prise en compte[562]. Une voix qui raconte la lente et inéluctable déposession des terres de l'Afrique du Sud sous le régime de l'Apartheid est celle de Sandile Zulu[563]. Ce que signifie la perte de la terre est traduit par des images qui sont des souvenirs de jeunesse de cet artiste Zulu. Il évoque des images de fils barbelés qui se déplacent au fur et à mesure que les frontières changent, réduisant inéluctablement l'espace laissé à la propriété de sa famille. Il parle de feux beaucoup trop fréquents brûlant cette terre et cette herbe, du bétail trop nombreux cherchant à s'y nourrir, détruisant les dernières pousses qui persistent. Dès 1994 ce processus doit être inversé. Boshoff cherche avec PSEPHOS à installer une lecture démocratique de la terre qui "doit appartenir à tous". Il aborde la question une deuxième fois avec BAD FAITH CHRONICLES en 1996 cherchant à montrer l'impossibilité de la paix entre deux peuplades en guerre pour la possession de la même terre et implorant le même Dieu pour son aide. Pour THE WRITING THAT FELL OFF THE WALL de 1997 Boshoff écrit un texte exprimant sa prise de conscience face aux torts de l'entreprise coloniale. Ces questions sont complexifiées dans les œuvres qui suivent : BREAD AND PEBBLE ROADMAP montre l'inextricable cruauté des guerres pour la possession des terres sur le territoire d'Israël, et dans le texte pour le projet de Tilburg Boshoff parle de la région du Lekoa-Vaal. Toutes les œuvres entre 2003 et 2004 autour du droit de vote abordent d'une façon ou d'une autre la question des confrontations politiques pour la possession de terre.



BAD FAITH CHRONICLES (1996)


THE WRITING THAT FELL OFF THE WALL (1997)

Ivan Vladislavić[564] consacre une partie de son texte sur Boshoff à la question des actions symboliques entreprises par les gouvernements de plusieurs pays visant une réparation de

[562] On peut mentionner dans ce contexte Jennifer Beningfield, 2006. *The frightened Land ;* l'exposition de 2003 *Sted//Place* s'intéresse entre autres à cette question cherchant à créer une vision bilatérale en confrontant des regards des artistes danois et avec celles des artistes sud-africains. Parmi les artistes qui participent à l'exposition du point de vue sud-africain se trouvent Kendel Geers, Willem Boshoff, Karel Nel, Doris Bloom. Cette distribution permet de donner une voix aux perdants après la guerre de 1902 et après 1994, mais ne permet pas de donner une voix aux perdants des années de l'Apartheid.
[563] Colin Richards, 2005. *Sandile Zulu*, p.22.
[564] Vladislavić, 2005, p.88.

torts commis envers certaines populations. Souvent des échantillons de terre ou de cailloux tiennent lieu de régions entières. Ces gestes symboliques sont censés faire partie du procès de guérison qui est à entreprendre. L'œuvre PSEPHOS que Boshoff fait en 1995 comporte des cailloux de toutes les neuf nouvelles provinces de l'Afrique du Sud après l'Apartheid. Boshoff arrange les cailloux dans des boîtes de façon à ce que les variations de couleurs inscrivent des croix, ces croix devant symboliser le vote démocratique tandis que le mot grec "Psephos" caillou, rappelle que le vote démocratique des grecs se faisait en plaçant un caillou dans une urne[565].


PSEPHOS (1994-1995)

Mis à part leur intérêt pour les mots[566] et les définitions de dictionnaires, Boshoff et Vladislavić ont en commun la façon de vivre la terre, de voir comment l'histoire (ou la fiction) s'inscrit par le choix d'un nom de lieu. Les œuvres montrées à l'exposition *God save the Queen* au Fort du Constitutionnal Hill de Johannesburg en 2004 montrent de nombreuses variations du jeu entre nom, territoire, politique et bouleversement qui rend tout ce remue-ménage absurde. Les textes que Boshoff écrit pour l'exposition *Sted//Place* et pour *God save the Queen* expriment sa relation avec la ville qui l'entoure et qui donne lieu à des fictions personnelles très soutenues. Plusieurs textes de Vladislavić*, A portrait with Keys, the city of Johannesburg unlocked* et le texte "Modder-


GOD SAVE THE QUEEN (2004)



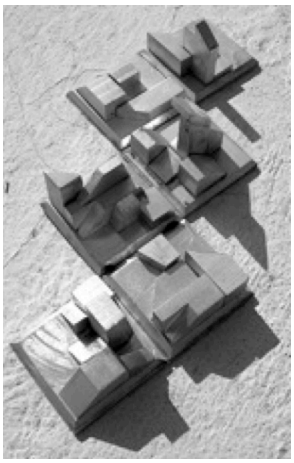
[565] Mel Bochner lui aussi a pris l'origine sémantique du calculus, le caillou utilisé pour voter et pour décompter, calculer, comme base d'un très complexe système artistique. Voir le texte de Richard Field "Mel Bochner : Thought made vsible", dans le catalogue du même nome publié par la Yale University Art Gallery en 1995. (pp.15-74) Pour la référence du calculus voir p.44. Pour Bochner cette coïncidence sert à s'expliquer le lien entre nombre et sculpture, une façon de comptabiliser les qualités matérielles de l'art. Bochner se sert des cailloux comme d'une démarcation de l'espace, pour créer un lien avec un endroit précis, le lieu d'origine, pour marquer les liens entre espace, forme et nombre, une façon de dénoter des progressions sérielles, le passage du temps. Voir "Theory of Sculpture : #1 (Unleveling)".

[566] Le texte d'Ivan Vladislavić sur Willem Boshoff est plus lucide quand il analyse l'utilisation du langage ou du signe écrit chez Boshoff. A travers le texte Vladislavić a établi une métaphore soutenue concernant le texte ou les mots comme objets utilitaires. Il remarque la qualité poétique de TAFELBOEK et KASBOEK, objets utilitaires. Il attribue des qualités utilitaires à VERDWAALKAART, le texte à être consulté comme une carte d'une ville. "Driven back to an uncomprehending distance, the eye liberates the story, allows the text to become a useful object : a map for getting lost by" (Vladislavić p. 28). Nous reviendrons sur la façon dont mot et objet peuvent être amenés à devenir interchangeables dans l'écriture de Vladislavić. Voir KG Partie III. Cet argument est soutenu par une lecture du texte de Sally-Ann Murray, 2008. "On Ivan Vladislavić on Willem Boshoff on conceptual art", http ://currentwriting.ukzn.ac.za/ consulté 14-1-2012.

fontein Road" pour le catalogue *Homelands Landmarks* suivent l'homme vivant sa vie au rythme du changement de la ville, portant ses écorchures. Il y blottit sa vie, cherche à se cacher dans les crevasses que la ville lui offre, organise sa vie selon les quadrillages de la carte de cette ville. Dans le mémoire de 1984 déjà, Boshoff avait inclus plusieurs phrases établissant un lien étonnant entre le texte écrit en tant que création de l'homme et la terre qui progressivement fait place à la ville. Dans le texte pour SANDKOEVERT il parle de l'être humain comme d'une "écriture" sur la surface de la terre et qui retournera à la poussière. La ville est perçue quasiment comme un être ayant pris une vie indépendante mais créée par la main humaine. Boshoff traduit un fragment d'un texte[567] de Marshall McLuhan pour expliquer cette pensée :

> Marshall McLuhan skryf in "Counterblast" : "Die gansveerpen het 'n einde aan spraak gemaak, dit het die misterie verban en aan ons ingeslote ruimtes en stede gegee ; dit het paaie, weermagte en burokrasieë gebring. Dit was die basiese metafoor waarmee die siklus van die BESKAWING begin, die stap vanuit die duisternis tot in die lig van die verstand. Die hand wat die papier vul het ook die stad gebou" (vertaling bibl. 8).

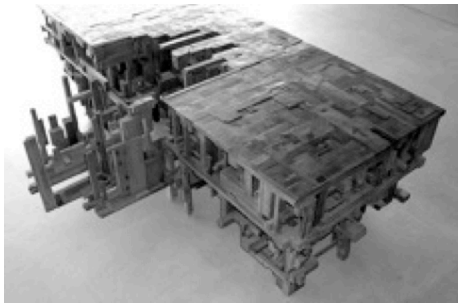
Marshall McLuhan écrit dans "Counterblast " : "La plume d'oie a mis fin à la parole, elle a banni le mystère et nous a donné les espaces clos et les villes ; elle a apporté des chemins, des armées et les burocraties. C'était la métaphore fondamentale avec laquelle commence le cycle de la CIVILISATION, le pas hors de l'obscurité vers la lumière de la raison. La main qui remplit le papier est la même qui construit la ville".


KUBUS (1976-1982)

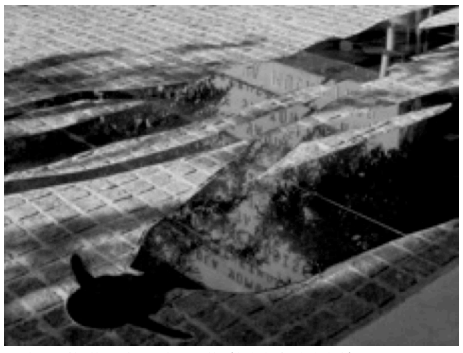
Boshoff choisit la citation de *Counterblast*, court travail expérimental que McLuhan a publié en 1969[568]. Le livre est présenté dans une mise en page typographique souvent basé sur les verticales et horizontales de la structure de la ville ou de la publicité qui envahit tous les aspects de cette même architecture. Les expérimentations que Boshoff fait dans ses poèmes concrets, basés sur la mise en page du mot croisé et qui aboutiront à KYKAFRIKAANS, se sont faites en même temps que plusieurs sculptures basées sur la ville sous forme de cube se dépliant. Boshoff affirme clairement que les sculptures et KUBUS (1976) et KASBOEK (1981) sont l'équivalent de l'écriture, qui a remplacé la communication orale, sur laquelle l'organisation de la ville est basée et qui se propage dans l'espace en trois dimensions

[567] L'extrait fait partie du texte pour KASBOEK.
[568] Voici l'original Marshall McLuhan, 1969. *Counterblast*, p.14 : "The goose quill put an end to talk, abolished mystery, gave us enclosed space and towns, brought roads and armies and bureaucracies. It was the basic metaphor with which the cycle of CIVILIZATION began the step from the dark into the light of the mind. The hand that filled a paper built a city".

comme les bâtiments de la ville[569]. La vie citadine avait été déjà le sujet de plusieurs œuvres de Boshoff débutant. Il conçoit des sculptures telles que TAFELBOEK sur une interrogation de sa façon de vivre dans la ville, entre ses tours démesurées à la recherche de la ville promise, Jérusalem. Articulant ses propos autour du basculement entre la vie intime à l'intérieur du minuscule appartement privé et l'ouverture de la ville extérieure où la vie se conduit entre les immeubles-tours, Boshoff décrit ses déplacements et la présence physique de la sculpture-table à dimensions changeantes, la sculpture en s'ouvrant montre ses entrailles, elle est retournée comme un gant. L'idée de la cité idéale le poursuit toujours en 2004 avec l'œuvre JER**USA**LEM JER**USA**LEM, dans laquelle le propos inclut alors une critique de la fiction impériale propagée par les Etats-Unis.


TAFELBOEK (1976-1979)

Depuis 1994 Boshoff est devenu un artiste très sollicité pour ses sculptures publiques. Cette tendance est plutôt gênante pour un artiste parti de bases conceptuelles. Boshoff est farouchement critique d'un certain type de sculpture publique telle qu'elle était à l'ordre du jour sous le régime du Parti National, mais aussi contre les sculptures de tendance plus "moderne" et formaliste que ses collègues avaient appris à connaître dans l'Angleterre des années 70. Une grande partie de la carrière professionnelle de Boshoff avait consisté à combattre ces deux tendances [570]. Dans l'art contemporain les commandes par de grandes entreprises cherchant une œuvre représentant leur identité commerciale ont posé un problème que beaucoup de critiques ont formulé : l'artiste produit une œuvre superficielle, adaptée à l'image publique que l'entreprise veut se donner[571]. En ce qui concerne Boshoff, les grands blocs de granite aux inscriptions en plusieurs langues (par exemple KRING VAN KENNIS, PANIFICE, CHILDREN OF THE STARS, PHILOSOPHER'S AVENUE), les œuvres de plaques de granite que l'on insère


LONG SHADOWS (2004-2008)

[569] VLV, 1984, p.16 : "Ruimte word in 'Kasboek' splinteragtig en los soos met misterieuse skrif 'gedokumenteer.' In 'Kubus' wat net hierna bespreek word, vind die verabsolutering van die skrifmetafoor in die stadsruimte plaas."
[570] Boshoff parle de ceci dans l'entretien de 2010, mais déjà en 2003, à l'occasion de l'exposition *Déchirures de l'Histoire* il avait avancé de tels propos dans des conversations informelles.
[571] Lire en se sens le texte de Sabeth Buchmann, "Under the sign of Labor" dans *Art After Conceptual Art*, 2006.

entre les dalles d'un lieu public (LONG SHADOWS, WINDFALL, CHIASMUS) se prêtent à merveille à une commande publique[572]. Joseph Kosuth a très bien montré que l'espace public peut s'employer comme forum pour une œuvre d'art conceptuel, mieux même que le musée. L'espace (et la spécificité du lieu précis) devient un élément de création indépendante[573]. Pour Kosuth, qui reste fermement un artiste conceptualiste dans le sens qu'une œuvre demeure avant tout un travail à effectuer par la pensée, la compréhension de l'espace est entièrement soumise à cette condition[574].

Dans les textes que Boshoff transmet aux commissions de selection pour les projets publiques, il combine des propos sur ses œuvres antérieures, des anecdotes de sa biographie, des informations historiques, minéralogiques, philosophiques, linguistiques. Le projet écrit pour Tulbagh est l'exemple le plus parlant[575]. Boshoff avait réalisé un travail de recherches tout aussi impressionnant pour LONG SHADOWS qui est maintenant installé dans la cour du Constitutional Court de Johannesburg et pour KRING VAN KENNIS qui se trouve aujourd'hui sur le campus de l'Université RAU[576]. Tous ces projets contiennent une partie s'adressant aux préoccupations de l'humanité globale, mais ils ont aussi une face cachée, un secret exposé en pleine vue de tout le monde sur une place publique. Les choix des thèmes pour ces œuvres les accrochent résolument à un lieu précis. Cet ancrage justement devient pour Boshoff le point de départ pour une fiction, pour laquelle il ne se donne pas de limites. PHILOSOPHER'S AVENUE, met en forme des philosophies et des systèmes africains d'inscription de signification dans des roches pesant entre 5 à 7 tonnes. CLAVIS SCRIPTORIUM se déploie sous forme de panneaux, représentant des papiers tombants, racontant l'histoire d'une banque et sa prise étrange et absurde sur cette


CLAVIS SCRIPTORIUM (2006)

[572] Remarques lors des entretiens de Washington Mars 2012. Boshoff raconte les circonstances sous lesquelles les architectes avaient alloué des espaces aux œuvres des artistes participant à ces grands bâtiments corporatifs. Boshoff prétend s'être contenté des derniers espaces pas encore réclamés (le sol, la plafond) après les collègues s'étaient approprié les "meilleurs" murs et les plus visibles emplacements pour des sculptures.
[573] Les œuvres "site-specific", les œuvres "in situ", deviennent une véritable mode pour les pratiques artistiques des anées 70 à 90. Colette Garraud, 1993. L'*idée de Nature dans l'Art Contemporain*, Flammarion, Paris. Nous reviendrons sur ces problématiques, KG Partie III.
[574] Voir Stephan Schmidt-Wulfen, "Diskurs-Räume, Anmerkungen zu J.Kosuths Installationen 1965 - 1993" publié dans *(Eine Grammatische Bemerkung)/(A Grammatical Remark)*, Ainsi que le livret édité au moment de la mise en place de l'œuvre à Figeac, Joseph Kosuth, 1991. *Ex Libris, J.F.Champollion (FIGEAC),* édité par artpress.
[575] Il a été question de ce livret dans l'introduction. (voir KG Introduction)
[576] Aujourd'hui Université de Johannesburg.

terre colonisée. CHILDREN OF THE STARS, et THINKINGSTONE racontent de façon très tangible le jour où ces grands rochers sont tombés du ciel, et comment l'esprit humain surgit de cette terre pour donner un sens à ce hasard[577].

L'homme est lié à la terre d'une autre façon encore. Boshoff évoque cette condition dans son texte pour Albert Munyai[578], "Eating with the Ants", le titre d'une sculpture de ce sculpteur sur bois qui est également devin. Munyai a façonné en bois la figure d'un homme assis par terre partageant son repas avec des fourmis surdimensionnées. Dans la croyance Venda, comme dans beaucoup de croyances africaines, les fourmis et autres insectes vivant dans la terre et dans le bois sont les messagers entre le monde des vivants et ceux qui sont passés dans le monde souterrain. Partager sa nourriture avec ces insectes signifie nourrir et, soigner les ancêtres. Boshoff accompagne sa réflexion autour du partage de nourriture de Munyai avec les fourmis d'une digression sur les croyances qui existent avant les débuts des mythes grecs, où le monde "chtonique" a une très forte importance[579], suggérant la possibilité d'une origine africaine de cette mythologie[580]. Chez Sandile Zulu cette même croyance se trouve dans les sables de fourmilières que l'artiste Zulu collectionne dans des sacs en cellophane, et aussi la terre des taupières[581], essentielle pour la santé mentale de l'humanité.

Jeremy Wafer[582] fait une utilisation très complexe du matériau terre dans une longue série d'œuvres basées sur la termitière, "Termite mounds" (1995), liant cette matière à la façon dont différentes cultures s'approchent de la notion de "paysage"[583], et à une idée de la société que signifient ces insectes vivant dans unes des organisations les plus sophistiquées qui nous soient connues[584]. Wafer montre une conscience aiguë de ce que signifie la matière

[577] Nous reviendrons sur ces œuvres fondamentales de la carrière de Boshoff après d'avoir mieux mis en relation langage, mémoire et imaginaire chez Boshoff. (voir KG Partie III)
[578] Ecrit pour une éventuelle publication ce texte reste aujourd'hui dans la forme d'un manuscrit, que Boshoff date de 2008.
[579] "Veneration of ancestry in Africa is founded on a chthonic mindset. Chthonic life dwells under earth's surface – in Greek chthoun is 'earth'" (texte électronique que Boshoff date de 2008, "Eating with the ants")
[580] Voir KG Partie III.
[581] Voir Colin Richards, 2005, *Sandile Zulu* p.21 "Alongside these 'mock' medicines is a collection of small cellophane bags of sand retrieved from underground by communities of ants. The sand is clean and carefully sorted by these industrious non-human social creatures. There is soil to from moles, and Zulu reminds us that 'moles ... are thought to heal mad people, people with head sickness'".
[582] Lola Frost, 2001. *Jeremy Wafer*, Taxi Books, David Krut Publishing, Johannesburg.
[583] Voir KG Partie III pour un élargissement de cette notion, repris par le langage.
[584] Le texte très précoce qu'écrit Eugène Marais en 1925. *Die Siel van die Mier,* est très présent dans la culture et l'imaginaire sud-africaine. Marais est un des premiers écrivains-chercheurs à avoir jeté ce regard complexe sur une termitière. Frost oppose un sentiment de "utopian longing for perfect social functionality" avec la notion de "integrated social matrices". 2001, p.39.

terre, dans sa forme continentale pour une société postcoloniale[585]. Cette complexité prend forme dans les prises de vues de pierres, accrochées à dix mètres d'intervalle sur des barbelées, ces frontières absurdes installées au milieu des régions arides[586]. Quelqu'un a ici voulu rappeler sa présence comme propriétaire, par infraction coloniale, de ces poussières qui depuis des millénaires étaient fréquentées par ceux qui n'ont laissé que des gravures rupestres pour signaler leur passage. Après eux sont passées les personnes d'identité multiples : "colonists, squatters, bywoners, farmers"....

1.2.4 L'outil : "first we create the tools and then the tools create us" D'abord nous façonnons les outils et ensuite les outils nous façonnent

Les relations que Boshoff tisse entre sa vie personnelle et la partie de son art qu'il rend public, cette autobiographie ou autofiction, exemplifié dans son utilisation de la terre, se retrouvent dans le choix des outils. Ce sont des outils fétiches, transmis de père en fils, comme le banc de travail du menuisier paternel avec ses outils. Boshoff dit avoir eu un respect exagéré pour ces outils. Il avait l'impression de ne pas avoir le droit de dénaturer les outils de son père en les utilisant pour ses propres "bad purposes" mauvaises fins - l'art "conceptuel" étant une "mauvaise cause" dans les yeux du père. Encore pour le projet de druide à Bâle, les outils de Martiens Boshoff accompagnent Willem. Boshoff a insisté que son atelier fasse le voyage parce que les objets originaux entretiennent un lien bien tangible avec l'ouvrier. Comme chez Beuys "Dies ist meine Axt, Dies die Axt meiner Mutter" l'outil apparaît dans le travail de Boshoff sous forme d'objet et sous forme de concept.

Marshall McLuhan dans *Unterstanding Media*[587] élargit la relation outil-créateur vers un principe de création. Les outils sont des "extensions" de l'être humain. L'homme se crée des organes supplémentaires pour pouvoir accomplir des tâches qu'il n'aurait pas pu accomplir sans cet outil. Mais une fois qu'il est en possession de ce nouvel organe, il est incapable de fonctionner sans lui, la nouvelle partie du corps lui est devenue indispensable, ses actions, sa

[585] Il reprend des éléments de la culture Zulu dans ses œuvres imitant les scarifications de la peau qui proviennent d'un vocabulaire zulu, Wafer lie cette expression culturelle à l'utilisation de la terre (Frost, 2001, p.43-50). C'est pour ces panneaux confrontant terre rouge et cire noire que le travail de Wafer est le plus connu.
[586] Voir la description de l'exposition *!Xoe*, à Nieu Bethesda, 2000 (Frost pp.41-42) qui a lieu simultanément dans deux endroits. L'œuvre de Wafer porte le titre "Stones". Voir également les deux œuvres "Border" (1998) et "Antholes" (1998), un peu plus tard la vidéo Ant Hole (2000) qui en combinaison contiennent les mêmes éléments (Frost, 2001, pp.50-51).
[587] Marshall McLuhan dans *Unterstanding Media,* 1964, p.165.

façon de raisonner sont soumises à cette nouvelle "extension"[588]. Les média nous sont internes et externes, toute expression trouve son origine dans un "outil" médiatique, car les média nous contiennent et nous rénovent entièrement[589]. La première fois que Boshoff s'exprime sur les media[590], il cite la Bible, un vers de l'Épitre de Paul aux Éphésiens pour mettre en évidence le contact avec l'extérieur par les organes perceptifs :

> Toegang tot die "bladsye" of stoorruimtes van die verstand word deur die "oë, hande en ander ledemate" (Efes. 1 :17) van die verstand verkry net soos toegang tot inhoud van boeke en meer besonder toegang tot die werke in hierdie navorsingsprojek verkry word. Op hierdie wyse word uitlewing van en inlewing by die kunswerke aan die hand gewerk.

On a accès aux "pages" ou entrepôts de l'intellect par les "yeux, mains et autres members" (Eph. 1 : 17) comme on a accès au contenu de livres et en particulier aux ouvrages dans ce projet de recherches. De cette façon il devient possible de participer à l'œuvre d'art et de la revivre.

Boshoff retient du texte de McLuhan la phrase : "Man becomes what he beholds" (McLuhan a trouvé cette phrase chez Blake dans *Jerusalem*[591]) - que Boshoff traduit aussi en "first we create the tools and then the tools create us"[592]. Commençant par son corps, Boshoff, comme McLuhan, élabore une description des corps/outils/média à partir de son centre. Dans le BLIND ALPHABET PROJECT Boshoff se réfère à ce centre comme à l'omphalos, alors qu'un Timm Ulrichs, plus espiègle, peut cligner de l'œil et soutenir qu'il s'agit de l'"ego"-centre.

Commençant au centre "omphalopsychic"[593], Boshoff, qui lit McLuhan de façon directe, voit l'outil comme un équipement voué à la création, un organe de procréation, un organe sexuel. Depuis SKATKISSIE, FISHY TOOLS (que Boshoff a créé en 1976 mais le montre seulement en 2007) et progressivement davantage dans ce qu'il fait comme druide, Boshoff réalise des œuvres basées sur l'anatomie humaine, particulièrement sur ses organes

---

[588] (McLuhan, 1964, p.45-51). Glenn Willmott, soumet le travail de McLuhan à une lecture d'après Martin Heidegger nous y reviendrons en KG Partie III (Glenn Willmott, 1996. *McLuhan, or Modernism in Reverse, University of Toronto Press*. Voir le chapitre 9 "Being There", pp.180-205.)

[589] *The Medium is the Massage, an inventory of effects*, 1967, 61, 26. Je suis ici la pensée de Glenn Willmott, 1996, p. 171. qui la lie aux modes d'expression "post-modernes" nommant Jameson et Lyotard.

[590] VLV, 1984, p.90

[591] Voir *Understanding Media,* 1964, p.50

[592] Cette phrase revient très fréquemment chez Boshoff, dernièrement dans le texte accompagnant l'œuvre de 2011, WALKING ON WATER : http ://www.willemboshoff.com/documents/artworks/WALKING_ON_WATER.htm (consulté le 25-1-2012) Dans son introduction pour *The meaning of Things*, Csíkszentmihályi écrit une phrase qui ressemble à celle utilisée par Boshoff. "Thus objects also make and use their makers and users". La réversibilité entre l'action humaine sur les objets et l'influence des objets sur l'action humaine se trouve également chez Marshall McLuhan, mais aussi chez Martin Heidegger. Nous y reviendrons en KG Partie II et III

[593] Pour le Projet de l'Alphabet aveugle Boshoff créera une symbolique très complexe autour du centre du corps qui est "le giron" pour élever les aveugles au rang de "visionaries of the lap" Voir KG Partie II

procréateurs. Le texte pour SKATKISSIE, est sans équivoque à cet égard mais aussi celui pour FISHY TOOLS publié dans le catalogue *Épat* de 2007, dans certaines parties du manuscrit du BLIND ALPHABET, dans les photographies faites au Cradle of Humankind, dans les ACHEIROPOIETOS, dans des parties du dictionnaire ITCHY CUM SCRATCY du dictionnaire WHAT EVERY DRUID SHOULD KNOW et en 2010 dans les gravures devant accompagner les CHILDREN OF THE STARS, tous ces textes cherchent à sonder le corps pour ses qualités érotiques.


FISHY TOOLS (1977)


SDROW FO NWODKAERB (2004)

Les outils manuels, une fois la Galaxie Gutenberg révolue, sont "obsolètes", il s'agit du même "obsolète" que Michele Robecchi[594] définit dans son texte pour *Working Men*. La "diligence" ou "l'habilité manuelle" selon Robecchi servent à ridiculiser ce type de geste[595]. L'outil obsolète figure dans plusieurs œuvres de Boshoff : SDROW FO NWODKAERB, CHEAP LABOUR, THE DEATH OF THE TYPEWRITER les textes accompagnant ces œuvres permettent de déduire que Boshoff se base toujours sur les écrits de McLuhan, qui avait déclaré obsolète toute activité mécanisée de l'être humain par le début de l'âge électronique. CHEAP LABOUR traduit ce phénomène pour la société de la "postproduction"[596]. SDROW FO NWODKAERB (2004) contient les pensées de Boshoff établissant un lien entre l'outil "obsolète" et le langage. Boshoff "couvre" les vieux outils cassés de papier blanc, inscrit avec les pages de son dictionnaire *Beyond the Eppiglottis.* Robyn Sassen affirme dans une critique pour *Artthrob* "It is not what you think" :

> It's a series of words and objects no longer in popular use. The words are arranged as they would be in a dictionary, and the objects are wrapped within

[594] Voir citation en introduction.
[595] La dextérité ou le talent particulier sont relativisés par le terme "virtuosité" utilisée par Formis, 2010, et également par Jean-Philippe Antoine, 2011.
[596] Nicolas Bourriaud, 2003. *Postproduction*, Les presses du Réel. L'emprunt de ce mot au monde de la télévision, du cinéma et de la vidéo, qui apartient au secteur tertiaire permet de parler d'une phase lors de laquelle on apporte des finitions à un produit préexistant. Il s'agit en fait du récyclage de matières premières qui ont étés produites précédemment, souvent par quelqu'un d'autre. (voir p.5) Bourriaud parle d'une façon d'inserrer "son travail dans celui des autres", "abolir la distinction traditionnelle entre production et consommation".

> these words. The detailed components of a hand mincer or the head of a pitchfork mummified in this way bear muted testimony to a world of manual labor and language no longer valuable to us.

C'est une série de mots et d'objets qui ne s'emploient plus. Les mots sont arrangés comme ils le seraient dans un dictionnaire, et les objets sont emballés dans ces mots. Les pièces détachées d'un hache-viande ou la tête d'une fourche ainsi momifiées témoignent silencieusement d'un monde de travail manuel qui n'a plus de valeur pour nous.

Pour Boshoff cette idée ne s'arrête pas là. Dans un entretien de Mai 2004, auquel l'éditeur donne le titre "Ek is teen boeke" je suis contre les livres, Boshoff revient sur SDROW FO NWODKAERB :

> The text is dead, the word is dead. They are in a graveyard called a dictionary. I discover that they are relevant today but they are a memory best forgotten. Man is the result of the tools that he has made and the words that he has created. It is interesting that the word "seed" is also a "word", in Latin the "semen", a seminar is where we sow seeds, to talk to somebody is like sowing seeds. Those works are so finely sown ; they are like a field, an overgrowth of linguistic complexity. Words create more entanglement than disentanglement. The tools in this work are old tools. We don't use these tools anymore. So I have linked obsolete words with defunct tools because we get entangled and ensnared in the tools as much as in the words we have created.

Le texte est mort, le mot est mort. Ils sont dans un cimetière appelé dictionnaire. Je découvre qu'ils sont pertinents aujourd'hui mais il s'agit plutôt d'une mémoire qu'on ferait mieux d'oublier. L'homme est le résultat des outils qu'il a faits et des mots qu'il a créés. C'est intéressant que le mot "seed/semence" est aussi un "mot", en Latin le "semen", un séminaire est le lieu où l'on sème, parler à quelqu'un c'est comme semencer. Ces œuvres sont si finement semées ; elles sont comme un champ, une excroissance de complexité linguistique. Les mots créent plus d'enchevêtrement que de désenchevêtrement. Les outils dans cette œuvre sont vieux. Nous ne nous en servons plus. Ainsi j'ai relié des mots obsolètes avec des outils défunts parce que nous nous enchevêtrons et nous nous empiégeons dans les outils tout autant que dans les mots que nous avons créés.

Sans connaître les thématiques que Boshoff poursuit, ces quelques phrases semblent très éclectiques. Boshoff en arrivera, dans l'image des "mots", des "graines", de la "terre" et des "outils", à lier ses thématiques de prédilection à l'œuvre SDROW FO NWODKAERB.

Dans un entretien avec Jeff Dooley[597] Boshoff dira : "words are blunt instruments, and merely act as portals to knowledge" les mots sont des outils émoussés, et agissent seulement comme des portails ouvrant sur le savoir - une remarque qui pousse l'artiste à réaliser que pour découvrir quoi que ce soit il est nécessaire de "crawling on your stomach or examining things from upside down" ramper sur le ventre ou examiner les choses par en dessous - une prise de conscience que Boshoff avait utilisé de façon très fructueuse dans le BLIND ALPHABET PRJOJECT[598]. La façon dont Boshoff comprend



DEATH OF A TYPEWRITER
(1980/1996)

[597] Jeff Dooley, manuscrit électronique. "Æsthesis and Willem Boshoff's Blind Alphabet", cite son entretien avec Boshoff qui a eu lieu le 20 juillet 2010.
[598] Voir KG Partie II.

l'outil est endettée aux écrits de Marshall McLuhan, mais il partage également l'enthousiasme de ce dernier pour les nouveaux média.

1.2.5 Medium et message : "Our heads are more like a tumble dryer or a computer"[599]

Nos têtes fonctionnent d'avantages comme un séchoir rotatif ou un ordinateur



WE MUST MAKE SHURE (2004)

Boshoff a l'ambition d'utiliser les techniques de la production en masse. Il fait imprimer ses phrases sur des T-shirts, il fait couper des lettres en vinyle publicitaire pour écrire les EXHIBITION STATEMENTS pour l'exposition *Nonplussed* à la galerie Goodman. Il travaille le plexiglas, il utilise le sablage à haute pression. Boshoff fera réaliser des enregistrements sonores. Dans ses œuvres des années 70 se trouvent souvent des gravures des œuvres graphiques de linoleum, des sérigraphies, des photocopies. L'ordinateur occupe une place importante dans le travail de Boshoff.

L'ordinateur est l'outil parfait pour assister Boshoff dans ses incessantes collections de savoirs, il permet de gérer l'archive à domicile. Juste après sa rédaction du mémoire de 1984, Boshoff saisit tous ses textes et archives sur ordinateur. Boshoff y génère ses listes de plantes et de mots difficiles. L'internet est cet univers où Boshoff peut traquer les informations qu'il cherche afin d'alimenter ses listes de savoirs. En parallèle avec ce travail, Boshoff s'est intéresse aux théories d'un "cybermonde" et en 2009 il avait contemplé d'appeler sa version du druide un "cyber"-druide pour le mettre en connexion avec les prétentions cosmologiques de la nouvelle technologie[600] :

cyber Derived from "cybernetics" the art of steering – in Greek *kybernētēs* is **"**navigator" from *kybernan* "to steer." Cybernetics as a concept in society has been around since Plato who used it to refer to government. Norbert Wiener in his book "Cybernetics" (1948), introduced the term to modern times. His sub-title was "control and communication in the animal and machine". This connected control (actions taken in the hope of achieving goals) with communication (connection and information flow between the actor and the environment). *BIG DRUID* is the captain who steers his cubicle and thoughts.

Dérivé de "cybernétique" l'art de gouverner – en grec kybernetes est "navigateur" de kybernan "gouverner, mener". La cybernétique en tant que concept social a été courant depuis Platon qui s'en servait pour renvoyer à la gouvrernance. Norbert Wiener dans son livre "Cybernetics" (1948) a réintroduit ce terme. Le sous-titre était "le contrôle et la communication dans l'animal et la machine". Ce contrôle (actions faites

[599] Entretien "Ek is teen boeke" mai 2004.
[600] Voir proposition de texte que Boshoff écrit pour la foire de Bâle - archives de l'artiste.

dans l'espoir de parvenir à des fins) lié à la communication (connexion et flux d'informations entre l'agent et l'environnement). Le grand druide est le capitaine qui gouverne son "cubicle" et ses pensées.

Le druide selon Boshoff, navigue "les savoirs" au sens le plus large, fréquentant les savoirs du passé et du futur. En 2009 Boshoff a entamé une recherche sur les différentes approches entre "Artificial Intelligence" et l'approche des "Cybernétiques"[601]. Il lui paraissait que ses recherches de druide pourraient trouver une place dans la discipline des études "cybernétiques". Pourtant, peu de temps après, il abandonne les théories cybernétiques[602]. La raison en est simple, le nom qu'il aurait voulu utiliser celui de "Cyber-sangoma" est déjà utilisé par un très grand nombre d'internautes, il apparaît très fréquemment comme pseudonyme ou identité de bloggeur[603]. Plusieurs sangomas professionnels ont choisi de proposer leurs services par internet et se font connaître avec le nom cybersangoma[604].

La fascination pour le monde cybernétique a son origine dans les lectures que Boshoff a faites de Marshall McLuhan. Pour la plupart Boshoff lit des citations du théoricien des média au premier degré comme ceci est le cas dans la plupart des références par les artistes des années 70[605]. Une analyse très poussée par Glenn Willmott[606] du travail de McLuhan autour du concept du "global village" fait entrevoir une version plus complexe. Les idées de McLuhan sont généralement interprétées comme une euphorie, comme une promesse d'utopie d'un monde médiatisé[607]. Willmott par contre parvient à démontrer la terreur avec laquelle McLuhan voit les problèmes de présence humaine sur la planète devenue "média" par le fait

[601] Voir plus loin sur la relation entre la contre-culture des années 60 et la cyberculture, KG Partie I.
[602] Voir la conclusion où il sera question du druide et de ses recherches pour la foire de Bâle.
[603] Communication électronique du mardi 17 mai 2011.
[604] Voir par exemple http ://www.barberton.co.za/content/view/153/233/ (consulté le 6-8-2012), et aussi http ://www.brainstormmag.co.za/index.php?option=com_content&view=article&id=1844 :cyber-healing (consulté le 6-8-2012) deux sangoma qui vendent leurs services par internet. Un article "Cyber healing Could we be entering the era of the 'cyber sangoma'?" publié sur : http ://www.brainstormmag.co.za/index.php?option=com_content&view=article&id=1844%3Acyber-healing&Itemid=124. "Cyber sangoma" est même connu comme une forme de spamming communautaire, invitant les internautes de participer à des attaques contre les multinationales par spam pour obtenir l'amélioration des conditions de travail des ouvriers, voir par exemple "Call for international proletarian action – cyber samhein sjamming, written by amandla!" http ://www.alytusbiennial.com/news/375-call-for-international-proletarian-action--cyber-samhein-sjamming.html (consulté le 6-8-2012)
[605] On trouve de telles références chez Yoko Ono, Ursula Meyer, Kynaston McShine, Seth Siegelaub, Andy Warhol. Les formules de McLuhan sont également fréquemment reprises par les artistes sud-africains. Anne Mœgelin-Delcroix relève de très nombreus influences de McLuhan sur les artistes présentant leur travail sous forme de livre d'artiste, voir Anne Mœglin-Delcroix, 1997. *Esthétique du livre d'artiste*, Jean-Michel Place. pp.89-93.
[606] Glenn Willmott, 1996. *McLuhan, or Modernism in Reverse*, p.170-180.
[607] Prenant des citations précises dans les textes de McLuhan il n'est pas difficile d'entrevoir comment ce malentendu a pu s'installer, voir par exemple un extrait de *The Guternberg Galaxy* p. 69 : "Modern man, since the electro-magnetic discoveries of more than one century ago, is investing himself with all the dimensions of archaic man plus".

qu'elle est entourée par un satellite en orbite[608]. Surtout dans ses publications avant le journal expérimental *Explorations* entre 1962 et 1964[609], McLuhan cherche à montrer l'évolution de la compréhension de soi dans ce monde, l'être humain invente sans cesse de nouvelles stratégies pour sauvegarder et transmettre les savoirs. L'évolution commence par le langage parlé et finit avec "automation or cybernation"[610], elle commencerait par un moment de symbiose avec le maintenant ("here-and-now-ness") avant Gutenberg et termine par la désintégration de cette unité. McLuhan soutient de façon satirique[611] que les nouveaux média qui prétendent remplacer nos yeux, nos oreilles, nos nerfs, nos mains et notre cerveau pourraient remédier à une telle situation[612]. Mais McLuhan parle avant tout de son temps comme l'"âge de l'anxiété", dans lequel la terreur provient de ce savoir que "tout" affecte "tout" ("everything affects everything all the time"[613]). McLuhan, plutôt que de prôner l'harmonie et un épanouissement holistique, prévient contre le danger d'un monde où les individus ne peuvent plus se détacher les uns des autres, ni mener une vie privée dans quelque forme que ce soit. De cette protestation résulte un écosystème que McLuhan entrevoit comme une "œuvre d'art" - un "happening" qui s'appelle "culture" qui n'est plus l'affaire des spécialistes mais où chacun, connecté aux média, est capable d'intervenir sur tous et sur tout, avant tout les "private corporations". Dans cette vision l'artiste occupe une position importante. L'artiste est l'individu qui ne s'est pas laissé anesthésier, qui est conscient de sa façon de se servir des outils et des média pour communiquer. L'artiste est le seul individu qui pourrait être à l'origine d'un réveil de la société, qui pourrait forcer celle-ci à se réveiller de ce rêve de la "subliminal operation of our own technologies"[614]. Quand Boshoff se réfère à

---

[608] "When Sputnik (1957) went around the planet, the planet became programmable content, and thus became art form" - "Ecology was born and Nature was obsolesced" Willmott, 1996, p.178 cite ces phrases del'article de McLuhan, "The Rise and Fall of Nature", *Journal of Communication*, 1977, Vol 27, No 4, pp.80-81.

[609] Il s'agit donc de *The mechanical Bride* (1951) et *The Gutenberg Galaxy* (1962).

[610] J'emprunte ce résumé à Michael Corris Note 21 p.95.

[611] Voir Willmott p. 172 qui cite un passage d'*Understandig Media* (p.84) pour démonter la compréhension réductrice qui en a découlé et qui a attribué à McLuhan la position d'un défenseur du monde médiatisé. McLuhan s'est opposé à ces interprétations dans des lettes aux auteurs revendiquant pour ses écrits le statut de "théories". Il faut pourtant ajouter que Boshoff a suivi les interprétations de McLuhan au premier degré, et qu'il est resté aveugle aux satires de McLuhan.

[612] Willmot prélève une citation de *Understanding Media*, 1964, p. 73, où McLuhan évoque le "point d'Archimède" - ce point "extérieur" à partir duquel il serait possible de faire bouger le globe ou à partir duquel il serait possible de comprendre notre "voir" ou toutes nos perceptions - voir KG Partie II. Voir l'étrange de parallèle qui vaut preuve pour Boshoff, trouvé dans la Bible en citant Épitre de Paul aux Éphésiens, VLV, 1984, p.90, cité plus haut.

[613] Une pensée exprimée dans la *Gutenberg Galaxy*, 1962, p. 32.

[614] McLuhan insère ces remarques partout parmi ses écrits, *Gutenberg Galaxy,* 1962, p.245 : "live as in a dream from which artists strove to awaken us" ; "... quest for conscious/unconscious... visual sense component, dullness"... "unconscious is a direct creation of print technology, the ever-mounting slag-heap of rejected awareness. Is it not possible to emancipate ourselves from the subliminal operation of our own technologies?" ... "How we become aware of the effects of alphabet or print or telegraph in shaping our behaviour?" (p.247) "For

McLuhan il n'évoque pas toute la complexité de cette ambivalence. Pendant longtemps Boshoff continue de croire en la mémoire fluctuante de l'ordinateur comme un espace malléable[615], un endroit où "les savoirs" peuvent être inscrits sans se figer. C'est en se servant de l'appareil photographique numérique que Boshoff découvre la complexité des possibilités de l'outil informatique.


LIBERTÉ ÉGALITÉ (2004)

Malgré le fait que Boshoff cherche à rester fidèle à sa décision de ne pas utiliser des images picturales dans sa production artistique[616], il prend conscience en 2004 qu'il est devenu inutile de vouloir continuer ce parti pris car les photographies peuvent aussi bien qu'un autre contenant garantir la sauvegarde des minuscules éléments significatifs qu'il traque lors de ses promenades druidiques et de ses visites aux jardins botaniques du monde entier. L'image picturale se fraie un chemin dans le travail de Boshoff sous forme d'objet trouvé, les premières "images" sont celles des tours du World Trade Center, sous forme de puzzle et transformées en œuvre d'art dans LIBERTE EGALITE. Ensuite Boshoff souhaite illustrer ses récits de la trouvaille de la canne à marcher de son grand-père par son portrait.

Lors de ses visites aux cimetières de la guerre Anglo-Boer Boshoff s'était servi d'un appareil photographique comme outil d'enregistrement de ses recherches sur les véritables conditions, les plans et les listes de noms des victimes. En voulant transmettre les résultats de ses recherches, il se sert de plus en plus fréquemment de ces prises de vue. Pour l'exposition *God save the Queen* (2004), Boshoff fait imprimer les plus importantes photographies sur des feuilles de grand format, en précisant qu'il s'agit de "Digital printing on Hahnemuller paper" et les expose en tant qu'œuvre individuelle. Il écrit en même temps un texte qui indique l'importance de la technique photographique pour la guerre de 1899-1902[617], dans ce cas

---

it is absurd and ignoble to be shaped by such means. Knowledge does not extend but restrict the areas of determinism"... "all the senses in concert"...

[615] C'est ainsi que je lis Christine Buci-Glucksmann, 2005. *Au-delà de la mélancolie*, Editions Galilée.

[616] Entretien Washington, mars 2012, et conversation téléphonique 9 septembre 2012, voir KG Partie II.

[617] Texte avec le but d'être affiché sous forme de "cartel" dans l'exposition *God save the Queen* : "The Anglo Boer War (1899 – 1902) is one of the first wars ever documented in photographic form. The images provide useful general information about many aspects of the war, and provide strong visual evidence of human rights abuses such as the terrible neglect of defenseless women and children that were forced into concentration camps, the total burning of land, homes, churches, and the full-scale slaughter of all animals that might have been a

précis il s'agit de la première guerre documentée et accompagnée de pratiques journalistiques. Les conditions déplorables dans les camps de concentration sont connues grâce aux photographies qui y ont été prises. Depuis 2004 Boshoff se fait prendre en photo à côté des panneaux des villes qui sont importantes pour ses projets ou à côté des panneaux indiquant les noms des rues, comme pour le projet de Tilbugh. La démarche de Boshoff pour les choix formels des photographies des cimetières ressemble fortement à l'état d'esprit des photographes comme Berndt et Hilla Becher que Boshoff admire depuis le moment où il a fait la connaissance de ce travail dans l'anthologie d'Ursula Meyer. Les photographies des tours de condensation sont ici accompagnées d'une description de la technique de refroidissement de l'eau, de ses avantages écologiques et de diagrammes explicatifs du processus[618]. Comme ces photographes mentionnés Boshoff collectionne des extraits de ses environs et les objets photographiés atteignent une qualité monumentale qui les détache du reste du monde chaotique dans lequel ils étaient inscrits[619].

Pour Boshoff, comme pour les premiers conceptualistes, l'outil photographique semble avoir le pouvoir de fonctionner comme preuve qu'une certaine action ait véritablement eu lieu. La photographie semble pouvoir prouver le "here-and-nowness" des voyages entrepris. Le druide sera en permanence accompagné de son appareil photo, il rendra en permanence compte de ses déplacements, et de sa façon d'être présent, vivant[620]. Les promenades druidiques servent à chercher des "signes" ou des "traces", de minuscules coïncidences ou hasards porteurs de signification. Boshoff consacre beaucoup de temps à effectuer les prises de vue, à les classer selon la date, la promenade, la ville où la promenade a eu lieu. Par la suite il procède à une première sélection qui sera affinée au fur et à mesure pour trouver la prise de vue la plus parlante. L'interrogation des prises de vue qu'effectue Sophie Ristelhueber pourrait démontrer une comparable intuition pour le signe insignifiant, qui pourtant est capable de rendre présent une condition qui a fait bouger la vie de la planète. Les prises de vues aériennes, transformant les tranchées de la guerre en signes calligraphiques,

---

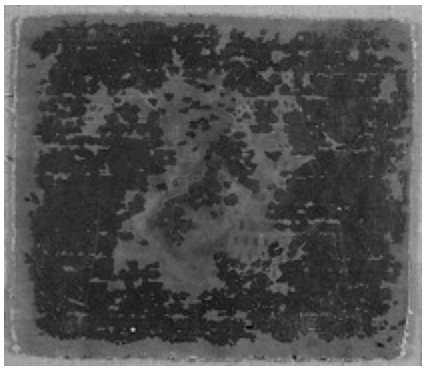
source of nourishment. A holocaust is total burning up of everything, from the Greek *holos* for 'whole' and *kaustos* 'burnt'". (...) "Photographs were also used as propaganda tools. The photograph of Lizzy van Zyl, below, was published in newspapers in England to tell the people how badly the Boer mothers were looking after their children. Unfortunately the ploy failed because Emily Hobhouse was in England at the time and she knew Lizzy from her visits to the Bloemfontein concentration camp. She had in fact given Lizzy the rag doll cradled in Lizzie's right arm and was able to refute the misleading propaganda in the British parliament."

[618] Ursula Meyer, 1972, pp.46-48.

[619] Voir KG Partie II pour une mise en contexte du traitement de l'image par Boshoff.

[620] Boshoff consacre une partie importante de l'entretien d'avril 2010 à la description de la façon comment une véritable conscience druidique peut être atteinte.

effectuées en 1982 à Beyrouth sont sûrement les plus connues. Ces prises de vues d'un plan éloigné sont juxtaposées à des clichés pris d'une position rapprochée. On voit des vêtements perdus par un soldant couverts du sable du désert, un filet de camouflage, des débris de mines[621]. Les moments choisis par Ristelhueber semblent transmettre une relation entre histoire, mémoire, évènement d'une lourde complexité historique. Les prises de vue de peaux de malades après intervention chirurgicale proposent une autre façon dont les évènements laissent des traces. La série des prises de vue de Vulaines, "Les Barricades mystérieuses"[622], comporte des détails d'une très grande simplicité : les rayures laissées par une porte sur le sol d'une chambre. A la suite d'années à s'ouvrir et se fermer sur le même demi-cercle, on voit des lignes concentriques dans le bois du plancher, à l'endroit où il est remplacé par les tomettes du sol de la pièce avoisinante. Ristelhueber montre ici un travail très proche de ce que Boshoff cherchait déjà à montrer avec MA SE MAT[623], mais surtout le type de détail que le druide cherche avec beaucoup d'attention lors de ses incessantes promenades à travers tous les pays du monde[624].


MA SE MAT (1981)

Boshoff organisera ses archives d'images en nombreuses sous-parties, il constituera une collection d'images d'excréments, de types de terre, de plantes, de graffiti, de déchets, de lettres qui s'effacent, d'ombres, de textures, de poussières, d'autocollants décollées. Quand Boshoff cherche à expliquer ce qu'il souhaite trouver dans une prise de vue "druidique" toute l'histoire de l'image entre en jeu. Il est question de "forme", de "Gestalt"[625], de "philosophie". Une fois de plus il insiste que les prises de vue ne doivent pas avoir été "faciles" à trouver, ("going to great lenghths, finding and doing the impossible") qu'il fallait "quelque chose en

[621] Les prises de vue de Beyrouth ont été exposées lors de la deuxième Biennale de Johannesburg en 1997, voir le catalogue pp.188-189.
[622] 1995 ; publié entre autres dans la monographie 2009, *Sophie Ristelhueber, Operations*, Thames & Hudson, p.182
[623] Voir son texte pour MA SE MAT dans VLV, 1984, p. 36 : "Duisende voetgangers het dertig jaar voor drie verskillende agterdeure straf geswoeg om 'Ma se Mat' met minagting 'uit te trap'. Só 'n mat lê by die kruispad waar enersyds emosies en andersyds 'die stof van hulle voete' (Matt. 12 :14) afgeskud word. Die mat vorm 'n rituele kontakpunt met al die ander wat vantevore daar kom voetestamp het. Dit is hier waar 'n besoeker aan die huis vir die eerste maal nesskop. Dit is egter ook hier waar 'Adam die slang se kop verbrysel'. Dit is die eerste paragraaf ter inleiding end die laaste paragraaf ter afsluiting van 'n besoek." - On y reviendra.
[624] Voir KG Partie III et Conclusion.
[625] Boshoff revient à ces occasions sur la "Gestalttheorie", très présente chez Rudolf Arnheim mais également chez Marshall McLuhan (voir KG Partie II) La formule "The medium is the message" est porté par la théorie de "figure et fond", McLuhan postule que les deux entités ne deviennent intelligibles qu'une fois qu'on les étudie comme une unité interdépendante.

plus"[626], qu'elles doivent être épatantes, "to edifying", "stig die gees"[627] édifiantes d'une façon ou d'une autre. Boshoff attache beaucoup d'importance à l'acte d'ajouter, au moment de l'exposition ou d'une éventuelle vente d'une photographie, un certificat qui précise que cette photographie n'a pas été retouchée par Photoshop[628]. Ces considérations théoriques sont difficiles à exploiter pour une étude de son travail. L'aspect intéressant semble être l'esprit de chasseur d'images, la démarche du collectionneur qui semble avoir l'impression de posséder les "moments" qui sont passés devant son objectif et qu'il peut désormais emporter avec lui.

Entre 2007 et 2009 Boshoff met en place une démarche de plus en plus rigoureuse pour la documentation des plantes qu'il étudie, cherchant à réunir des prises de vues des plantes, avec leurs fleurs, leurs fruits, leurs graines, l'écorce, les feuilles, comme le ferait un biologiste pour documenter une nouvelle espèce. L'outil photographique pour lui est un outil mnémonique, il révise les noms des plantes à leur aide. Les Jardins de Mots, qui avant avaient uniquement existé sous forme immatérielle "in the mind" un monde dans la tête trouvent ainsi une existence sous forme numérisée dans les archives d'images que Boshoff entretient sous forme informatisée.

Les plantes ont accompagné le druide depuis les vagabondages de l'étudiant d'art devenu "street-preacher" en 1973. Cet étudiant avait l'habitude de travailler l'aluminium, le plexiglas, les techniques graphiques, différents types de métaux. Progressivement il a recours de plus en plus fréquemment au bois, ce choix s'inscrit dans le mythe du fils de menuisier. Depuis l'utilisation qu'il en fait en 1982/1983 pour le Projet de 370 Jours, le bois est lié à la recherche linguistique, en collectionnant des essences de bois, Boshoff collectionne des noms de plantes.

[626] Puisque Boshoff repète toujours cette expression comme s'il s'agissait d'une processus additif, il me reste pendant longtemps difficile à exploiter. Je la comprends mieux uniquement après plusieurs écoutes de l'entretien de Washington. En fait Boshoff cherche à parler de "quelque chose qui nous échappe" (absence de signe d'équivalence). La photographie ne doit pas être une fin en soi mais elle doit ouvrir le regard, viser quelque chose qui se trouve ailleurs, Voir KG Partie II.
[627] Lors de l'etretien de Washington Boshoff a recours à cette retraduction vers l'Afrikaans pour me faire comprendre ce qu'il souhaite exprimer par l'expression "to edify".
[628] Voir le livret édité pour accompagner DRUID WALK - NEW YORK 09-11-2001 : IN MEMORIAM : "All images are plein air – no Photoshop, light fixing or cropping were applied Objects and scenes to be photographed were not manipulated in any way".

1.2.6 Bois - "Die enigste ware besef van die houtkwaliteite lê by die 'eerstehandse' hantering daarvan tydens die kerfwerk" la seule possible compréhension des qualités du bois s'obtient par la manipulation 'de première main' au cours des travaux de sculpture

L'essence de bois est significative pour les valeurs conceptuelles qu'elle peut transmettre mais surtout pour les particularités techniques qu'elle impose au sculpteur[629]. Le "Tambotie" Spirostachys africana Euphorbiaceae est utilisé pour ses couleurs marquées et pour son parfum, comme dans SKATKISSIE par exemple, le "Leadwood", Combretum Imberbe, est utilisé pour sa dureté, donc pour la difficulté de le travailler. De jeunes tiges sont utilisées pour STOKKIESKLUIS et pour BRANDSTAPELS. Le bois de rebut, utilisé pour WOLSTORIE et pour STOKKIESDRAAI, TAFELBOEK et KASBOEK, est au centre de la fiction que ces œuvres mettent en place. Les sciures des œuvres précédentes sont sauvegardées pour SANDKOEVERT car la moindre poussière garde sa signification. Pour le Projet de 370 jours Boshoff choisit le bois du jour selon la dureté prévue pour la journée. Pour une journée qui s'annonce chargée, Boshoff pense s'alléger la tâche en choisissant une essence de bois facile à sculpter. Par le travail du bois Boshoff palpe l'intérieur de l'arbre, sonde l'origine des paroles, cherche à l'appréhender par le sens olfactif :

> Hout, wat tot die volume en densiteit van die innerlike boom behoort, word deur die blokkies beskikbaar gestel vir sintuiglike waarneming. Dit verskaf 'n tipe X-straal visie, gevoel en reuk van die inwendige boom. Die identifikasie van lewende materiaal deur die eerste mense het 'n betekenis aan al die eienskappe van hierdie materiaal toegeskryf. Die kriptiese tekens penetreer die houtoppervlakte van die blokkies vir 'n "eerstehandse" kennismaking met die tekstuur, massa, hardheid, digtheid, poreusheid, voginhoud, kleur en grein.Hierdeur word die hout telkens "ge-evalueer" om 'n tipe verstandhouding daarteenoor op te bou.Net soos die oer-woordeskat vir die hedendaagse mens verlore is, so laat die eenvormigheid na gelang van die uitkerwingstegniek en die onpeilbaarheid van die tekens op die hout ook geen blyk van die ware eienskappe van die hout self nie.Dieselfde diepte, grootte, getekstureerdheid en gladheid is by die toetstekens op die harde houte. Die enigste ware besef van die houtkwaliteite lê by die "eerstehandse" hantering daarvan tydens die kerfwerk[630].

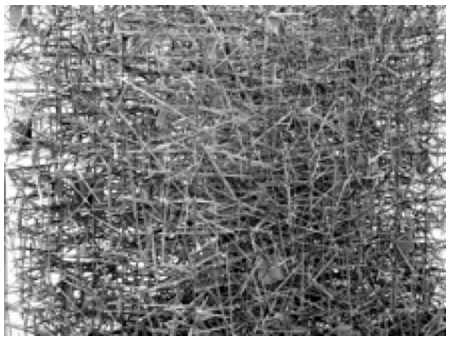
Le bois, provenant du volume et de la densité de l'intérieur de l'arbre est rendu perceptible à l'aide de petits blocs. Une perception du toucher et de l'odeur de l'arbre intérieur devient possible, comme une vision par rayons X. La façon dont les premiers humains ont reconnu l'identité du matériau vivant en le nommant a donné un sens à toutes les qualités de ce matériau. Les signes cryptiques pénètrent la surface boisée des petits blocs pour une reconnaissance de "première main", directe, immédiate, de la texture, de la masse, de la dureté, de la densité, de la porosité, de l'humidité, de la couleur et du grain. Ainsi le bois est à chaque fois évalué afin de le compréhender. Tout comme le vocabulaire archaïque est perdu pour l'homme contemporain, ces signes, à cause de l'uniformité des entailles et de leur aspect insondable, ne révèlent plus rien sur les véritables particularités du bois. La même profondeur, grandeur, texture, le même aspect lisse se trouvent dans les signes sur toutes les duretés de bois. La qualité du bois ne peut être senti que lors de la manipulation "première main" (immédiate) pendant le travail de l'entaille.

La transformation du bois en échardes commence par STOKKIESDRAAI, et KASBOEK. Dans ces œuvres les fragments de bois sont utilisés comme un symbole de

[629] Dans le mémoire de 1984 l'essence de bois choisie pour chaque œuvre est commentée.
[630] VLV, 1984, p. 84.

rédemption. Dans ces premières œuvres le livre sert comme une solution formelle en tant qu'emballage qui se plie pour envelopper les idées. La symbolique de SEVEN PILLARS repose entièrement sur la juxtaposition entre un bois foncé très dur "Leadwood", Combretum Imberbe et un bois rouge et très tendre "Zambezi Teak" Baikiaea plurijuga[631]. En 2008 Boshoff écrit un deuxième texte[632] sur les qualités inhérentes au bois, cette fois-ci en rapport avec le travail d'Albert Munyai, devin et sculpteur, comme Boshoff. Pour la sculpture "Eating with the ants" qui préoccupe Boshoff, il identifie en priorité l'essence dont elle est faite, "Leadwood" Combretum imberbe. De la dureté du bois choisi[633] Boshoff déduit que Munyai a dû estimer le sujet très important. Il insiste également sur le fait que le devin n'avait pas rangé cette sculpture avec les autres mais l'avait cachée derrière son lit. Boshoff décrit la relation intime que Munyai entretient avec la sculpture à travers la préoccupation du devin pour la vie écologique de celle-ci. Le bois, habité par de nombreuses larves et insectes, court un grand danger dans le monde des musées, assainies à l'extrême par les professionnels de la conservation préventive. Pour le devin, les larves et papillons qui habitent ce bois doivent revenir à la région du Venda dont elles sont issues, elles doivent être soignées et protégées comme les ancêtres avec lesquels elles établissent un lien[634]. Boshoff retrouve en Munyai un esprit qui partage sa préoccupation avec les choses sous-jacentes, dissimulées à la vue, avec l'intériorité des choses tactiles. Depuis toujours Boshoff avait traqué la façon dont le bois, l'intérieur de l'arbre, vient à la surface quand il est utilisé pour faire du papier. Avec les textes autour du TREE OF KNOWLEDGE, Boshoff intègre le bois


SEVEN PILLARS OF JUSTICE (1997)


LETTERS TO GOD (1997)

[631] Voir la description KG Catalogue.
[632] "Eating with the Ants", 2008, manuscrit, archives électroniques.
[633] Le choix du bois et du thème représenté est soumis au conseil avec les ancêtres, Boshoff, 2008 : "Munyai is a veritable autochthon. He has set up various schemes for protecting indigenous flora around his residential area and he speaks animatedly about caring for nature. He also refuses to touch a piece of wood in order to make a sculpture from it unless he has received direct guidance from his ancestors as to the shape, form and meaning of such a sculpture."
[634] Boshoff, 2008 : "He thought that he might in any case be reunited with the work in Sweden to check on the insects, the *masunzi*. They were in direct contact with his beloved *thangu* and he was quite perturbed at their fate".

transformé en pulpe à ses réflexions sur la parole écrite et à un discours écologique, la destruction des arbres par l'homme dépendant du livre pour la transmission de ses savoirs.

Le texte d'Ivan Vladislavić[635] exploite le champ sémantique des notions "script", "wood", "word", "writing" jusqu'au bout, comme l'avait fait Boshoff dès ses premiers écrits. Pour la compilation du mémoire de 1984 Boshoff renvoie à toutes les notions symboliques, mythologiques, religieuses ou philosophiques qu'il estime pertinentes pour un certain choix de matériau ou pour une activité. Cette habitude du jeune enseignant peut être expliquée par sa préoccupation d'éblouir le jury composé d'Afrikaner nationalistes. Pour le manuscrit accompagnant le BLIND ALPHABET PROJECT de 1994 l'artiste, qui à ce moment se trouve au seuil de la reconnaissance internationale, n'a pas du tout simplifié cette habitude, au contraire, Boshoff a encore élargi le champ de ses références. Toujours en 2004 et en 2009 et 2010 l'exercice de conduire un entretien avec Boshoff, artiste confirmé et bien établi, s'avère une entreprise éprouvante[636]. En réponse à une question sur le contenu Boshoff répondra par une explication des valeurs symboliques ou historiques d'un matériau ou d'une forme. A la question concernant l'utilisation d'un certain matériau il répondra avec une notion philosophique. Comprendre l'utilisation des matériaux, la pierre, le bois, les graines, ne serait pas pertinent pour une recherche approfondie sur le travail de Boshoff, si cette utilisation n'était pas affichée de façon aussi ostensive en réponse à toute question concernant ses démarches[637]. L'attitude qui voit tout lié à tout, Boshoff l'a rencontrée dans les écrits de Marshall McLuhan. Il a, sans remise en question apparente, transformé ces idées en modus opérandi, le médium **est** le message, Boshoff a pris à la lettre le titre du livre de McLuhan et s'est identifié au climat intellectuel[638] qui découle des thématiques abordées par McLuhan, même plus qu'il ne l'aurait voulu.

La continuelle fluctuation entre contenu et empaquetage matériel, entre medium et message, est exemplifiée au mieux par la relation que Boshoff entretient avec le livre. Boshoff

---

635 Vladislavić, 2005, p.12.

636 Ashraf Jamal, Ivan Vladislavić, Johan Snyman, Katja Gentric font tous des remarques qui laissent paraître un sentiment d'être dépassé par ce flot de paroles.

637 Jean-Philippe Antoine relève la même ambiguïté dans la relaion aux matériaux chez Joseph Beuys, la remarque intervient pp.358-359: "Reconnaître cette logique est indispensable pour apprécier le rôle que jouent les matériaux beuysiens par excellence que sont le feutre et la graisse. Comme l'a montré l'analyse des *Fonds*, l'aspect visuel, voire tactile, du feutre, s'il est loin d'être négligeable, et se voit à l'occasion revendiqué par Beuys, reste accessoire par rapport à ses propriétés isolantes, que seule permet d'appréhender son intégration à un dispositif matériel. L'examen du cas de la graisse conduit aux mêmes conclusions."

638 Glenn Willmott poursuit l'habitude de voir "tout en lien avec tout" dans la plupart des théories post-modernistes, les résultats de cette recherche sont évidents.

dit souvent que toutes ses œuvres sont des livres, dans une forme ou une autre. Il attire l'attention sur l'organisation en deux volets, comme on ouvrirait un livre pour TAFELBOEK, KASBOEK, WRITING IN THE SAND, SKOOB. Pour SKYNBORD et BANGBOEK il souligne que le livre serait une sorte d'emballage pour des concepts, donc une solution formelle, qu'il commente immédiatement pour ses valeurs philosophiques[639]. Les œuvres-livres comme 370 DAY PROJECT, KUBUS, CITYBOOK, TAFELBOEK, OSTRACON, SKYNBORD, BANGBOEK ont deux présentations : "livre ouvert", les éléments sont sortis du cabinet et étalés côte-à-côte dans les plateaux de présentation, ou "fermés", rangés, repliés.

Dès 1984[640] Boshoff attire l'attention de son lecteur sur le fait que la reliure du livre sert autant à "versluiering van kennis"[641] dissimuler les savoirs. Pour le catalogue NONPLUSSED Boshoff invente un objet qui oblige le lecteur de participer à une performance involontaire. Il imprime les faces extérieures du catalogue avec un portrait de l'artiste, inversé, avec sur son t-shirt des paroles imprimées, inversées une fois de plus, donc lisibles "à l'endroit" sur une photographie "à l'envers" sur la page de titre et "à l'endroit" sur le dos du livre. En prenant le catalogue, le lecteur ne peut pas savoir le haut et le bas, il sera obligé de retourner le catalogue plusieurs fois entre les mains. Il ne trouvera la "bonne" orientation uniquement en ouvrant le catalogue. La reliure, plutôt que d'annoncer le contenu, sert à "désorienter" le lecteur (Boshoff insiste que le mot "désoccidenter" serait tout aussi adéquat dans ce contexte). Un livre en tant qu'objet peut être une œuvre d'art comme CITYBOOK, KYKAFRIKAANS. Boshoff collectionne les livres avec dévouement, habitude sur laquelle il attire fréquemment l'attention. En même temps il affiche de façon ostensible



Catalogue NONPLUSSED (2004)

[639] VLV, 1984, p. 58 : "Met 'Skynbord' word 'n boek uitmekaar gehaal ; mens kan amper së 'ontbind'. 'n Boek is 'n besonderse 'verpakking' van vierkantige velle informasie. Die informasie word nooit visueel as geheel waargeneem nie want die verpakking kan nie fisies oopgemaak en tegelykertyd besigtig word nie. Dit is wel moontlik om die inhoud van dit wat verpak is as geheel te begryp met gedagtes wat op sigself weer in die verstand as geheel verpak word. Die verstand is egter die enigste plek waar 'n geheelinsig besigtig kan word. Sodra die gedagtes met ander gedeel word, dan word dit weereens op 'n een-een basis gedoen".

[640] VLV, 1984, p.5.

[641] Boshoff retient cette remarque pour la conclusion du mémoire, 1984, p.90 : TER AFSLUITING : "Boeke beskik oor 'n uiterlike vorm wat 'versteur' moet word alvorens die boek sy 'geheime' beskikbaar stel. Daarna is dit die geletterdheid en insig van die leser wat daarvoor sorg dat hy dit wat voorheen verborge was, deel van sy eie gedagte-versameling maak (...) In hierdie navorsingsprojek is met verborge en ge-openbaarde elemente, eie aan die leeskuns, ge-eksperimenteer om kunswerke te maak. (...)Die kunswerke wat tot stand gekom het, het 'boekinhoude' vertoon. Enersyds is die volle inhoudsvorm van boeke met een oogopslag ge-openbaar met 'n verlies aan insig en gevolglik verstaanbaarheid van die inhoud en andersyds is die inhoud deur 'n uiterlike boekverwante vorm verberg op so 'n manier dat die toeskouer met die 'ontsluiting' van hierdie uiterlike vorm wel fisiese toegang tot die fisiese inhoud kan verkry."

cette opinion qu'on comprend mieux en ayant connaissance des écrits de Marshall McLuhan/ "Le livre est l'arbre dans sa forme sacrifiée" (1997). Dans l'entretien avec Paul Jorgensen et Charity Ellis[642] Boshoff exprime la même idée ainsi : "The worst thing that could have happened was the invention of the book" l'invention du livre est la pire chose qui aurait pu nous arriver. "Je suis contre les livres" ce fragment est prélevé par Johan Roussow, le rédacteur du journal *Die Vrye Afrikaan* dans l'entretien de 2004.


KAARTLAND (1980-1981)

Le texte que Boshoff écrit pour KAARTLAND[643] dans son mémoire de 1984 nomme l'une à la suite de l'autre les notions les plus diverses : le livre des livres, "aardsboek", l'arbre de connaissance de bien et de mal[644], la tour de Babel, la confusion des langues, Gutenberg, Marshall McLuhan, la bibliothèque[645], la ville, le livre comme un complexe d'habitation portable, l'enseignement, une sagesse japonaise. Le chercheur ayant comme ambition de commenter, intégrer, mettre en perspective ou tenir compte de chacun de ces éléments est en danger de redoubler pas à pas le labyrinthe que Boshoff a mis en place pour le piéger. Dans l'imaginaire de Boshoff le livre est porteur de significations multiples, il est omniprésent et il a un rôle ambivalent. Il représente à la fois "les savoirs", pour lesquels Boshoff a une vénération religieuse, et l'organisation des savoirs à l'égard de laquelle Boshoff se montre très sceptique, attitude qu'en 1998 il lie directement aux écrits de Marshall McLuhan[646] :

> In the 1960's McLuhan said that writing makes knowledge permanent.
> The problem is that knowledge in cirostasis becomes a veritable prison,
> a frozen orthodoxy that enslaves the minds of all who feed from it

Lors des années 1960 McLuhan postulait que l'écriture rend le savoir permanent. Le problème est que le savoir en criostase devient une véritable prison, une orthodoxie figée qui réduit à l'esclavage les esprits qui s'en nourrissent.

Le mot criostasis est utilisé par McLuhan[647]. Le texte est écrit pour expliquer l'œuvre DRUID'S KEYBOARD, les sagesses du druide seront proposées progressivement comme

[642] Janvier 1998 publié par Casper, R N & Hawkey C, 2002. *JUBILAT five* Robert N Casper, University of Massechusetts pp. 54-55 ; également disponible sur le site *www.onepeople.com* : http ://www.onepeople.com/intArtists/artists/bosinterv.html consulté le 13-4-2010
[643] VLV, 1984, p. 43.
[644] La même idée est évoquée dans les textes pour KASBOEK, p.15 "papiermaakprosess, "boom van kennis van goed en kwaad" et pour le 370 DAY PROJECT, 1984, p.76
[645] Le champ lexical autour de "bibliothèque" ne figure pas seulement dans le mémoire de 1984, mais est répété dans le manuscrit de 1994, p.41 lié à la valeur artisanale du livre de la période "Pre-Gutenbergian".
[646] Un texte pour l'œuvre Druid's Keyboard pour le catalogue d'exposition *Kulturhest* 1998.
[647] Voir le teste sur la série du TREE OF KNOWLEDGE.

échappatoire de ce dilemme, mais en 2004 encore Boshoff soutient "I am against books" et formule sa critique ainsi :

> Columns attempt to create stability, graphical, as in a telescope. Dictionaries are navigational tools. You can locate each word in the alphabet from A to B to C. So the columns are longitudinal and latitudinal lines on a map. But ironically they are also a labyrinth. It is difficult to distinguish between language and tool, words are daedalean…they tend to lead you astray and no matter how much you try your dogma and your creed whether you go to the synagogue or the church or the masjid. Dogma is the thing that people fight over – I am against books. Books are prisons, they enslave us, books are square, they look like prisons. Real life is a bit more convoluted. We don't think the way books are laid out. Our minds don't have a beginning and an end. Our heads are more like a tumble dryer or a computer. We can make things bigger or smaller in our heads. We can throw things out of our consciousness and we can decide to accept things in. Books can only be the way they are ; what is written is written and it is the most dangerous thing to happen.
> (...)
> The knowledge of "good and evil" is as liberating as it is enslaving, it imprisons people. The more one thinks about its intent, the more one becomes a slave of what you think it might be and that was always part of what is "written", dogma. Dogma, by which we ensnare ourselves, would have been non-existent if we did not have writing. Analphabetic societies do not have to fight the kind of wars we fight. The text of the Bible has caused more wars than the text of any other book, so perhaps because of misinterpretation or wilful interpretation or…

Les colonnes essaient de créer la stabilité, graphiquement, comme dans un téléscope. Les dictionnaires sont des instruments de navigation. On peut localiser chaque mot dans l'alphabet de A à B à C. Les colonnes sont ainsi des lignes longitudinales et latitudinales sur une carte. Mais ironiquement ils constituent aussi un labyrinthe. Il est difficile de distinguer entre langage et instrument, les mots sont dédaliens…ils ont la tendance de nous égarer en dépit de tout dogme ou croyance que vous alliez à la synagogue, ou à l'église ou au mashid. Le dogme est la chose pour laquelle les gens ont fait la guerre – je suis contre les livres. Les livres sont des prisons, ils nous réduisent à l'esclavage. Les livres sont carrés, ils ressemblent à des prisons. La vie réelle est un peu plus volubile. Nous ne pensons pas de la façon dont un livre est disposé typographiquement. Nos esprits n'ont pas de début ni de fin. Nos têtes sont plutôt comme une essoreuse ou comme un ordinateur. Nous pouvons agrandir les choses dans notre tête ou les rapetisser. Nous pouvons éjecter des choses de notre conscience et nous pouvons décider d'en garder. Les livres ne peuvent être que ce qu'ils sont ; ce qui est écrit est écrit et c'est la chose la plus dangereuse qui jamais arrive.
La connaissance du bien et du mal est tout aussi libératrice qu'asservissante, elle emprisonne les gens. Plus on pense à son intention, plus on devient esclave de ce qu'on pense qu'elle sait et cela est toujours une partie de ce qui est 'écrit' : dogme. Le dogme pour lequel nous nous empiégeons nous-mêmes, serait inexistant s'il n'y avait pas l'écriture. Les sociétés analphabétiques ne doivent pas faire les guerres que nous faisons. Le texte de la Bible a causé plus de guerres que celui de tout autre livre, peut-être à cause de mésinterprétation ou d'une interprétation entêtée… .

L'essentiel de la critique que Boshoff adresse au livre, attaque l'aspect "fini" du livre, les informations se tiennent sous un format carré, sont contenues entre les deux cartons de la reliure d'un objet. C'est cet aspect "enfermé" qui avait gêné aussi Kosuth dans sa série *Art as Idea as Idea*, iconicité ou dogme, la pensée est arrêtée, formatée. La ligné ART AS ART DOGMA conclut également la longue liste des équivalences ou inequivalences établie par Ad Reinhardt[648]. Boshoff préfère des espaces où la négociation entre définition et indéfini, l'opposition entre finitude et infini restent fluides, mais pour mieux comprendre la complexité de l'infini, il porte beaucoup de soin à le détailler et à le comptabiliser.

[648] Lucy Lippard, 1981, *Ad Reinhardt*, Harry N.Abrams, New York, p.2 ; voir également *Art-as-Art, The selected Writings of Ad Reinhard*t, Editor Barbara Rose, Universiy of California Press (première édition 1962)

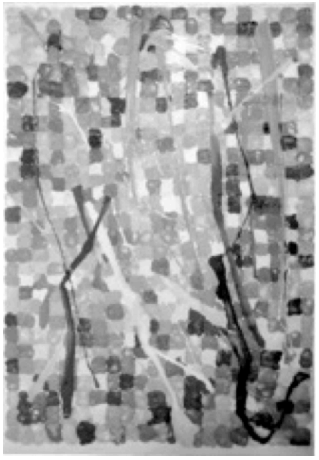
2. Mesure et démesure

2.1 Les Mesures du Temps et de l'espace

> Die werk het 'n outobiografiese inslag. Die navorser het telkens sy eie liggaamsafmetings, sy eie tydsindeling en materiale vanuit sy eie persoonlike ondervindingsveld gebruik. Soos selfportrette direkte selfverwysings maak, so is byvoorbeeld die hoogte van "Kasboek" en die lengte van "Tafelboek" en die "370 Dae Projek" direkte selfafmetings[649].

Les œuvres [présentées ici] ont un aspect autobiographique. Le chercheur [Boshoff] a utilisé les mesures de son propre corps, son emploi de temps et des matériaux provenant de son expérience personnelle. Comme un autoportrait qui fait des autoréférences directes, les mesures de "Kasboek" et la longueur de "Tafelboek" et le "370 Dae Projek" sont les mesures directes de son corps.

La citation provient de l'introduction du mémoire de 1984, Boshoff répète des précisions sur les mesures du temps et les mesures de son corps dans les textes dédiés à chacune des œuvres.[650] S'il était possible de mettre tous les travaux de Boshoff les uns à la suite des autres, on pourrait reconstruire son emploi de temps complet depuis les années 70. L'ensemble s'agence comme un journal intime sans interruption. Tous les travaux sont basés d'une façon ou d'une autre sur une action entreprise à un moment précis avec une durée précise. En lisant les paragraphes "Vervaardigingsproses" processus de fabrication du mémoire ou les courts paragraphes écrits pour le dépliant accompagnant l'exposition de 1981, le lecteur peut avoir l'impression de lire un emploi du temps : Pour MONDSTUK on peut lire combien de temps Boshoff a mâché du chewing-gum (3 semaines), pour MA SE MAT pendant combien de temps ce paillasson a été utilisé à quel endroit, le 370 DAY PROJECT est accompagné d'une liste des sortes de bois qui stipule l'endroit et la date où l'échantillon a été trouvé, la date à laquelle il a été sculpté, chacun des signes circulaires ou rectangulaires représente une activité prévue, exécutée et documentée au cours de la journée. Rappelons qu'un des "sacrifices" potentiels du projet était de passer "trop ou pas assez de temps" - chaque bloc est "du temps inscrit dans la matière"[651]. On Kawara avec les cartes postales et peintures de dates fait le même exercice, plus clairement peut-être - moins subtilement ?


MONDSTUK (1976 ou 1981)

[649] Introduction pour VLV, 1984, p.2, Boshoff répète ces informations régulièrement dans son mémoire de 1984 par exemple p.7.
[650] VLV, 1984, p.7.
[651] Vladislavić, 2005 s'arrête sur cette possibilité p.35.

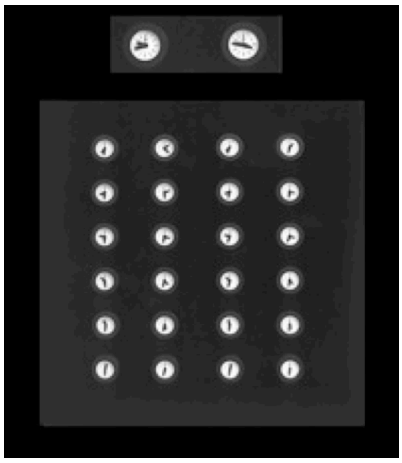
Boshoff admire le travail d'On Kawara[652], il tient à nommer l'exemple d'On Kawara "Code : Eight Quintillion" 1969 pour sa propre façon de combiner l'action avec la transcription codée de l'activité[653]. Boshoff avoue avoir trouvé cet exemple d'une activité codée dans *MAD Magazine* (Number 128, July 1968). Boshoff nomme également l'œuvre en dix tomes "One Million Years" de 1970. Le manuscrit du BLIND ALPHABET PROJECT est écrit en 1994 mais il retient l'essentiel des recherches de Boshoff des années 70. Il y dédie une section à la question de "Documentary Evidence" les preuves documentaires dans l'art conceptuel, qu'il décrit comme un travail de "vérifier les efforts" ou de constituer une "preuve" de ce qui a été[654]. Boshoff insiste que les concepts peuvent devenir "elaborate" compliqués au point qu'il y ait besoin d'employer des "superlatifs dynamiques physiques et mentaux" pour les traduire (Boshoff utilise l'expression "to spell them out", littéralement "de les écrire"/épeler). La documentation[655] devient ainsi la célébration des "impossible feats" des prouesses impossibles.

Suite à ce texte cherchant à établir le lien entre documentation et action en tant que façon de mesurer le vécu et de mesurer le monde ou le temps, Boshoff donne les exemples d'artistes conceptualistes qui avaient retenu son attention. Il semble s'agir de notes de préparation de cours, vraisemblablement pour les "Perceptual studies" du Johannesburg College[656]. Boshoff nomme en première ligne les cabinets contenant un million de cartes d'index présentés par Stanley Brown à la Biennale de Venise de 1982, une œuvre que Boshoff avait vue personnellement. Stanley Brown avait ici documenté chaque millimètre d'un kilomètre en écrivant le chiffre en toutes lettres ("one millimeter" - "one million millimeters")[657]. Dans les personnes de Claude van Lingen, Sol LeWitt, Douglas Huebler, le

[652] Meyer, 1972, pp.144-149.
[653] Le Manuscrit du Blind Alphabet Project, BAP, 1994, p. 71.
[654] Le texte se trouve pp. 69-71. Voici la citation. Dans ce texte Boshoff utilise le langage "hermetique" qu'il développera en début des années 90, voir KG Partie II. "Conceptual art, perhaps more than any other art movement, aims to reify an inaccessible intent. It wishes to retain a sense of the abstract and hypothetical but it needs to verify its efforts. Somehow it must find a way of 'proving' that there is or was at least something 'there', when that something is 'lost in the act.' This deictic proof of what might have been, of what came and went, or of what can hardly be believed to be, is at the heart of the movement. Without drawing attention to craft-performance centered on images and visual illusion it has to verify its intent : 'there it is' or 'this is it.' This perplexing haecceityand deixis is the strength of the movement".
[655] Même si Boshoff n'a pas vu l'exposition organisée par Harald Szeemann, et même s'il ne s'y réfère jamais, cette utilisation de la forme de documentation est étonnemment proche de ce que Szeemann aurait voulu transmettre en ajoutant la catégorie "information" à son sous-titre à *When Attitudes become Form* : "'Information' accomodated 'impossible' artworks in the form of documentation" (voir Alison M. Green dans Michael Corris, 2004, p.134)
[656] En réponse à mes questions dans un message électronique du 17 mai 2011 Boshoff répond en se référant à ses cours.
[657] Boshoff ajoute ici la remarque "Language is employed as signifier to depict a tangible sense of distance in terms where *small* constitutes *large* and where *recording* constitutes *distance*."

jeune sud-africain avait repéré d'autres artistes qui suivaient cette approche avec l'intention de continuer son texte avec des illustrations du travail de Morris, Bartheleme, Castoro, Dibbets, Haacke, Kosuth, Richard Long, "les Becher", Cutforth, Graham, Piper, Rushka. La plupart des références qu'il cite viennent de *Conceptual Art* par Ursula Meyer[658]. Boshoff abandonne cette partie de son texte en état de notes, les exemples choisis doivent suffire pour comprendre ce qu'il aurait voulu exprimer par ces mises en parallèle.

Si l'emploi du temps de Boshoff est bien comptabilisé et structuré, il fonctionne comme un mécanisme. Boshoff transforme son temps en œuvre, l'œuvre impose ce que Boshoff fera avec son temps. Pour TAFELBOEK[659] Boshoff devise une technique qui lui permet de coller 15 blocs le matin et 15 blocs le soir, chaque jour pendant 36 mois. Le 370 DAY PROJECT est exécuté avec une exactitude inimaginable[660]. Pour le BLIND ALPHABET Boshoff répète la prouesse. Pour le DICTIONNARY OF PERPLEXING ENGLISH Boshoff écrit 15 définitions par jour, 100 par semaine, en 4 ans il en aura écrit 18000[661]. Il maintient toujours ce rythme en écrivant le dictionnaire WHAT EVERY DRUID SHOULD KNOW en 2010.


(BIG)TIME (2003)

En 2003 Boshoff nomme le temps comme donnée de base de l'existence, pour le projet du génôme il inclut le panneau (BIG) TIME qui consiste en 24 montres réglées à une heure d'intervalle, à tout moment chaque heure de la journée sera présente sur ce panneau. Pour matérialiser l'emprisonnement de Nelson Mandela, Boshoff fait le décompte des jours de détention, un trait par jour pour un total de 9377 jours. Les jours sont décomptés par groupes de sept NEVES[662], une idée qui est reprise dans les gravures portant ce titre. Vladislavić[663] observe que les premières œuvres de Boshoff se déroulaient dans le temps des événements minuscules du temps privé

[658] Meyer, 1972.
[659] VLV, 1984, p.7.
[660] VLV, 1984, p. 77. Boshoff se pose la question de savoir comment calculer le temps investi dans le projet : "Die werk aan die evaluasie-sessie het ook tussen 'n uur-en-'n-half tot drie-en-'n-half uur geduur vir 'n gemiddelde werksduur van drie tot sewe uur per dag. Om die algehele tyd te bereken wat die projek in beslag geneem het, moet die opsporing en voorbereiding van die voornemens en die konstruksie van die kiste en verpakkingskas ook bygereken word.."
[661] Boshoff refait ce calcul lors d'une conversation en 2009 (Bâle).
[662] SEVEN - sept, à l'envers, un mot du jargon des prisonniers pour une semaine, pour une peine de sept ans... etc voir Catalogue.
[663] Vladislavić, 2005, p.78.


PRISON SENTENCES (2003)

pendant que les œuvres à partir de 1994 se déroulent dans l'espace historique, d'abord le temps de l'histoire sud-africaine récente, ensuite dans l'entreprise coloniale, le temps du monde civilisé depuis l'antiquité, le temps Biblique pour finir dans un temps cosmique avec CHILDREN OF THE STARS. Cette façon de vivre la tension entre les sphères publique et privée se trouve de façon accrue dans les œuvres d'une grande majorité d'artistes sud-africains dans leur façon de vivre les dernières années d'Apartheid et les premières années de la nouvelle démocratie[664].

La deuxième donnée "autobiographique" que Boshoff transforme en œuvre d'art est les mesures de son corps. Un grand nombre de ses œuvres des années 70 et 80 respectent la mesure de 186,5 cm comme taille à l'intérieur d'un cadre[665]. Pendant cette période Boshoff s'identifie au personnage du Christ, soit en position "crucifiée" (l'envergure des bras tendus a une importance) soit en tant que "mis en cercueil" (les boîtes contenant ses œuvres pourraient être le cercueil d'un homme d'une taille de 185 cm). Les dimensions des œuvres ont toujours une valeur imaginaire. Pour le BLIND ALPHADET PROJECT par exemple, il avait voulu insérer son spectateur dans un environnement "grand comme un terrain de rugby" (si Boshoff avait pu réunir toutes les sculptures du projet à ce jour, il aurait pu couvrir une surface de ces dimensions). Cette grandeur doit avoir chez le spectateur un effet de désorientation et d'intimidation, le sentiment d'être perdu. Pour les sculptures du projet il est important qu'ils puissent être manipulées et saisies entre les mains du spectateur. Dans le manuscrit pour accompagner le Projet, Boshoff combine cette idée avec une explication mystique sur le fait de "manipuler", de "tenir dans son giron", de "venir à son centre"[666]. Le BLIND ALPHABET PROJECT cherche ainsi de saisir celui qui s'y aventure en l'immergeant dans le démesurément trop grand[667] mais cherche à l'atteindre en lui offrant le saisissable, le mesurable intimement proche.

[664] Voir entre autres Colin Richards, 2005. *Sandile Zulu*, p.52. Je reviens sur cette condition de l'art contemporain sud-africain, voir KG Partie I sous le titre "Le privé et le public".
[665] LETTERS TO GOD, 195 x 150 x 90cm ; SANDKOEVERT 195 x 73,5 x 3,5 cm ; TAFELBOEK 56,5 x 186,5 x 71cm ; BLOKKIESRAAISEL 195,5 x 135,5 cm (extérieur du cadre) ; 370 DAY PROJECT dimensions casiers de rangement des tasseaux 183 x 52 cm.
[666] Voir KG Partie II.
[667] Voir en comparaison les notes qu'écrit Briony Fer face au travail de Hanne Darboven, nous reviendrons sur ce texte plus loin. (Briony Fer, "Hanne Darboven, Seriality and the Time of Solitude" publié dans Corris, 2004, pp.223-234 voir particulièrement p.223 : "lurching between the too little and the too much")

Les indications les plus précises concernant les dimensions se trouvent dans le mémoire de 1984. Boshoff indique sur la page de titre que ce document doit être vu dans ses dimensions originales, du DinA3, que le texte a été écrit sur une machine à écrire Brother EM-2 et que la typographie était du "Prestige 1012" pour le texte et du "Prestige Italic 1012" pour les captions. Ensuite le texte a été élargi par 15% et les captions réduites par 18% pour produire le document que Boshoff soumet à son jury. Travailler dans l'atelier de Willem Boshoff apprendra à l'assistant que 55, 35 cm ne sont pas 55, 30 cm et qu'il faudrait en tenir compte en découpant des feuilles ou du bois. Recompter les 9377 traits qui symbolisent les jours d'emprisonnement de Nelson Mandela devra être entamé avec tout le sérieux possible.

Alors que dans ses recherches des années 70, Boshoff met en avant le caractère exact des mesures qui portent valeur symbolique, il est néanmoins possible d'observer en même temps les premières réflexions autour d'un corps dont les fonctions physiques servent aux expériences sensibles. Boshoff accompagne SKATKISSIE d'une remarque sur le caractère phallique du bâton à insérer comme une serrure[668]. Il introduit ici l'idée "d'outil créateur", de chambre nuptiale, de la fonction de liaison de l'acte sexuel et créateur : "bindende funksie van die geslagsdaad". Le texte pour STOKKIESDRAAI de1984 montre que Boshoff enchaîne sur l'idée biblique du péché des premiers hommes : "Die eerste mense se oë is geopen deurdat hulle hande die plukwerk gedoen het" Les yeux des premiers hommes se sont ouverts par le fait que leur mains avaient entrepris de cueillir - Leurs mains ont effectué ce premier geste de curiosité, leurs mains ont fait le travail de cueillir le fruit interdit de l'arbre de connaissance du bien et du mal - des réflexions qui recevront une signification supplémentaire quand Boshoff formulera ses "notes d'une esthétique aveugle" en 1994. Après 2003 CLOSED BALLOT, les ACHEIROPOIETOÏ, les gravures et photographies qu'il effectue en tant que druide, continuent ce fil de pensées[669]. De façon encore beaucoup plus poussée et cynique, Wim Delvoye invente des machines qui peuvent reproduire le seul processus de transformation dont l'être humain est véritablement capable : le tube digestif[670]. Il faudra attendre 2009 pour que les œuvres de Delvoye et de

[668] VLV, 1984, p.23.
[669] Elke Bippus relève dans les textes de Mel Bochner sur Eva Hesse des citations qui parlent de la production en série, et des "organes de reproduction" qui sont apparentées à celles de Boshoff. Le texte est écrit par Mel Bochner voir Elke Bippus, 2003, p.138 "Serielle produktion… reproduzierende Orgaqne… Motiv+ Produktionsweise… Kréation Schlussfolgerung... Erneuerungspotential durch Kombination" l'attitude sérielle, telle que la définit Bochner (et dont il sera question dans le texte qui suit) serait une attitude de la reproduction, Bochner met consciemment en liaison l'idée de la reproduction sexuelle avec la création artistique.
[670] Wim Delvoye présente ces machines à partir de 2000, plusieurs années de recherche ont précédées. Voir site web de l'artiste : http ://www.wimdelvoye.be/, consulté le 9-7-2012 ; et plus précisement son entretien avec Gerardo Mosquera, http ://www.wimdelvoye.be/images/catalog/image_1136.pdf, consulté le 9-7-2012. Texte

Boshoff se rencontrent, exposées côte à côte dans l'exposition *Happy End* à Göppingen. Ici les curateurs ont choisi la balance de pharmacien à laquelle Boshoff a donné le titre TIPPING THE SCALE et la montrent à côté d'une "Cloaca" de Wim Delvoye[671]. La balance de pharmacien de Boshoff mesure le crottin de brebis en forme de cerveau humain contre une pépite de pyrite, d'"or des fous".

Les mesures et possibilités d'un corps devenant matière artistique ont donné lieu à des observations d'une lucidité extrême dans le travail de Vito Acconci. La documentation de son projet "Diary of a Body 1969-1973"[672] prend conscience du moindre processus dont son corps est l'origine, dormir, bouger, parler, lire, apprendre, s'approcher, s'éloigner[673] ... Ces processus peuvent se manifester sous forme d'idée, d'action ou processus vital. Dans les termes des discours des années 70, l'artiste répond à une "fétichisation de l'objet d'art" par la réalité physique de son corps. Nombreux sont les artistes de la fin du XX^{ème} siècle qui reprennent ces interrogations, pour la plupart ces pratiques visent des questions d'identité[674] ou de position de l'artiste dans la société. La spécificité de l'approche de Boshoff est le jeu avec la possibilité du soi comme personnalité christique, comme druide. Une démarche étonnamment proche de celle de Boshoff se trouve dans les travaux de l'artiste allemand, Timm Ulrichs. Chez ce dernier, les mêmes "investigations" sont menées mais sous forme entièrement démystifiée. Ceci n'est aucunement une contradiction, au contraire, car par contraste la spécificité de Boshoff devient plus facilement cernable. Comme Boshoff, Ulrichs choisit les mesures de son corps[675] comme les données de base pour ses investigations. Ulrichs motive ce choix par une question de "perspective". Son point de vue étant nécessairement limité à sa position[676], Timm Ulrichs sera forcément le centre de son œuvre.

---

pour l'exposition au Casino Luxembourg : http ://www.wimdelvoye.be/images/catalog/image_1136.pdf, consulté le 9-7-2012.

[671] A Göppingen on pouvait voir une "Mini Cloaca" en état de repos ainsi que des photographies en 3D de plusieurs autres versions de Cloaca.

[672] La documentation des projets est publiée par le Acconci Studio en 2006.

[673] Voir le catalogue de 2004, *Vito Hannibal Acconci Studio,* Musée des Beaux-Arts de Nantes.

[674] Voir des remarques très intéressantes concernant cette "recherche d'identité" par Ansgar Schnurr pp.175-177, qui observe que la "recherche identitaire" est revendiquée par de très nombreux artistes et critiques et que tous ces "exemples" ne font qu'élargir le concept mais que très peu de critiques auraient tenté un approfondissement de la notion qui permettrait une analyse plus poussée.

[675] Timm Ulrichs Catalogue 1980 np. "Timm Ulrichs vermessen" stereophotog….

[676] Il semble intéressant de comparer ce choix d'expression mathématique au choix de Mel Bochner et de parler de "solipsisme". Bochner attribue un aspect pathologique à l'incapacité de l'être humain de se défaire de son propre corps ou de son point de vue unique. Ulrichs décrit cette même condition par des termes mathématiques. En prétendant être entièrement défait d'observation psychologique ou philosophique, Ulrichs ouvre de nouvelles possibilités, souvent comiques, à cette fatalité. Voir Mel Bochner "Serial Art Systems : Solipsism", publié dans *Arts Magazine*, Vol 41, No 8, summer 1967, pp.39-43. Le texte est repris par Briony Fer dans l'article sur Hanne Darboven, cité plus haut.

Dès que l'artiste se déplace, son "point de vue", c'est-à-dire ses yeux, le centre de son champ de vision, se déplace, pour des raisons qui peuvent être démontrées par des preuves mathématiques, des recherches en perspective, le "point de vue" amène l'être humain à être inéluctablement ego-centrique[677]. Ulrichs adopte une approche résolument scientifique à son "moi" qu'il documente avec "akribie" précision. Il établit son poids spécifique par le biais du principe d'Archimède[678], calcule et présente la surface totale de son corps, il établit un "stereofotogrammetrisches Höhenschichtenmodell" sur la peau de son corps allongé (il trace des lignes comme on indiquerait une montagne sur une carte topographique), le sonogramme de sa voix - toutes les dimensions techniquement mesurables de sa personne. Le 12.9.1972 Ulrichs établit son journal autobiographique dans une œuvre portant le titre *Autobiographisches Tagebuch vom 12.09.1972 (0 :00 - 24 :00)*. Ulrichs fait enregistrer pendant toute une journée les quatre procès vitaux cliniquement pertinents : EEG, Elektroenzephalografie Électro-encéphalographie, Endexpiratorische CO2- Konzentration le tracé de la concentration de CO2 dans l'air expiré par un patient, Thoraxbewegung le mouvement du thorax et EKG Elektrokardiogramm l'électrocardiographie (ECG) et les fait imprimer comme les diagrammes habituellement utilisés en médecine. Le journal comporte 2880 pages qui présentent chacune 30 secondes de la journée. Identité, vie et temps de vie ne sont pas notés de façon psychique ou transcendantale mais par des critères mesurables et matériels. Ce matérialisme affirmé devient "ein epistemologisches Instrument zur Selbst- und Welterkenntnis"[679] un instrument épistémologique pour se reconnaître et pour la reconnaissance du monde. Ulrichs interprète la "reconnaissance de soi" au premier degré (en allemand on aurait dit il la prend "à la lettre" - "wörtlich nehmen") et applique la même approche "premier degré" pour ses explorations concernant la nature, le visible, la langue, les systèmes de signes, les dimensions des choses, les mesures, la vie, la mort, l'existence. L'approche mathématique ou scientifique du problème du solipsisme, permet de "chiffrer" ce problème artistique avec précision. Constater que Boshoff suit un

[677] Les œuvres que Ulrichs produit pour manifester ce concept dans l'espace (par exemple des tasseaux pour mesurer le taille de son corps, la hauteur de ses yeux pour inscrire ces points dans un système de coordonnées géographiques, deuxièmement des lignes sur les murs avec des mesures de hauteur et de distance) ressemblent d'un point de vue forme au travail de Mel Bochner. Les deux artistes, en précisant leurs intentions tiennent un discours diamétralement opposé. En parlant de ses marquages et mesures sur les murs Bochner dit que ses "wall-works, for example, simply bypass double supports. Marks on the wall, here forward and in view, there only peripherally visible, held where they are by the wall's mass . . . spread along the surface. They cannot be 'held', only seen. As such they are neither copy nor paradigm. Art of this nature is not secondly present. Its uniqueness (single placedness) is its coexistent unity with its own appearance." Le mot-clef dans cet extrait me semble être l'idée de "placedness" que les deux artistes poursuivent en partant de positionnements divergents, mais en se servant de techniques de mensuration et de notation de mesures.

[678] L'œuvre consiste en un tonneau noir avec l'inscription en blanc : TIMM ULRICHS KÖRPERVOLUMEN 66L, (ERRECHNET NACH DEM ARCHIMEDISCHEN PRINZIP)/ TIMM ULRICHS SPEZIFISCHES GEWICHT 66L/63KG = 0,955G/CCM (STAND : 30.11.1970) voir Ansgar Schnurr, 2008, p.175.

[679] Ansgar Schnurr, 2008, p.176.

périple intellectuel comparable permet d'ouvrir un dialogue entre les œuvres de ces deux artistes qui montrent des similitudes fréquentes et qui ont souvent posé les mêmes questions. Le nombre de "coïncidences"[680] entre les œuvres des deux artistes est anecdotique mais non négligeable. Ansgar Schnurr résume cette démarche comme une "Grundlagenforschung des erkennenden Menschen in der Welt mit den Mitteln der Kunst" une recherche fondamentale sur l'homme dans sa prise de conscience du monde par les moyens de l'art - par la suite il deviendra évident que les remarques d'Ulrichs sont guidées par une attitude sceptique. Sa façon de "prendre les choses à la lettre" est un acte conscient, on peut dire qu'il pratique ce geste "au deuxième degré". Ceci avec le but d'amener ses observations rapidement à un point de chute. L'effet comique de la tautologie est destiné à faire vivre au spectateur le déclic qui le sortirait de soi… Par contre Boshoff maintient son attitude "deadpan"[681] pince-sans rire pendant beaucoup plus longtemps et c'est seulement en 2009 qu'il aboutit à l'ouverture par le personnage de "Lucky", le canard, alter ego du druide.

Boshoff explique la décision de construire les œuvres sur les dimensions d'un possible cercueil dans son texte pour SANDKOEVERT. Ici les mesures du corps se confondent avec les mesures du temps. Le corps est compris dans sa réalité transitoire, éphémère. Les préoccupations de Boshoff avec la souffrance, sa maladie, sa possible fin, le "memento mori", le thème de l'artiste-martyr s'attachent ainsi aux œuvres par le biais des mesures. En 2005 Boshoff rédige un texte pour l'exposition *Épat* sous le titre "He ain't heavy" il ne pèse pas lourd, il y fait le compte-rendu de son empoisonnement par le plomb en décrivant les différentes étapes des symptômes de l'empoisonnement. Il rend compte des possibilités physiques changeantes suivant son état de santé : Je pouvais à peine me lever de mon fauteuil, Je pouvais marcher à peine quelques pas, je pouvais marcher pendant 10 minutes, je peux courir pendant 2 heures… Le décompte du temps est un rappel permanent de la vanité, mais aussi un rappel du rythme de création, des cycles de vie et de mort, des saisons, des jours d'une semaine de travail, des sept jours de la création biblique. Pour le 370 DAY PROJECT Boshoff a respecté le passage de temps entre les périodes de création, le rythme de jour et nuit[682].

[680] Commencer par les mesures du corps, le symbole de l'artiste-martyr, prendre à la lettre les études de la perception ou la poésie concrète, la vision de l'aveugle, l'interdit religieux de l'image, les œuvres-programmes, les procédures comme thème, "wahrnehmungsbasierte Erkenntnisprozesse", "Alltagsphänomene als Kunstwerke", "Natur als Thema", "Begrenztheit der visuellen Wahrnehmung und deren Täuschungsmöglichkeiten" …

[681] Je garde l'expression anglaise qui a été choisie par Ivan Vladislavić pour décrire l'attitude de Boshoff face à son travail et à ses écrits des années 70.

[682] "verloop van tyd tussen skeppingsperiodes" VLV, 1984, p.84, "skeppingsmetodiek - betrokke spasie" VLV, 1984, p.78

Sur un ton moins dramatique mais peut-être pour une raison plus ambitieuse qui prétend à autant d'universalité et perpétuité, Robert Filliou met en scène la relation entre temps et création quand il invente une formule pour calculer "The Speed of Art"[683], quand il "fait les poussières" qui se sont accumulées sur les chefs-d'œuvre au fil des années[684], quand il crée un "Multiple à exemplaire unique en l'occurrence : chaque seconde qui passe…"[685], quand il inscrit une brique avec les paroles "je meurs trop" en soutenant qu'il s'agit là d'une autobiographie[686], quand il commence le projet de se retirer dans un monastère Bouddhiste pendant 3 ans 3 mois et 3 jours[687] ou tout simplement quand il propose des œuvres à chiffres invraisemblables comme les 5000 dés de "Eins, Un, One..."[688] ou la monumentale "Recherche sur l'Origine" qui s'étend sur 83, 845 m. x 2, 71 m d'espace mural[689].

Boshoff rencontre un art qui sait tenir compte du temps vécu dans sa compréhension la plus étendue possible dans le travail de Hanne Darboven qu'il voit en 1982. Lors de la Biennale de Venise de 1982 Darboven y présente "Schreibzeit". A la *Docuementa 7* où Boshoff voit du travail de l'artiste allemande une deuxième fois Darboven montre "Vier Jahreszeiten". Les deux œuvres sont basées sur la prise de conscience que le geste, l'activité d'écrire a un aspect performatif[690] qui reste sensible au moment où le spectateur se voit confronté à un mur de papiers couverts de signes écrits. Le titre attribue à ces vestiges d'un

[683] Voir KG Partie III, Je parle de cette œuvre dans le contexte de l'importance de la fiction dans le travail de Filliou.
[684] "Poussière de poussière de l'effet...", 1977 ; représenté entre autres p.76 dans le catalogue 2003 : *Robert Filiou, éditions & multiples*.
[685] 1979, catalogue 2003, p.84 : Il s'agit d'un tampon qui permet de multiplier la première partie de la phrase, la seconde partie de la phrase est ajoutée en écriture manuscrite.
[686] 1977 ; Voir catalogue 2003 : *Robert Filliou, éditions & multiples*, p.77 (l'œuvre-brique porte le même titre qu'un projet de photographier tous les événements d'une journée, l'idée et le premier essai du projet datent de 1963 alors que l'idée est réalisée en 1973.)
[687] Il paraît qu'un retrait durant trois ans trois mois et trois jours est une pratique traditionnelle des ordres Bouddhistes, le choix de ces chiffres ne sont donc pas à attribuer au pouvoir d'invention de Filliou, ceci n'empêche pas de remarquer la beauté du geste.
[688] Œuvre de 1984, Montrées dans l'exposition *Voilà le monde dans la tête* au Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, 2000, p.502 ; Voir catalogue 2003, *Robert Filliou, Editions et Multiples*, Les presses du réel, p.91
[689] Voir Cyrille Bret, 2010, *Robert Filliou et sa recherche*. (Voir KG Partie III)
[690] Darboven transmet ceci entre autres par le mot barrée "~~heute~~" aujourd'hui, qu'elle insère dans de nombreuses œuvres, il signifie l'acte d'écriture comme évènement, il fait coïncider le "aujourd'hui" du regardeur, et le "aujourd'hui" du moment de production (ou le "heute" qui passe alors que l'on écrit). Voir Elke Bippus, 1997. "Erinnern und Vergessen. Die 'Kulturgeschichte 1880 - 1983' von Hanne Darboven" dans *Ein Reader*, p.141 ; et encore Elke Bippus, 2003, *Serielle Verfahren*, p.112 "Zeit in performativer Weise aufgezeichnet" ; Anne Mœglin-Delcroix, 1997. *Esthétique du livre d'artiste,* Jean-Michel Place, dédie un chapitre au travail de Darboven sous le ttitre "Le temps de l'écriture du temps" pp.264-286. Mœglin-Delcroix (pp.265-266) fait référence à une exposition *Ein Jahhundert in einem Jahr*, où Darboven est présente à la Galerie Konrad Fischer chaque jour pendant toute l'année 1971 pour "rédiger sur place un classeur consacré au même jour de toutes les années d'un siècle" Les feuilles sont exposées au mur de fur et à mesure de la réalisation.

temps passé à écrire, un cadre qui peut être résolument intime[691] ou qui peut toucher au temps historique[692], voir cosmique[693]. Elke Bippus parle ici du "'Prozess der Verzeitlichung', der die Vergangenheit konstruiert und darin zugleich deren Vergänglichkeit bezeugt"[694] le processus de temporification qui construit le passé et en atteste en même temps le caractère passager.

Les explorations du monde des choses qu'on peut écrire commence pour Darboven par la géométrie, cherchant des combinaisons de chiffres qui pourraient traduire de façon "überschaubar" dont les limites sont visibles[695] une construction en trois dimensions sur une feuille de papier. Elles s'étendent à une transcription du temps, comme le faisait déjà le journal intime[696]. La "difficulté" du travail de Hanne Darboven a permis de complexifier les possibilités ouvertes par les recherches artistiques des années 70[697], positionnant l'art comme une forme, ou un aspect, de l'activité humaine. Ces interrogations concernent de la pertinence de l'image comme mode de communication et se prononcent en faveur du processus impliquant dans sa nature même une prise de conscience du passage du temps, tout en s'inscrivant inéluctablement dans la matière d'une forme ou autre.

Dans l'œuvre de Boshoff le temps et la matière se croisent de multiples façons, toujours avec exactitude, comptabilisés à la seconde et au millimètre près. Progressivement dans le train de vie de l'étudiant-prédicateur-dadaïste, dans le TREE OF KNOWLEDGE, le BLIND ALPHABET, l'INDEX OF (B)REACHINGS, la vision du druide s'est confirmée. A Bâle, Boshoff "lit" les directions données par des traits aléatoires par terre, il trace sa ligne divinatoire en suivant des yeux les lampes suspendues très haut dans le plafond de la "Halle 1" Salle 1 du palais des expositions de Bâle. Le druide, tout en opérant selon des intuitions insaisissables, mesure avec exactitude. Les données viennent de beaucoup plus loin que de ce

[691] "Ein Jahrhundert" 1970/71, "Schreibzeit" 3200 pages manuscrites exposées pour la première fois en 1979, "Existenz 66-88".
[692] "Bismarckzeit" 1978[692] ; "Kulturgeschichte"1880 -1983 ; "Johan Wolfgang von Goethe gewidmet", 1971/1982
[693] "Welttheater" 1978, 900 pages, le temps de a musique, "Mathematische Musik" à partir de 1980.
[694] Voir Elke Bippus, 2003, pp.142-148 ; Voir des remarques comparables dans Briony Fer "Hanne Darboven, Seriality and the Time of Solitude" (Michael Corris, 2004, p.223)
[695] "das anschauliche Äquivalent für das im Grunde unanschauliche Phänomen Zeit"
[696] Darboven transforme ses journaux des années 66 à 88 en une œuvre d'art en élaborant des reproductions photographiques de chaque double page, ce travail porte le titre "Existenz 66-88". Voir le texte de Klaus Honnef, 1989, "Kunst-Enzyklopädien der Kultur", pp.78-80. (Republié dans *Ein Reader*)
[697] Voir dans ce contexte Klaus Honnef, p.35. Voir également Alison M. Green (dans Michael Corris, 2004), dans le contexte de la participation de Darboven à *When attitudes become form*, p.126, soutenant que pour Szeemann "art's function is to comment on the conditions of art making".

que l'œil aurait pu discerner. En effet, Marshall McLuhan[698] a écrit un passage captivant sur la différence entre l'espace profane et le sacré dans *Gutenberg Galaxy* dans lequel il se base sur l'historien des religions Eliade qui affirme que "pour l'homme religieux l'espace n'est pas homogène ; il y éprouve des interruptions, des failles". McLuhan élargit les propos d'Eliade en ajoutant que les mêmes "sauts" se trouvent dans le temps, que les mêmes expériences sont valables pour le physicien moderne[699] et pour l'individu illettré. Sachant que Boshoff lit et suit McLuhan dans la plupart de ses théories, il devient possible de décrire le projet du druide avec de plus en plus de détail[700]. Dans le texte[701] sur le travail d'Albert Munyai intitulé "Eating With The Ants" Boshoff associe ses préoccupations en tant que druide avec les certitudes qui régissent les choix de Munyai, devin lui aussi. Ce dernier adopte une vie très proche de la terre où les insectes fonctionnent comme les messagers entre le monde que nous fréquentons et le monde souterrain[702], le monde du maintenant et le monde de l'au-delà, le monde que nous voyons et celui qui est enfoui, une superposition des deux espaces, une coïncidence, ou, dans la terminologie de la philosophie hermetique, une "circulation" qui est correspondance.

Le temps peut être mesuré par le travail qui a été fourni. Cette relation temps - travail a lieu dans cet "atelier dans la tête" que Boshoff emprunte des conceptualistes. Le "lieu où on travaille" devrait donc être entièrement "dématérialisée" pour Boshoff, il ne devrait pas avoir les moindres scrupules d'adopter les démarches de l'artiste migrant parfaitement "globalisé",

---

[698] McLuhan, 1962, p.69.

[699] Paul Ardenne, 2008. "Etrange Et Absurde, Le Temps Du Travail" : "Le temps de travail est paradigmatique du temps de l'art", *Working Men*, p.101. ; Pour esquisser un parallèle entre les écrits de McLuhan et les discours artistiques des années 70, un texte de Harald Szeemann devient intéressant. Szeemann a défendu une vision de l'inscription d'une œuvre d'art dans un ensemble plus vaste par un objet d'art qui se présente sous forme de "time collapsed" un temps effondré, et une notion d'un présent perpétuel. L'étude de Alison M. Green "When Attitudes become Form and the Contest over Conceptual Art's History" met cette vision en relation avec l'approche de Joseph Beuys…. (Dans Corris, 2004, p.138), et la notion d'histoire chez Walter Benjamin. Green veut voir chez Szeemann l'idée que "Exhibitions... meanings can even be a sort of resistance to history writing".

[700] Paul Ardenne tient des propos comparables quarante années plus tard. Ardenne reprend les complexités de la façon dont nous vivons le temps à l'ère des possibilités virtuelles, en consacrant une partie d'*Art, le présent* (2009) à cette question : "Conjuguer l'espace-temps" pp.251-362.

[701] Boshoff dans un échange électronique du 17-5-2011 explique que le texte était destiné à la publication : "The text for Albert Munyai's Eating With The Ants sculpture was written for Stefan Hundt's proposed publication of the Sanlam Collection. Unfortunately his other committee members have not yet produced their texts and he has waited for a few years already. I fear the publication might never get of the ground."

[702] Voici un extrait du manuscrit de 2008 : "Veneration of ancestry in Africa is founded on a chthonic mindset. Chthonic life dwells under earth's surface – in Greek chthoun is 'earth'. In the myths of the Greeks and Romans, many deities had a chthonic existence, in the underworld, whilst others went there occasionally. It is often speculated that the Greek chthonic gods have their origins in an earlier Greek sense of ancestry such as still prevails in Africa. An autochthon is someone who belongs to the earth – a son or daughter of the soil. In the 1960's English Colonial laws were replaced by autochthonous laws that favour government by the natural inhabitants of Africa".

"l'atelier dans la tête" est très bien adapté à ce millénaire des expositions globales, des voyages mondialisés. Pour la foire de Bâle, Boshoff ne demande pas les financements nécessaires pour transporter un de ses blocs de granite de plusieurs dizaines de tonnes de l'Afrique en Suisse, non, il demande à ce que la Galerie Goodman prenne en charge le transport des meubles de son atelier à Johannesburg : les outils de son père, le cabinet de collection de Corrie Guyt, la caisse construite par Martin. Cette relation primaire au lieu de travail est évoquée par Mosquera dans son texte "Alien-Own" et par Colin Richards lors de la table ronde pour le journal *Nka* comme une question cruciale des créateurs du début du XXI^{ème} siècle. Simon Njami[703], après des réflexions sur l'activité mystérieuse qui a lieu dans l'atelier de l'artiste, une activité qu'il n'hésite pas à qualifier d'alchimiste, où l'artiste agit en solitude, enchaîne avec une question sur le passage de l'art aux marchés[704].

L'investissement temps-relation physique au travail peut être exemplifié par toutes les œuvres exposées à la Johannesburg Art Gallery en 1981 mais le plus clairement dans l'œuvre KLEINPEN II. Boshoff met en relation la rapidité des "gribouillages" qui donnent la forme aux signes, mais qui sont investis d'une réécriture "douloureusement lente" par l'écriture microscopique ("grootste besparing van tyd" la plus grande économie du temps- "pynlikke stadige moeilikke mikroskrif 3 weke" une écriture microscopique douloureusement lente de difficile, trois semaines). Boshoff ajoute que ce contraste dans KLEINPEN II fait de cette œuvre une sorte de table de lois du XX^{ème} siècle, il s'agit d'une pensée de l'investissement minimum pour le maximum de gains. Boshoff cherche d'aller contre la logique qui veut réduire le temps de contact physique et maximiser le rendement économique[705]. Ces thématiques prennent le relai des pensées sur l'éphémère autour de l'utilisation du sable "sand is simbool van tyd"[706] le sable est un symbole du temps. Nous sommes maintenant à même de renouer avec les questions d'utilisation de matériaux et d'organisation de la démarche avec ce qui a été identifié comme une caractéristique fondamentale de l'attitude de Boshoff. A propos de la *Mélancholie I* de Dürer, Jean Clair

[703] Simon Njami, novembre 2011, "L'œuf Et La Poule", dans http ://www.revuenoire.com/index.php?option=com_content&view=article&id=3588%3Aloeuf-et-la-poule&catid=5%3Aeditos&Itemid=14&lang=fr consulté le 6-9-2012

[704] Notons au passage qu'il se permêt une drôle de question : Puisque la vente des œuvres semble cruciale dans la reconnaissance d'un objet en tant qu'œuvre d'art - "Il existe désormais des marchés en Afrique. Cela nous autorise-t-il à dire que désormais l'art existe en Afrique ?"

[705] VLV, 1984, p. 66 "'Kleinpen II' is 'n tipe gebooie-tabel vir die twintigste eeu." "Die terloopse word dus met die deurdagte bewaar. In ons tyd word daar veel verwag in ruil vir baie min. Ekonomiese denkwyse word gerugsteun deur hoe min in 'n saak belê word teen die maksimum terugbetaling. Die teks van die mikroskrif is dan ook die vermenigvuldig tafels. So staan daar dan in die eerste krul dat een maal een een is ; dat twee maal een twee is ensovoorts tot by die laaste krul wat deur die vyftig maal tafel beskryf word."

[706] VLV, 1984, p.45.

propose une réflexion sur l'humanisme, la mesure, le nombre, le poids, le sablier[707]… La Mélancolie est comme l'artiste qui est maître des perspectives exactes, qui "se croit devenu *le polymathes*, le mathématicien, l'ingénieur, le géomètre, le botaniste et le médecin, capable de saisir la connaissance et la mesure de toute chose, *numero et pondere*, alors même qu'il découvre, saisi, qu'aucune *mathesis universalis* n'est capable de réordonner et de rassembler les *disjecta membra* du réel." C'est sûrement ceci qu'avait ressenti Mel Bochner en ajoutant une reproduction de la *Melancholia I* à la première publication de son texte "The serial Attitude"[708].

"La volonté obstinée de vouloir mesurer ce qui dépasse la mesure humaine" pousse les atistes qui travaillent sous ce signe d'accepter que cette volonté "mène par un passage aux enfers", nécessite l'acharnement et rend pleinement conscient de la souffrance de ce que cela signifie que de vouloir subir la contradiction[709]. Cette pensée se trouve dans les textes d'Eugen Blume mais également chez Peter-Klaus Schuster[710] et chez Jean Clair[711] qui décompte parmi les outils de mesure les outils de la "mise en croix".

Si Boshoff est tellement préoccupé par l'exactitude et l'"ici et maintenant" de ses gestes[712], de détailler et décompter la quantité exacte des gestes effectués, des objets produits, des mots collectionnés, c'est pour mieux rendre compte de la quantité impressionnante des éléments. Et, il est vrai, les chiffres sont épatants. Boshoff semble sans cesse soutenir que

---

[707] Jean Clair, 2005. "La mélancolie du savoir" dans le catalogue *Mélancolie, Génie et Folie en Occident*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, p.205.

[708] J'ai trouvé des références à ce choix de la gravure de Dürer comme illustration du texte de Bochner chez Richard S. Fields, chez Lucy Lippard, et chez Briony Fer, je n'ai pas pu vérifier des publicaitions de Bochner. Il existe plusieurs versions du texte de Bochner, entre autres "Serial Art, Systems : Solipsism", publié dans *Arts Magazine, Vol* 41, No8, Summer 1967, pp.39-43.

[709] "Schmerzesbewusster Trotz, für die Messung der nicht mehr messbaren Dinge durch die Hölle gehen, den Eigensinn, den Schmerz der Differenz aushalten zu wollen und gleichzeitg daran zu (ver-)zweifeln". Eugen Blume, 2007. "Es ist auch jetzt wieder so, dass ich anfangen möchte mit der Wunde", *Schmerz* p.118. Il s'agit d'un entêtement et de la fierté de vouloir, pour la prise de mesure de l'immesurable, subir l'isolement qui est en même temps considérée une souveraineté. Il s'agit de la douleur de la différence de vouloir l'endurer et en même temps d'en désespérer....(traduction libre)

[710] Peter-Klaus Schuster, 2007. p.129.

[711] Jean Clair, 2005, p.83 fait le décompte des outils pour mesurer et des outils de la crucifixion.

[712] STOKKIESKLUIS - 200 tiges ; STOLLIESDRAAI -71 bâtons marron et 4 blanches ; VROETELMAT -2x12 ballais ; VERSKEUR - 6 mois, collection déchéts 1an ; KAARTLAND -17 colomnes de cartes ; KAARTMATJIE - 9 rangés 1300 cartes par rangé, 11700 cartes ; BLOEISELPLAS - 6 mois de collection et de presse, 3 semaines colle ; SANDKOEVERT-3 semaines ; SKYNBORD -324 cartes d'échantillons à 16 couleurs 5184 couleurs - collection 2 ans ; BLOKKIESRAAISEL - 800 - 2 chaque jour ; KLEINPEN II - 2 semaines ; KLEINPEN I- 2 ans
BANGBOEK - 48 colomnes d'écriture ; DICTIONARY OF PERPLEXING ENGLISH - 18000 entrées (en 2003)
collection 10 000 Books etc.

NOTHING IS IMPOSSIBLE rien n'est impossible, il refuse obstinément (pourrait-on dire refuser avec acharnement ?) de limiter ou de rationaliser l'envergure de ses "spécialisations" : une tentative d'établir une liste de ses champs d'intérêt s'additionne déjà à un corps de travail impressionnant. Boshoff décompte 32000 DARLING LITTLE NUISANCES, Plus de huit cent noms arabes pour BREAD AND PEBBLE ROADMAP, 20 000 noms de plantes pour GARDENS OF WORDS IV, les 9377 jours de l'emprisonnement de Nelson Mandela. Boshoff allonge la liste des 30 000 noms de plantes du "Red List" établie par la "International Union for Conservation of Nature and Natural Resources"[713] aux noms des mauvaises herbes, il cherche à saisir l'insaisissable des langues en voie de disparition.

Boshoff retient de Robert Barry autant la "Inert Gas series"[714] que la vaste bibliothèque contenant "One billion dots"[715]. Dans l'entretien que Barry accorde à Ursula Meyer, et que Boshoff a dû lire, Barry insiste sur le fait que les œuvres ne sont peut-être pas visibles mais ont un aspect matériel non négligeable, qu'il convient de détailler avec un vocabulaire technique très spécialisé. Il décrit le fonctionnement de chacun des récepteurs mesurant chacune de ses œuvres : "For any transmitter a receiver can be built that picks up what the transmitter sends out." Il est possible de construire un récepteur pour les signaux émis par tous les sortes d'émetteurs. Pour le "Inert Gas", le seul indicateur de la présence du gaz est le sifflement au moment où il échappe de la bouteille avant de se répandre de façon immesurable dans l'atmosphère.

Si les tentatives de Boshoff de "mesurer l'immesurable" se trouvent dans les mesures de temps et d'espace qu'il effectue, dont il tient le compte, cette volonté de mesurer se retrouve aussi dans les collections auxquelles il travaille. Il ajoute à la page de couverture du recueil KYKAFRIKAANS "early in the morning and late at night the carpenter's son collects …" Tard la nuit et au petit matin le fils du menuisier collectionne.... Dès 1984 Boshoff commente sa "versamelingsdrang" compulsion de collectionner qui se manifeste chez lui de multiples formes inhabituelles[716]. Par la suite

[713] La liste des espèces en voie d'extinction (Red List of Threatened Specis) établie par le IUCN, International Union for Conservation of Nature and Natural Resources.
[714] Meyer, 1972, p.34.
[715] Voir une description de l'œuvre dans Michael Corris 2004, p.314.
[716] VLV, 1984, p.60 : "Met die skryf van boeke word stelselmatig versamel aan 'n teks. Dit neem gewoonlik baie langer om 'n boek te skryf as wat dit sou neem om 'n skildery of beeld te maak. In hierdie navorsingsprojek is telkens gepoog om versamelings geskikte materiaal op te bou oor 'n redelike lang periode. Die versamelaarsdrang dwing dikwels versamelings ongewone dinge af. In hierdie projek word ge-eksperimenteer met versamelings gewone dinge met buitengewone toepassingsmoontlikhede." Texte pour BLOKKIESRAAISEL.

le caractère obsessionnel des activités de Boshoff est remarqué et parfois sévèrement critiqué par O'Toole[717] par exemple. Dans une critique plus mesurée Elza Miles affirme

> Willem Boshoff is besete met 'n versameldrang wat hom lei na biblioteke, die veld en tuine om konsepte (woorde), en objekte (biblioteekkaartjies, blomblare, hout, klippe en sand) bymekaar te maak.

Boshoff est obsédé par l'impulsion de collectionner qui le mène aux bibliothèques, vers les champs et les jardins pour rassembler des concepts (mots), et des objets (fiches de bibliothèque, feuilles de fleurs, bois, cailloux et sable).

2.2 Listes, Énumérations, Collections

Il a été question de mesure, de démesure d'accumulation, d'objets, de mots qui sont les pièces avec lesquelles Boshoff construit ses puzzles. Il devient désormais nécessaire de proposer une interprétation de l'organisation préférée de Boshoff, la forme de la liste. Cette organisation ne se trouve pas uniquement à l'intérieur du travail de Boshoff mais se propage à la plupart des critiques écrites à son propos. Les analystes prospectifs établissent d'impressionnantes listes des activités de Boshoff, des énumérations impressionnantes d'unités disparates, tous des éléments trouvés dans le travail, dans les textes, dans les entretiens de Boshoff. La raison pratique pour cette tactique, l'envergure du champ des intérêts de Boshoff qui est difficilement cernable dans son ensemble, est la solution pragmatique à une situation donnée : pour ne pas être réductif il faut débuter par nommer une grande quantité d'éléments. Nommer une série d'éléments sans établir une hiérarchie conduit logiquement à la constitution de listes. Le fait d'observer cette tendance doit pousser à la question pourquoi une analyse du travail de Boshoff reste si longtemps au stade de l'énumération de ses pratiques sans aboutir à une synthèse ou une analyse de son approche.


GAIA INDEX (1991)

Il serait possible de classer la quasi-totalité de l'œuvre de Boshoff suivant les façons dont les œuvres individuelles constituent une liste ou une accumulation. Certaines sont des accumulations d'objets, d'autres de mots. On peut les analyser pour la forme qu'elles prennent, pour le contenu qu'elles communiquent ou pour l'activité de collectionner. Certaines œuvres sont explicitement désignées comme "liste" ou "index" dans le titre : GAIA INDEX et INDEX OF (B)REACHINGS ou

[717] http ://www.mahala.co.za/art/proud-to-be-labelled-racist/ consulté le 2-9-2012

encore CACOETHES SCRIBENDI qui est une liste des "grands problèmes". Mais même là où Boshoff ne pense pas du tout travailler dans l'énumération, la forme de la liste s'impose à l'artiste déjà dans ses premières œuvres expérimentales : Ivan Vladislavić[718] analyse les poèmes de KYKAFRIKAANS pour ce qui transforme cet amas de mots en listes.

> The "textures", in which single words are cobbled, layered, crocheted, stacked together, play a coercive game with the eye – if you know the language, of course. Where someone unfamiliar with Afrikaans would simply see pattern, texture or shade, the viewer who recognizes words is challenged to read sequentially, conventionally. Sometimes the poems function like Word Search puzzles, and the eye bounces from one word to another, as recognizable arrangements solidify in the mist of letters and then dissolve again. In "Swak skakels" (Weak links), the obedient eye, sniffing from head to tail like a dog on the scent of a narrative, falls ignominiously from "wantrou" to "gekskeer", and then begins to wander, tugged one way and another by who-knows-what habits of reading or the promise of blank white space – skeef, slordig, onleesbaar, ondraaglik … Many of these poems are vocabularies, sets of terms that belong together or have been made to coexist, lists rather than lyrics, brief dictionaries.

Les "textures" dans lesquelles les mots individuels sont juxtaposés, superposés, entrelacés, empilés, imposent à l'œil un certain jeu – à condition que l'on connaisse la langue, bien entendu. Là où quelqu'un ne parlant pas l'afrikaans ne verrait que motif, texture ou tonalité, le spectateur qui reconnaît les mots est mis à l'épreuve de lire par séquences, de façon linéaire et conventionnelle. Parfois les poèmes fonctionnent comme des mots mêlés : lorsqu'on les parcourt des yeux, des combinaisons reconnaissables se matérialisent dans la brume des lettres, avant de se dissoudre à nouveau. Les poèmes ont tendance à prendre la forme de lexiques, d'ensembles de termes apparentés ou regroupés, de listes plutôt que d'écrits lyriques, de brefs dictionnaires.

L'ambition d'établir des ensembles de mots "rangés" selon quelque système de nécessité privée est présente dans la façon dont Boshoff amène sa collection de poésie au public. Parmi les "Kykverwysings" les indications pour regarder, Boshoff précise qu'il s'agit en les deux surfaces de lettres entremêlées et superposées de "Twee oefeninge vir proeflesers" de deux exercices pour lecteur de corrections. "Swak skakels" est une liste d'adjectifs[719]. Vladislavić peut lire KYKAFRIKAANS comme un lexique où les mots ne cessent de s'évader malgré les tentatives du spectateur/lecteur de les extraire de la surface visuelle qui lui est proposée. Vladislavić lit le Projet de 370 Jours comme une collection de botaniste. Les blocs peuvent servir à répertorier les essences de bois, la collection peut être consultée par des spécialistes afin de progresser à des identifications d'autres échantillons. Le Projet de 370 Jours, devenu cabinet de curiosité ou Xylotèque pour le public non avisé, ne manque toutefois pas d'étonner le spécialiste biologiste en quête d'informations scientifiques. Les inscriptions dans cet outil mnémonique sont cryptées et hautement privées[720]. Chaque élément de l'ensemble garde son identité propre, et est rangé selon une nécessité absolue tant qu'on reste à l'intérieur de la

[718] Vladislavić, 2005, p. 28.
[719] TWEELETTERWOORDE, DRIELETTERWOORDE et VIERLETTERWOORDE sont des poèmes concrets qui sont clairement des listes, des listes de mots avec aucun lien entre eux à part la coïncidence de consister en deux, trois ou quatre lettres.
[720] Voir Vladislavić, 2005, p. 78.

fiction établie par l'œuvre : un bloc par jour, la vie d'un homme qui est vécue au rythme inventé et dicté par ce projet.

Le 370 DAY PROJECT est vécu et exécuté pendant les hautes années de l'Apartheid, le jeune artiste semble pourtant vivre selon une logique informée d'une prémonition qui deviendra claire à la fin du régime du Parti Nationaliste : La nécessité des actions s'impose suivant une idéologie inventée et valable dans un périmètre restreint d'application. Les nécessités du Projet de 370 Jours sont confinées aux limites de ce projet, les lois du régime d'Apartheid perdent leur force aux frontières de ce pays, et sont limitées aux années où un certain régime reste en place. La logique selon laquelle des fragments sont identifiés, collectionnés, pérennisés et archivés est aléatoire. L'Afrique du Sud d'après l'Apartheid se trouve devant une très grande tâche. Il s'agit du "travail" de réorganisation des mémoires[721] en Afrique du Sud. Sous le Parti National l'histoire avait été écrite pour justifier le maintien d'un régime totalitaire. De très grandes parties de la réalité sud-africaine étaient passées sous silence. Les archives[722] n'en ont même pas gardé la trace car ces événements étaient hors de leur champ d'intérêt. Boshoff base plusieurs œuvres sur cette question : ABAMFUSA LAVULA, MNEMOSYNE ou BREAD AND PEBBLES, SECET LETTERS, … les critères de collection des années avant 1994 ayant disparu, les archives des nationalistes restent comme un fossile monumental, absurde, désuet, obsolète et fictif, qu'il convient de réinventer. Ce qui reste du patient travail des documentalistes des années avant 1994 est une liste aléatoire de fragments conservés, un système de classement, qui sert à classer ou à indexer un mensonge.[723]

Alors que les listes et collections sont facilement assimilées à une réflexion sur la société, sur la fiction même, et les façons de rendre son monde compréhensible, Boshoff rappelle à plusieurs reprises que dans un premier temps les artistes travaillant dans une

[721] Voir également KG Partie III.
[722] Voir KG Partie III où cette thématique est reprise à l'aide des publications d'Okwui Enwezor et de Jacques Derrida qui se sont intéressés à la question de l'archivage pour le contexte spécifique de l'Afrique du Sud. Hal Foster y revient dans son article sur "The archival impulse". La traduction du texte de Derrida date de 1998 (voir KG Partie III pour plus de précision sur le texte et le colloque) Derrida dans son intervention pour le colloque de Johannesburg (2002, *Refiguring the Archive*) insiste sur le fait que son texte original avait été conçu dans un contexte bien spécifique, celui de Freud et les écrits de Yerushalmi, et propose un tout nouveau débat pour le contexte de l'archive en Afrique du Sud. L'exposition que Enwezor organise en 2008 à New York au International Center of Potography reprend le titre de Derrida : *Archive Fever* en ajoutant un soustitre : *Uses of the Document in Contemporary Art*.
[723] Voir Okwui Enwezor, 2009, le Chapitre 5 : "Archive, Documentary, Memory", *Contemporary African Art since 1980,* Domiani, Bologna, p.36.

démarche conceptuelle pendant les années 60 avaient été ses modèles[724]. Lors des années 80 Boshoff réfléchit sur chaque aspect de son travail et de ses choix formels pour le BLIND ALPHABET PROJECT, il souligne les vertus de l'assiduité du travail, de la patience et "toegewydheit" dévouement du collectionneur. Un des rares aspects auquel il ne pense pas est celui de l'accumulation même, il ne se pose pas la question de savoir ce qui transformerait une profusion d'éléments en un "ensemble" cohérent. Boshoff aurait pu réfléchir à un principe "holistique" dans la différenciation du particulier, pourtant pour la plupart ses accumulations restent sous forme de fragments, l'artiste passe ensuite à la tâche acharnée de les indexer, retravailler, archiver, de leur accorder le statut de fragment et même affirmer leur valeur tant qu'ils restent des détails à énumérer. L'ensemble de la collection acquiert de la valeur uniquement selon la logique de la fiction.

Le même jeu d'aller-rétour entre détail et ensemble s'installe dans le travail de Art&Language. Les membres du groupe ont procédé à la description[725] d'une situation expérimentale et formulé des rudiments de remarques qui étaient accumulées dans des cabinets d'archivage, un ensemble qui est devenu connu sous le titre *Index 01* qu'ils ont montré la même année à la *Documenta 5* de Kassel. L'index de Art & Language devait établir un réseau de fragments de conversation, de remarques théoriques[726] qui devaient être archivés et dotés d'un système d'indexation. L'accent du projet tombe sur l'action d'accumulation[727] d'écrits et d'énoncés. Il s'agissait d'une façon d'établir une carte représentant les relations "habituelles" mais en même temps d'élargir le champ à mesure que le groupe Art & Language s'élargissait à son tour[728]. Le cabinet contenant les textes était accompagné d'un travail sur papier accroché au mur qui établissait des liens multiples entre les différents fragments[729]. L'index aurait pu n'être rien de plus qu'une collection de remarques, or, par la

[724] Nous reviendrons en conclusion de ce chapitre aux difficultés d'établir l'art conceptuel en tant qu'un art avec un engagement social. Boshoff en tout cas semble penser que sa conviction conceptualiste serait en conflit avec un art engagé.
[725] Ursula Meyer, 1972, pp.22-25 ; - Boshoff a donc du connaître ce texte.
[726] Il pouvait s'agir de véritables textes sous forme d'article argumenté ou encore de paragraphes disparates collectionnés. Charles Harrison, 1991/2001. *Essays on Art and Language,* MiT Press, pp.63-81. (p.65)
[727] Charles Harrison, 2001, p.64.
[728] "The adoption of the index as the means to map and to represent relations within a conventional world was in part a consequence of the enlargement of Art &Language itself." (Voir Harrison, 2001, p.63, également cité Ursula Meyer 1972 p.22) Dans l'édition du vol.2, no.2 de *Art & Language* figurent dix membres du comité d'édition.
[729] Le travail a été montré sous cette forme à la *Documenta 5* de 1972, cet index est le premier d'une série de productions par lesquelles le groupe s'organisait lors de ses expositions au public an début des années 70. Voir la description de l'installation dans Harrison, 2001, pp.64-65.

"map" carte accrochée au mur[730] établissant des liens, l'index devenait un réseau, une archive. L'attitude théorique adoptée par Art & Language pourrait correspondre à l'intention d'établir une sorte de théorie de l'art. Les participants aux conversations lisaient des textes philosophiques avec enthousiasme. Plusieurs voix insistent pourtant sur le fait que le sérieux des arguments philosophiques dans les conversations était tout à fait secondaire par rapport à la conversation en tant que pratique, en tant qu'action, en tant qu'œuvre "totale", ou en tant qu'attitude adoptée par les artistes. Différentes remarques émanant des discussions entre membres du groupe sont ensuite découpées en fragments et apportées sur des cartes d'indexation ou inclues dans les textes, ce qui permet de les remettre en relation avec tout autre fragment de mots sur tout autre document contenu dans l'index. Les artistes utilisent le projet comme un espace où ils peuvent s'ouvrir à de nouveaux fragments-"savoirs", c'est-à-dire apprendre "a means of learning"[731], et on peut y trouver présente une forte conscience de l'analogie avec l'étude de l'intelligence artificielle[732]. Le fragment publié dans l'anthologie d'Ursula Meyer portait justement sur une expérimentation de l'application de la radio. Parmi d'autres publications le groupe Art & Language connaissait et prenait une position critique face aux écrits de Marshall McLuhan[733] alors qu'ils suivaient avec admiration les théories de Thomas Kuhn[734].

Ian Wilson porte le principe de la conversation ou de la discussion entre plusieurs participants à un principe artistique à part[735] : "The fact of a discussion might be more important than what I have to say" le fait d'être en conversation est plus important que le contenant de ce que je peux dire. Citons ici, pour l'anecdote, le fait qu'Ian Wilson, est né en Afrique du Sud, à Durban, émigre en début des années 60 à New York[736]. Avant son départ il a reçu une formation artistique, se

[730] Il s'agissait d'un agrandissement photographique d'un diagramme ou une liste tapuscrite (Harrison, 2001, p.65) à laquelle étaient apporté des signes "+" ou "-" pour indiquer leur relation de compatibilité ou de contradiction. Le "Alternate Map" existait également sous forme d'affiche qui était distribuée lors de l'exposition. Le "Alternate Map" établissait un tableau montrant les relations entre 86 textes qui étaient indiquées sur les axes horizontales et verticales.
[731] Voir Harrison, 2001, p.64, "as an open set of ways and means of learning - not as a kind of artistic style with which all contributors equally could identify their names, but as a possibility of going on working which was unevenly distributed and always contingent".
[732] Michael Corris, 2004, p. 72 : "Analogues of the indexing-project are to be found along that borderline between the study of artificial intelligence and the theorization of mind and memory which enlarged into a distinct field of research since the 1970's." Voir également Charles Harrison, 2001, pp.72-73.
[733] En 1970 le groupe Art & Language publie Bernard Bihari, *Art&Language*, Volume 1, Number 3, June 1970. Dans l'extrait choisi par Harrison il s'agit d'une remarque sur la traduction qui intervient après le constat du "communication breakdown". Voir KG Partie III.
[734] Voir Charles Harrison, 2001, p.78.
[735] Voir son entretien avec Ursula Meyer publié dans l'anthologie de 1972, pp. 220-221. L'entretien a lieu le 12 novembre 1969.
[736] Voir http ://www.mamco.ch/artistes_fichiers/W/wilson.html consulté le 7-3-2012

spécialisant en peinture. A New York son travail de peintre se consacre à des recherches formelles qui l'amènent progressivement à "considérer l'existence de la forme à un niveau purement idéel et verbal (...) Comme il est possible d'appréhender une forme par son simple énoncé, sa présence n'est plus forcément liée à sa réalisation". Wilson est connu par les artistes participant à Art & Language, il semble avoir eu une position ambivalente par rapport à ce groupe[737], ses origines sud-africaines sont rarement commentées[738], moins en tous cas que les origines australiennes d'Ian Burn[739], pour qui existent des échanges de lettres et des efforts d'explication rappelant à ses critiques son positionnement aux antipodes. Certaines œuvres de Mel Ramsden et Ian Bell sont basées justement sur le concept de la distance entre deux interlocuteurs ou d'une position aux antipodes. Wilson parle dans son entretien avec Ursula Meyer des "objets de la pensée" qui peuvent être transportées par la communication orale[740]. Initialement les conversations de Wilson pouvaient avoir lieu dans la rue, chez des amis, lors d'un vernissage d'exposition. En 1968, par exemple, une de ses premières pièces a consisté à prendre le mot "Time" temps, pendant toute la durée de l'année en cours, comme "objet" de recherche[741], "Time : the word in its spoken form"[742] en tant qu'il est parlé, "temps"[743].

Pour rendre compte et en même temps relativiser[744] la particulière relation aux "savoirs" philosophiques par les artistes conceptualistes John Roberts[745] remarque :

> Conceptual art is the first avant-garde art to bring philosophical consciousness *in practice* to modern art's performance of its own alienation. Yet this does not mean that Conceptual artists conscious of the problems of philosophy saw themselves as philosophers, or pretended to be philosophers, or were even in professional terms any good at philosophy. Rather, thinking with and through philosophy became the constitutive materials of theoretical work and daily conversation addressed to the crisis of Modernism. Philosophy, then, was not something that brought to bear on art, but an analytical toolkit which could be used - properly or improperly, seriously or insolently - in the gaps between art and its transformation.

[737] Daniel Marzona, 2005. "Oral Communication, December 12 1970", *Art Conceptuel*, Taschen, Köln.
[738] Lors d'un entretien à Washington en mars 2012 Boshoff confire qu'il ignorait les origines sud-africaines d'Ian Wilson.
[739] Voir Ann Stephen, 2004. "Soft Talk/Soft Tape, early collaborations of Ian Burn and Mel Ramsden", dans Michael Corris, 2004, pp.80-97.
[740] Voir également KG Partie III sur l'utilisation du mot "God", dieu, par autant Wilson que Boshoff.
[741] http ://www.mamco.ch/artistes_fichiers/W/wilson.html consulté le 7-3-2012
[742] Voir http ://angelfloresjr.multiply.com/journal/item/1313?&show_interstitial=1&u=%2Fjournal%2Fitem consulté le 7-3-2012
[743] Traduction reprise du site du Mamco. J'aurais peut-être traduit par "Le mot 'temps' en tant qu'énoncé", "en tant que mot qu'on peut énoncer".
[744] Voir dans ce contexte également le catalogue *Art Conceptuel,* Bordeaux, 1988, p.48 "problèmes metaphysiques de l'index".
[745] Publié dans la collection de textes par Michael Corris, 2004, p. 307.

L'art conceptuel est le premier art d'avant-garde qui ajoute une pratique d'une conscience philosophique à la performance que fait l'art moderne de sa propre aliénation. Ceci ne signifie pas pourtant que les artistes conceptuels se tenaient pour philosophes ou prétendaient de l'être, ou étaeint compétents en philosophie en termes professionnels. Plutôt, penser avec et à travers la philosophie devenait le matériau constitutif du travail théorique et de la conversation quotidienne qui s'occupait de la crise du modernisme. La philosophie, dès lors, n'était pas quelque chose qui pesait sur l'art, mais un trousseau d'instruments qui pouvait être employés – proprement ou improprement, sérieusement ou insolemment - dans les interstices entre l'art et sa transformation.

Si les artistes proches des cercles conceptualistes pouvaient ainsi être amenés à utiliser des fragments de philosophies en tant qu'"objets" de pensée, de véritables tessons d'informations ou de mots à être véhiculés, agencés suivant une logique aléatoire, ou nécessaire, porteurs de sens uniquement dans un ensemble plus vaste tel que la conversation, les prétendus "contenus" philosophiques ont tendance à se présenter comme une série de fragments, ou d'objets, justement. Elke Bippus analyse les pratiques artistiques des années 60 en identifiant l'émergence de "l'attitude sérielle". Elle met en exergue [746] à son texte une citation de l'article "The Serial Attitude" de Mel Bochner : "Serial order is a method, not a style" l'attitude sérielle est une méthode et non un style. Bochner formule trois critères pour l'identification de "l'attitude sérielle" :

> 1. The derivation of the terms or interior divisions of the work is by means of a numerical or otherwise systematically predetermined process (permutation, progression, rotation, reversal). 2. The order takes precedence over the execution. 3. The completed work is fundamentally parsimonious and systematically self-exhausting.

1. Les termes ou les divisions intérieures de l'œuvre sont dérivées par intermédiaire d'un processus numérique ou d'un processus systématiquement prédéterminé (permutation, progression, rotation, renversement) 2. L'ordre prend le pas sur l'exécution. 3. L'œuvre complète est fondamentalement économe et s'épuise systématiquement elle-même.

Elke Bippus met en valeur l'importance du mode opératoire systématique, règlementé et préprogrammé et la démarche méthodique qui doit apporter des résultats vérifiables. L'attitude sérielle adopte des solutions formelles qui sont celles que Boshoff choisit périodiquement : l'utilisation de chiffres, de cartes géographiques, de la notation phonétique[747]. Les artistes se servent des modes de représentation des mathématiques, de la cartographie et de la linguistique. Ils travaillent en série et cherchent à changer les méthodes de production et d'intervenir dans la réception de l'œuvre d'art en l'accompagnant de textes. L'attitude sérielle insiste aussi sur son attitude critique à l'égard des normes artistiques du marché de l'art.[748]

[746] Elke Bippus, 2003. *Serielle Verfahren* p.9 : Mel Bochner : "the serial attitude".
[747] "Zahlen, Karten Lautsprache" Bippus, 2003, p. 10 : "Seriell arbeitende Künstler verändern Kunstproduktion und beeinflussen Kustrezeption durch Texte".
[748] Voir en plus de détail les chapitres suivantes de Elke Bippus, 2003 : "Reproduktion und Performanz" pp.22-23 ; "Spezifische Objekte zwischen Selbstidentität und serieller Differenzbildung" pp.72-79 ; "Symbolische Inszenierungen des Materials in den neunziger Jahren" pp. 80-82.

Depuis les années 70 les artistes continuent les démarches sérielles qui choisissent la répétition, l'énumération, l'accumulation. La démultiplication a pris un tournant vers le fictif. D'autre part le prélèvement d'échantillons dans le tissu social est devenu une pratique courante. Ces accumulations posent continuellement la question du caractère public ou privé de l'ensemble, des raisonnements qui soutiennent les archives qui peuvent le cas échéant, être considérées une activité démesurée, une ambition futile et irréalisable. L'article sur le "Archival Impulse" par Hal Foster publié dans la revue *October* en 2004 est devenu une référence importante pour les pratiques artistiques actuelles.

Foster soutient que beaucoup d'exemples de cette impulsion peuvent être trouvés le long du XX^{ème} siècle mais qu'on peut la distinguer comme une caractéristique distincte dans l'art de ces quelques premières années du XXI^{ème} siècle. Foster indique que chez les artistes contemporains il s'agit d'une démarche qu'il qualifie de "pristine" primitive ou "d'idiosyncratique" - il s'agit bien d'archives mais qui n'ont rien d'officiel, qui sont résolument personnelles, intimes même. Il s'agit bien d'informations historiques, tirées des "archives de la culture populaire" (mass culture) avec une forte présence de l'image "trouvée", l'objet trouvé et texte, (il avance le concept "information as a virtual readymade" l'information comme un ready-made virtuel) mais il peut s'agir tout aussi bien d'un geste obscur à la recherche de savoirs alternatifs, d'une mémoire "résistante" (countermemory). L'impulsion archivante pourrait facilement être adaptée pour un travail par internet qui est la méga-archive par excellence. Les artistes travaillant dans un idiome tactile ou "face à face" sont pourtant d'un intérêt particulier, car ils dépassent la pure base de données et s'adressent à l'interprétation humaine et non à un "reprocessing" machinal. Les artistes "tactiles" continuent de travailler dans un champ de "pré production" et se différencient ainsi de ceux qui se limitent consciemment à la "postproduction"[749].

Cette remarque, dans le contexte du caractère obstinément incarné du travail de Boshoff, est très précieuse, car le druide sait que le seul chemin pour arriver aux "origines absolues" mène par les "traces obscures" qui se trouvent partout - il s'agit de projets incomplets, dans l'art comme dans l'histoire, qui laissent la porte ouverte à de nouveaux points de départ. Finalement l'art en question est apparenté aux archives non seulement parce qu'il se nourrit d'archives inofficielles, mais parce qu'il produit le matériau archivé, un matériau à la fois

[749] Hal Foster, 2004. "An Archival Impulse", *October*, No 110, Fall 2004, pp.4-5. Foster écrit cette partie de son article en référence à Nicolas Bourriaud.

trouvé et construit, factuel et fictif, public et privé, tangible et intangible. Ensuite il organise ces matériaux selon une logique d'archiviste, en constituant une matrice de citations et de juxtapositions, de combinaisons, de collections, de ramifications, comme les mauvaises herbes… ce qui rappelle à Foster le "rhizome" de Deleuze. Foster conclut sur cette "volonté de créer des connexions entre ce qui ne peut pas être connecté" qui est témoin de la volonté de sonder un passé mal placé, déplacé ou égaré et assume la fragmentation comme une condition de travail malgré ou justement pour sa difficulté. Si ce texte est devenu important pour les acteurs sur la scène artistique du XXI^{ème} siècle, il n'introduit pourtant pas réellement une "nouvelle" idée. Hal Foster n'indique pas s'il connaissait le travail de Günter Metken pour les textes publiés sous le titre *Spurensicherung* à l'occasion de la *Documenta 6* de 1977. Les parallèles entre les deux textes sont frappants, ils identifient à 27 années d'intervalle une démarche adoptée de plus en plus fréquemment par les artistes[750].

Boshoff ne s'intéresse pas à la forme des accumulations mais en reste toujours préoccupé par son attitude de collectionneur et pour la valeur symbolique de chaque élément ajouté à la collection. Plusieurs projets artistiques contemporains de Boshoff semblent tout particulièrement mettre en valeur le projet fictif apparenté au mystique de la collection. Dans le travail d'Eleanor Antin ce geste de collectionneur se combine avec la recherche d'identité de l'artiste ou de l'être génial (mélancolique?) et la confrontation entre son "moi" privé et public. Antin établit entre 1965 et 1968 une collection d'échantillons qu'elle présente sous le titre *Blood of a poet box.* Il s'agit d'une boîte avec 100 échantillons de sang, le sang de personnes se disant "poètes"[751]. La collection d'On Kawara témoigne de la même inscription dans un monde en écosystème, il collectionne des coupures de presse pour accompagner les boîtes des dates[752]. Les collections de Hanne Darboven[753], de Sarkis ou de Paul-Armand Gette se trouvent sur la frontière où parole écrite, liste, objet collectionné sont liés dans un ensemble et représentent une recherche historique organique. Sarkis identifie le mot KRIEGSSCHATZ trésor de guerre pour désigner la globalité de son immersion dans l'histoire matérielle passée,

[750] Roland Recht (*Saturne en Europe*, 1988) consacre également une partie importante de son texte sur la "Mélancolie des Modernes" à l'intérêt alchimiste de la collection d'objets.
[751] Eleanor Antin : "Blood of a poet box" (1965 - 68) Box with 100 glass samples of poet's blood specimens (1994 dans le catalogue d'exposition, de Ann Goldsten, Anne Rorimer, 1995. *Reconsidering the Object in Art, 1965-1975*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles. p.52 Lucy Lippard insiste ici qu'il s'agit d'une interaction entre "private self + public world", une thématique importante pour la compréhension du travail de Boshoff)
[752] Tragatschnig, 1998, p. 48.
[753] Voir dans ce contexte, Elke Bippus, 1997, "Erinnern und Vergessen. Die 'Kulturgeschichte 1880-1983' von Hanne Darboven", publié dans *Ein Reader* pp.128-142. "Die monumentalen, raumgreifenden Werke scheinen ein Gedächtnis unbegrentzter und absoluter Speicherkapazität zu konzeptualisieren".

présente et future. Les objets dans les collections de Boshoff comme chez Darboven ou Sarkis fonctionnent comme des liens entre œuvres et évènements. Chez les trois artistes il peut de plus s'agir de mémentos de l'"avoir eu lieu" d'une certaine activité, l'objet peut rendre tangible une idée ou il peut permettre le contact physique, il peut devenir la preuve tangible d'un lien sémantique ou philosophique entre différentes notions, comme, par exemple, la balance de pharmacien que Boshoff expose à Göppingen en 2010.

Depuis toujours Boshoff est un artiste qui succombe facilement à son "Versameldrang" compulsion de collectionner, une des possibles "récréations" loisirs du 370 DAY PROJECT avait été de collectionner - mais il attire l'attention de son lecteur sur la différence entre une collection d'objets préexistants et un travail comme par exemple le BLIND ALPHABET. Le texte de 1994 prouve que Boshoff s'est intéressé aux artistes travaillant dans l'idiome qu'Hal Foster appellera "The Archival Impulse" ou Günter Metken en 1977 *Spurensicherung*. S'il exprime son admiration pour ces artistes, Boshoff cherche pourtant à mettre en évidence que le BLIND ALPABET PROJECT est différent en quelques aspects cruciaux.

> Such collections have already been presented to good effect by some *kainomaniacal* artists interested in the extravagances of showcase-ersatz. Although many of these artists are viewed with great admiration, it is certainly not the intention of the project to become a form of *chosism*, a concept better translated from the French as "thingism", supported by *adoxographical* commentary. Approximating already existing subjects in wood makes new objects that are semiotically richer in interpretation and reflects on the semantic process of change.

Ce genre de collections a déjà été présenté à bon effet par quelques artistes kainomaniaques s'intéressant aux extravagances de la vitrine-ersatz. Quoique certains de ces artistes fassent l'objet d'une grande admiration, ce n'est certes pas l'intention du projet de devenir une forme de chosisme, un concept qu'on traduirait du français mieux par 'thingism', soutenu par un commentaire adoxographique. Etablir des approximations avec des objets déjà existants pour créer de nouveaux objets qui sont sémiotiquement plus riches en interprétation et répercutent sur le processus sémantique du changement.

Boshoff ajoute des explications pour les mots en italiques :

Kainomania is the inordinate obsession with novelties est l'obsession excessive avec les nouveautés

Chosism is an obsessive detailed description of trivia. In French, a *chose jugée* is something that has become idle to discuss. Est une description obsessivement détaillée de trivialités. En français, une 'chose jugée' est quelque chose qu'il est devenu futile de discuter

Adoxography is clever and sustained writing on trivial and insubstantial subject matter est écriture ingénieuse et soutenue sur un sujet trivial et sans substance

En français le préfixe grec "Kainos" a été retenu pour signifier "nouveau"[754]. Boshoff l'associe à la frénésie de chercher et trouver du nouveau[755], mais implique qu'il s'agit d'un

[754] *Le Grand Robert, Dictionnaire de la Langue Française* retient cette racine uniquement dans la combinaison "Kaïnophobie" utilisée en médecine pour une "peur maladive de tout ce qui est nouveau". Après vérification

nouveau préexistant, prêt à l'emploi. Il cherche à attirer l'attention sur le fait que les éléments de son travail seraient des objets sculptés spécialement pour le projet, qu'il ne s'agit pas d'objets récupérés (cette distinction importante avait été également établie pour les gestes destructeurs de BRANDSTAPELS). Cette remarque de la part de Boshoff nous oblige de ne jamais perdre de vue l'importance de la notion "faire", "façonner" dans ses travaux malgré le fait qu'il peut emprunter les discours des artistes conceptuels à de nombreuses reprises. Boshoff entretiendra une relation ambivalente avec le statut de l'objet collectionné jusqu'en 2009, quand il transformera la totalité des nombreux objets à valeur symbolique qu'il n'a pas pu s'empêcher de collectionner en une activité druidique. Les collections d'objets l'accompagneront dans son "cublicle" du druide.

Enumération, collection, archives, index, liste, objet ou parole se relaient dans l'œuvre de Boshoff. Un précieux outil pour comprendre la forme de la liste a été apporté par l'exposition et le livre *Vertige de la Liste* d'Umberto Eco. En 2009 il est invité par le Louvre de mettre en place une exposition, présenter des conférences, des lectures publiques, des projections autour d'un sujet de son choix. Eco sait sans hésitation qu'il voudrait à cette occasion revenir sur une de ses préoccupations : l'énumération, c'est-à-dire la liste, le catalogue ou l'inventaire. Pour l'exposition le Louvre choisit des d'œuvres graphiques, anciennes et contemporaines. Parmi ces derniers se trouvent, Herman de Vries, Anette Messager, Christian Boltanski, Paul-Armand Gette, Richard Serra, John Baldessari, Laurence Weiner, Richard Long, Hamish Fulton, Dora Garcia, Ryan Gander, etc. quelques manuscrits, des œuvres dressant des listes les plus disparates. En parallèle avec l'exposition le Louvre publie un catalogue de 400 pages qui fait coexister sans classement hiérarchique des textes et des reproductions d'images, des peintres classiques en majorité, montrant de vastes accumulations de personnages ou d'objets. Le XX^{ème} siècle est ici représenté par Damien Hirst, Arman, Max Ernst, Saul Steinberg, René Magritte, Daniel Spoerri etc. Le catalogue ne revient pas sur les œuvres choisies pour l'accrochage dans la salle des arts graphiques de "l'aile Denon" du Musée du Louvre. Les textes reproduits sont choisis par Eco qui se contente d'écrire un court texte introductoire à chaque catégorie. Eco fait l'inventaire de 21 types sous

---

l'expression "Kainomania" ne figure pas dans le *Oxford English Dictionary*, Boshoff a dû trouver l'expression dans un dictionnaire spécialisé en termes psychologiques. Le terme "Kainomania, a mania for novelty" se trouve par contre sur une liste des "manies" du *Free Online Dictionary* par exemple.

[755] Les artistes que Boshoff désigne comme des *Kainomaniques* sont Ilya Kabakov ("The man who never threw anything away"), David Hammons ("who collects discards memorabilia like bottles and paper bags from homeless vagrants"), Damien Hearst (il pense sûrement à Damien Hirst - "who often amasses large reserves of pharmaceutical products") Haim Steinbach ("who scavenges for commodities from shop windows") et Jac Leirner ("with her objects sampled from aeroplane travels").

lesquels les œuvres et les textes peuvent être classés. Les extraits choisis proviennent d'Homère, Calvino, Borgès, Shakespeare, Mark Twain, Thomas Mann, Patrick Süskind, Victor Hugo, le livre d'Ezéchiel, Saint Mathieu, des Carmina Burana, François Villon, Paul Eluard, Rabelais, Georges Perec, Roland Barthes, James Joyce etc. Le but de ce travail d'accumulation était de sonder la possibilité de parler d'une "liste visuelle" et de ramener le concept à l'art plastique, comme il le spécifie dans la préface. Progressivement, à travers les exemples choisis, Eco observe que la liste oscille toujours entre un "tout est là" et un "et cætera", une forme qui tente à limiter ce qui est dit (ce qui est connu, même de façon démesurée, astronomiquement grand) et un extérieur infini, dont on ignore les confins. Face à quelque chose d'immense ou d'inconnu, l'auteur d'une liste nous dit qu'il n'est pas capable de dire, il exprime sa crainte de ne pouvoir tout dire, et par conséquent, il[756] propose une énumération comme un spécimen, exemple, allusion. Pour caractériser ce souci, Eco propose la notion d'indicible.

Si les "types de liste" d'Eco pourraient permettre à saisir en plus de détail les différences entre les types d'accumulation effectués par Boshoff, ils permettent aussi de mettre en garde contre des abus de la forme de la liste. Sous le titre "échanges entre liste et forme" - Eco dresse une liste des plus étranges : "Jésus, César, Cicéron, Louis IX, Gilles de Rais, Hitler, Raymond Lulle, Mussolini, Lincoln, Kennedy, Saddam Hussein, Pietro Micca, Damiens, constituent un ensemble homogène, si l'on prend en compte les personnes qui ne sont pas mortes dans leur lit"[757]. Cette liste rappelle de façon presque comique la collection de cravates que Boshoff transforme en œuvre sous le titre NICE GUYS où figurent, que ce soit par coïncidence ou pas, trois des treize personnes de la liste d'Eco. La liste permet d'homogénéiser des éléments disparates, elle peut servir de dispositif mnémonique et servir à organiser des savoirs afin de mieux les mémoriser. En plus, la liste pratique, comme le catalogue, demeurent une collection ouverte, toujours susceptible de s'enrichir d'un élément nouveau, elle est la forme qui convient au goût de l'accumulation et de l'accroissement ad infinitum. Le texte d'Eco sous le titre "Rhétorique de l''énumération'" peut ainsi nous apprendre qu'il s'agit, et cette notion peut s'appliquer aussi à la "big problem list" de Boshoff, le CACOETHES SCRIBENDI, d'une liste dite "anaphore"[758], une liste prenant le même mot au début de chaque phrase.

[756] Umberto Eco, 2009. *Vertige de la Liste*, p.49.
[757] Umberto Eco, 2009 p. 131.
[758] idem 2009 p. 134, 135.

L'arrangement des différents éléments de l'énumération dans la liste d'Eco ne s'occupe d'aucun souci de hiérarchie, pourtant ses exemples suivent l'ordre chronologique des apparitions des types de listes, il maintient donc malgré toute sa prise de position sémiotique en rapport avec une idée évolutive de l'histoire intellectuelle de l'homme. Dans les écrits qu'Eco choisit pour les débuts de son repérage, il observe que la mythologie grecque s'en tient à la forme de la liste car il y détecte l'impossibilité de dire le tout qui témoignerait d'une prise de conscience que les mots manquaient pour tout designer, ce qui fait que la liste est un échantillon des cas possibles. Le stade suivant qui nous intéresse dans la suite décrite par Eco introduit des tentatives de créer un ordre dans ce tout : l'ordre baroque qui semble pour le lecteur moderne une suite de merveilleuses trouvailles[759]. Eco s'arrête longuement sur le dictionnaire d'Emanuele Tesauro *Cannocchiale aristotelico* (1665) où "....L'énumération semble décousue, comme du reste toutes les tentatives menées à l'âge baroque pour rendre compte du contenu global d'un savoir... on y trouve quarante-quatre classes fondamentales" l'ambition de Tesauro n'était pas seulement de classer les choses mais de "constituer un répertoire des choses connues, grâce auquel l'imagination métaphorique, en le parcourant, pourrait découvrir des rapports inconnus... Avec une satisfaction toute baroque pour la trouvaille merveilleuse, Tesauro présente son index comme un 'secret vraiment secret' ... - la capacité à découvrir des analogies et des similitudes qui seraient passées inobservées si chaque chose était restée classée sous sa propre catégorie". Le même texte voit Eco s'intéresser à la notion de rhizome, celle de l'énumération comme un labyrinthe, d'une ville qui est une liste. Les listes sont après tout une manifestation du goût pour l'excès, qui peut être cohérent ou chaotique[760] et perdure malgré ou justement suite à toutes tentatives de classement et d'analyse positiviste. A propos de l'énumération chaotique Eco en vient à résumer le résultat de ses recherches ainsi :

> Homère recourait à la liste parce qu'il lui manquait les mots, la langue et la bouche, et le topos de l'indicible a dominé pendant des siècles la poétique de la liste. En revanche, les listes de Joyce et de Borges montrent à l'évidence que l'auteur n'énumère plus parce qu'il ne saurait pas comment dire autrement, mais bien parce qu'il veut dire par excédent, par *hybris* et gourmandise de la parole, par un gai savoir (rarement obsessionnel) du pluriel et de l'illimité. La liste

[759] Umberto Eco, 2009, p. 233.

[760] "Goût du merveilleux, excès" (p.245), "excès cohérent" p. 279 "excès chaotique : l'énumération chaotique" Italo Calvino : "ramassis absurde" et note : "je m'amusais à imaginer qu'entre ces objets si incongrus, passait un lien mystérieux, que j'aurais dû deviner" (p.323) "... même si la majeure partie de leurs énumérations a une indubitable cohérence"... "vertige créé par le regard gourmand de l'auteur, lequel, par une sorte de boulimie verbale, rend chaotique même ce qui à l'origine ne l'était pas" - processus de chaotisation de l'ordonnée.... leur énumération sert justement à célébrer avec allégresse le chaos où nous vivons...."

> devient une façon de remélanger le monde, comme pour mettre en pratique l'invitation de Tesauro à accumuler des propriétés pour faire jaillir des rapports nouveaux entre choses éloignées et en tout cas pour mettre en doute ceux que dicte le sens commun.
>
> La liste chaotique devient ainsi l'un des modes de cette décomposition des formes qu'accompliront, chacun à sa manière, le futurisme, le cubisme, le dadaïsme, le surréalisme ou le nouveau réalisme.[761]

Les dernières pages[762] du livre *Vertige de la liste* sont dédiées aux utilisations formelles que font les mass média de l'esprit de "bazar" de l'accumulation :

> ... suggérer l'abondance, rassasier le besoin de colossal... beaucoup, plein, à foison, ... on paye un prix fixe à l'entrée, pour se goinfrer à volonté devant un gigantesque buffet. La technique de l'énumération n'entend pas ici mettre en doute l'ordre du monde, au contraire, elle veut réaffirmer que l'univers de l'abondance et de la consommation, à disposition de tous, représente le seul et unique modèle d'une société ordonnée.

[...]

> ...Enfin, voici pour finir la "Mère suprême de toutes les listes", infinie par définition car en continuelle évolution, le World Wide Web toile d'araignée et labyrinthe, et non pas arbre ordonné, qui, de tous les vestiges, nous promet le plus mystique, le plus totalement virtuel, et nous offre un catalogue d'informations qui nous fait nous sentir riches et tout-puissants, au prix de ne plus savoir lequel de ses éléments se réfère à des données du monde réel et lequel non, sans aucune distinction désormais entre vérité et erreur[763].

Le lien entre parole et liste tel qu'il devient opérationnel chez Boshoff est intimement lié à l'outil avec lequel les listes sont générées, c'est-à-dire les logiciels de traitement de texte. Depuis 1994 Boshoff est fréquemment sollicité comme intervenant dans des colloques ou pour adresser le public lors d'un vernissage d'exposition. Pour chaque intervention Boshoff consacre beaucoup de temps à la préparation des discours. Au contact des textes et notes que Boshoff conserve dans ses bases de données le chercheur découvre les fichiers informatisés des notes préparatoires. Boshoff n'y formule pas de phrases, ni même des notes consécutives. Il s'agit de longues listes d'entrées de ses dictionnaires et de ses explications de noms botaniques, identifiées grâce à la fonction "search" des bases de données. Le manuscrit de 1994 qui devait encore devenir publication finit avec six pages[764] d'entrées de dictionnaire. Boshoff avait prévu 200 notions de plus qu'il aurait voulu inclure dans ce texte. Parmi les termes clefs se trouve justement celui-ci :

---

[761] Umberto Eco, 2009, p.327.
[762] "Les énumérations des Mass media", Umberto Eco, 2009, p. 353.
[763] Umberto Eco, 2009, p.360.
[764] BAP, 1994, pp. 94 et suivantes.

glossator "The writer of glossaries or word lists"

... Dans la partie du manuscrit que Boshoff avait rédigée, il avait attiré l'attention de son lecteur sur les mots en tant que "collectabilia"[765],

> By "dictionary" we commonly understand a book that contains a list of word headings by appropriate key-definitions that declare meanings. The word to be defined is known as *definiendum*, and the statement or description that defines the *definiendum* is referred to as a *definiens*. The *definiens* or key-definition functions as the *clavis scriptorium*, or more literally, a key that unlocks the scriptures. The artist assumed the role of the common lexicographer and compiled such a *book* of morphological descriptions… before normal publication of the DICTIONARY OF MORPHOLOGY can begin, it must first be assimilated as a concrete work, namely the collective BLND ALPHABET PROJECT. There it is embodied by three-dimensional, palpable, hand-made objects, necessitated by *definienda* and their *definiens* written in Braille… This assembled physical dictionary constitutes an assortment of morphological collectabilia. Similar collections of dried-out plants supported by scientific data can be found in herbaria….

Par 'dictionnaire' nous entendons généralement un livre contenant une liste de lexèmes suivis par les définitions–clé qui donnent leurs significations. Le mot à définir est connu comme *definiendum,* et l'énoncé ou description qui définit le *definiendum s'*appelle un *definiens*. Celui-ci ou la définition clé fonctionne comme la *clavis scriptorum*, ou plus littéralement une clé qui ouvre les écrits. L'artiste a assumé le rôle du lexicographe ordinaire et compilé un tel livre de descriptions morphologiques. Avant que la publication du Dictionnaire de morphologie puisse commencer il doit d'abord être assimilé comme une œuvre concrète, notamment le BLIND ALPHABET PROJECT. En celui-ci il est incarné par des objets tri-dimensionnels, palpables, faits à la main, nécessités par les definienda et leur definiens écrit en braille…le dictionnaire physique assemblé constitue un assortiment de collectabilia morphologiques. On peut trouver de pareiles collections de plantes séchées par des données scientifiques dans les herbaria…

En établissant une liste de mots à être retenus Boshoff procède avec beaucoup de soin, car il s'agit de termes en voie de disparition, la liste est en effet le seul lieu où ce mot conserve son utilité, il s'agit d'une intervention d'urgence, d'une "rescue operation" opération de sauvetage. Aucun mot ne doit passer inaperçu, l'artiste façonne pour chaque mot un objet tangible, par lequel le visiteur peut tenir ce mot entre les mains. Boshoff a expliqué en quoi son travail n'était pas simplement un travail de collection, il avait mis en valeur sa collection de catalogues d'exposition[766], et comme une conclusion à cette recherche où tout est lié à tout et qui ne prend pas fin, se trouve une phrase insignifiante et perdue[767] :

> "Pandora …when told not to, did open her black box"
> Pandora …quand on lui dit de ne pas le faire, a néanmoins ouvert sa boîte noire.

Boshoff est très conscient du fait d'être submergé par une profusion de "choses qu'il vaut la peine de savoir", que ces choses mènent une vie indépendante et, une fois évoquées, ne sont pas facilement domptées et remises en boîte. La gestion de cette envie de savoir s'avère difficile. Il faut admettre que dans le climat politique et intellectuel de l'Afrique du

[765] BAP, 1994, p.42.
[766] BAP, 1994, p.49 Note 110 ; p.69.
[767] BAP, 1994, p.100.

Sud des années 80 l'individu curieux ne trouve pas facilement de guide. Mais Boshoff a lu McLuhan qui, comme Umberto Eco après lui**,** a voulu étudier les "effets de la technologie Gutenberg" et ramène donc l'étude de la philosophie occidentale aux différents moments du développement technique de l'enregistrement des savoirs humains… les relations entre visualisation et quantification l'intéressent dans un chapitre où il met les **gloses** médiévales qui servaient l'art de la mémoire en relation avec la découverte de l'imprimerie. A partir de ce moment-là il devenait urgent de manipuler le savoir (la logique et la dialectique) de façon quantitative, alors que la culture du manuscrit n'avait pas tenté de multiplier le savoir pour une consommation de masse ou de réduire des procédures non-visuelles cognitives à des diagrammes (ou "memory devices"). McLuhan ramène cette traduction de relations non-visuelles (des complexes de relations) dans des termes explicites visuelles à une procédure qui avait commencé avec l'adoption de l'alphabet phonétique et qui se concrétise progressivement pour arriver à son apogée dans le positivisme précédant la découverte de l'univers numérique.

Dans la description de cette procédure, McLuhan s'arrête à la diffusion de la quantification "ramiste"[768] et du "savoir appliqué", pratiquée par les protestants bourgeois du XVI^{ème} siècle en France, en Allemagne, aux Pays Bas, l'Angleterre, l'Ecosse, la Scandinavie et la Nouvelle Angleterre. Ce "savoir appliqué" est adopté par les protestants. Cette vocation de l'"accès au savoir" pour la classe artisanale et marchande (par les Puristes surtout) est à l'origine de leur conflit avec la classe des dirigeants (en Angleterre) et est à l'origine de leur décision d'émigrer vers les territoires d'outre-mer… C'est ainsi que l'expansion du Calvinisme a été en grande partie rendue possible par la diffusion de textes grâce à la découverte de Gutenberg. Boshoff, inspiré par sa lecture de la *Gutenberg Galaxie* inclut cette remarque dans son mémoire de 1984 et dans son texte pour KASBOEK[769]. McLuhan résume son argumentation ainsi :

[768] Un des ouvrages dont McLuhan tire une grande partie de ses recherches est Walter Ong, 1958. *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue*.

[769] VLV, 1984, p.14 (KASBOEK) : "Met die stelselmatige ontwikkeling van die gedrukte boodskap, het dit vir al meer en meer mense moontlik geword om te lees en skryf. Hierdie toename in geletterdheid was in die Protestantse teenvoeter teen die Katolieke kerk van deurslaggewende belang. Die ortodokse kerk het geweier om die geskrewe/gedrukte Woord aan sy ledemate beskikbaar te stel. Ikoonkuns het in die Katolieke kerk bly floreer. (...) In die Protestantse beweging was daar dus 'n drastiese toename aan lees- en skryfwerk. Daarenteen het die Protestantse leiers sterk teen 'besnede gelykenisse' te velde getrek en was daar 'n drastiese afname aan kyk- en sienwerk van kerkikone. Beeldvorming ontstaan egter ewe-eens by die leesbare as by die sienbare. 'Kasboek' wil enersyds leesbaar en andersyds sienbaar wees. Dit staan op 'n grens waar die ikoon ook manuskrip wil wees".

> The alphabet itself as applied to the complex of the spoken word translates speech into a visual code that can be uniformly spread and transported. Print has given an intensity to this latent process that was a virtual educational and economic take-off.

L'alphabet, quand il est appliqué à la complexité de la communication orale, traduit celle-ci dans un code visuel qui peut être uniformément diffusé et transporté. L'imprimerie a donné une certaine intensité à ce processus latent, elle lui a donné un élan virtuel éducatif et économique.

Résumons : La logique économique et l'indépendance intellectuelle des Calvinistes du Cap sont bien connues et souvent commentées. Par ailleurs Boshoff lit Marshall McLuhan et reprend son argumentation en affirmant qu'avec la commodité de l'imprimerie l'intérêt pour un savoir encyclopédique revient avec force. Il commence alors une accumulation d'un savoir encyclopédique, une encyclopédie qu'il entretiendra "in the mind" et "sur papier" ou plutôt, sous forme virtuelle, électronique. Mc Luhan avait écrit dans *Understanding Media*[770]

> In the age of instant information man ends his job of fragmented specializing and assumes the role of information-gathering. Today information-gathering resumes the inclusive concept of 'culture', exactly as the primitive food-gatherer worked in complete equilibrium with his entire environment. Our quarry now, in this new nomadic and 'workless' world, is knowledge and insight into the creative processes of life and society.

Dans l'âge de l'information instantanée l'homme met fin à la spécialisation fragmentée et assume le rôle de glaneur d'information. Désormais l'accumulation d'informations représente la totalité de ce que nous appelons 'culture', exactement comme le glaneur de nourriture du monde préhistorique travaillait en complète harmonie avec l'ensemble de son environnement. Une carrière professionnelle maintenant, dans ce nouveau monde monadique des "sans emploi", signifie avoir des connaissances et de maitriser les processus créateurs de la vie et de la société.

2.3 Un druide Wikipedeique ou Wikipediaque?

Il semble difficile de savoir si l'attitude de Boshoff à l'égard du "savoir" est davantage la marque de son humilité envers la noblesse du "savoir humain" dont le druide (à la Beuys) serait un des "custodians" gardiens, ou, dans l'opposé, si Boshoff ne s'abandonne pas tout simplement à une obsession incontrôlable, à une sorte de "disorder" trouble boulimique qui le pousse à couvrir de plus en plus de terrain "scientifique". S'agit-il ici de ce même besoin pressenti par Eco "... suggérer l'abondance, rassasier le besoin de colossal... beaucoup, plein, à foison, ..."[771]?

Lors d'une promenade dans les jardins de l'"Olivenhuis" de Bloemfontein en 2004, où Boshoff (malade) avançait de plante en plante en citant les noms communs et latins de chaque

[770] *Understanding Media,* 1964, pp.138-139. Ken Allan, 2004. "Understanding *Information*", dans Michael Corris, pp.144-168, retient cette citation pour la mettre en contexte avec le travail de Seth Siegelaub pour l'exposition *Information*.
[771] Eco, 2010*, Vertige de la liste,* "Les énumérations des Mass media" p. 353.

espèce, Boshoff dit avec un mouvement de réveil : "I am too thinly spread over too much territory" je me suis répandu d'une couche trop fine sur un territoire trop vaste. Mais année après année il ne cesse d'ajouter de nouveaux "sujets à savoir" à son répertoire : commençant par les mots, passant ensuite aux plantes, puis aux paroles de la Bible, aux pratiques divinatoires, aux données astrologiques, et dernièrement, à partir de 2009, aux "plus grands" poètes et compositeurs.

Depuis 2004 mais de façon de plus en plus évidente, les "savoirs" de Boshoff ont une source précise : l'internet. Aux débuts, Boshoff y traquait les noms des plantes et des informations concernant leur distribution mondiale. Puis Boshoff trouvait l'internet tout aussi efficace pour ses recherches sur les langues les plus rares du monde car pour trouver une citation druidicorigolo d'Archimède ou de Constantin Cavafis, Wikipedia est tout aussi efficace qu'un vaste ouvrage scientifique. McLuhan avait bien insisté que le temps des livres était révolu. La première idée de Boshoff était d'appeler le projet du druide le "cyber druid" ou "cyber sangoma" pour impliquer une cohabitation entre un monde des derniers développements technologiques et le personnage échappé des contes "d'avant la civilisation romaine".

Le "savoir" véhiculé par Wikipedia est différent des savoirs "sérieux"… il aurait pu être écrit par "n'importe qui" et donc il peut appartenir à "tous", il y a toujours une potentielle partie de légende urbaine mélangée aux informations factuelles. Le savoir de Wikipedia est potentiellement infini, Wikipedia n'oubliera "jamais", sauf dans un scénario de Wim Wenders pour *Jusqu'au bout du monde*. D'ailleurs Marshall McLuhan dans *Counterblast*[772] avait bien prédit ce cas de figure. L'internaute peut taper "n'importe quel" terme dans le champ "search" et il aura en retour une foule de petits paragraphes bien propres qui équivalent à ce morceau de "savoir". L'esprit de Wikipedia correspond assez bien à la façon qu'a eue Boshoff depuis toujours d'établir des "collections de savoirs".

En 2004, lors de ses préparations pour l'exposition NONPLUSSED, Boshoff passait des nuits entières à regarder CNN pour suivre les nouvelles sur la guerre en Iraq. Finalement très peu de ce travail de "recherche" a trouvé sa place sous une forme "d'œuvre d'art"…Boshoff pendant cette période vivait comme un obsédé, il semblait entièrement incapable de s'arrêter de regarder, de chercher. L'internet a le même effet sur Boshoff. Les critiques les plus dures à l'égard du travail de Boshoff impliquent une obsession "behep met homself" égotiste qui

[772] Voir la mise en parallèle étonnante que McLuhan fait entre les nations, leur mémoire collective et l'outil informatique pp.70 et suivantes.

n'aurait rien à voir avec un être humain bien "inséré" dans la société polie, un individu qui trouverait davantage sa place dans une institution spécialisée sous surveillance psychologique. Serait-il possible de proposer le terme d'une "consommation du savoir de façon dionysiaque", une consommation et une célébration jusqu'au vertige, jusqu'à l'ivresse? (à la Hermann Nitsch, peut-être?) l'ivresse, la démesure des 18000 entrées du DICTIONARY OF PERPLEXING ENGLISH serait-elle la même qui pousse Boshoff à travailler des rochers de 21 tonnes, collectionner 300 Bibles etc etc…?

En préparation du projet du druide à Bâle, Boshoff avait établi une liste avec tous les concepts dont il avait l'intention de parler en tant que druide. Les mots et leurs définitions semblaient être extraits du dictionnaire BEYOND THE EPPIGLOTTIS ou des débuts du nouveau dictionnaire, WHAT EVERY DRUID SHOULD KNOW. Devant le public, Boshoff prend l'air d'un personnage entièrement enfermé dans sa fiction de druide qui tombe sur les remarques purement par hasard - et cette attitude est sincère, il ne s'agit pas d'une présentation par un comédien[773]. Mais il faut tenir compte du fait que les énoncés du druide sont préparés, réfléchis, s'inscrivent dans une "masterlist"[774] une "liste de matières" qui, dans la façon dont Boshoff en parle, prend des connotations d'une "matrice" ésotérique - la divination, n'est-elle pas non plus fermement ancrée dans la réalité? Si la méthode de Boshoff relève du collectionneur et que, cette collection peut parfois se manifester sous forme écrite ou inscrite, l'essentiel se passe pourtant dans le "gemoedswerkswinkel" l'atelier dans la tête. Avant d'avoir découvert le personnage du druide, Boshoff s'était fié au texte écrit pour communiquer avec son public. Comme druide, il prend la parole, la communication "revient" dans l'expression orale, dans tous les sens que McLuhan a pu vouloir donner à ce phénomène. Mais avant de laisser l'étape de l'écriture derrière lui, Boshoff est allé très loin dans l'exploration de toutes ses possibilités, il conduit cette exploration avec un amour et une haine surprenante.

[773] Dans ce contexte il semble très intéressant de relire Barbara Formis sur l'ambition de la dance contemporaine d'échapper à l'attitude du comédien. On cherche une façon d'"exhiber le geste de manière à ce qu'il apparaisse le plus ordinaire possible, la fiction ayant donc ici comme visée sa propre mise entre parenthèses" ..."La supposée 'réalité de la vie' n'a pas plus de réalité que le supposé 'artifice de l'art'" (voir Formis, 2010, p.224) et encore "la pièce ne peut pas se faire en 'faisant semblant'" (p.226) Formis cherche à mettre ces notions en valeur dans le contexte du travail qu'Yvonne Rainer mène depuis les années 60 entre autres au Judson Dance Church. (Formis pp.210-227) Formis parle ici d'un "effacement de l'image" (p.225). Voir KG Partie III pour une intégration de ces idées avec la relation que Boshoff entretient avec la fiction.

[774] Boshoff utilise le mot "masterlist" pour identifier le dossier principal où il réunit toutes les données qu'il a collectionnées. Masterlist est emprunté à la terminologie courante utilisée par les professionnels de la technologie de l'information. Chez Boshoff ce terme prend des connotations de "mémoire collective".

3. Le public et le privé

3.1 "Visuele Letterkundige verskynsels" Phénomènes visuels littéraires - Ecrire et Apprendre sont des Activités

Boshoff ne partage pas seulement la méfiance des Conceptualistes[775] envers l'image picturale ou mimétique, il a élaboré ses propres raisonnements conceptualistes, mystiques, ou fictifs pour refuser à l'image le pouvoir rendre présentes les choses[776]. Par conséquence il choisit de s'exprimer par le signe écrit, et comme toujours, il le fait avec démesure, il utilise le signe écrit littéralement sous TOUTES ses formes : écriture lisible, illisible, inventée, secrète, manuscrite, imprimée, reprise, cryptique, braille, phonétique, grecque, japonaise, russe, indienne, devanagari, arabe[777], …, livre publié, panneau publique, slogan publicitaire, citation philosophique, "oneliner", apophtegmes, journal intime, dictionnaire, textes théoriques, discours, entretiens, chiasmes, poésie concrète. Il écrit sur les supports les plus divers : papier, métal, ciment, perles en ver, bois, granite, céramique, plexiglas, acétate, sable, vieux pain, boîtes de casettes, dès, épingles, jouets entiers, outils, pelles, livres, cartes de bibliothèque, chéquiers, papier journal, mots croisés, cartes de code-couleur, cailloux, matière fécale, terre, eau, vinyle, aluminium, tissue, laine, t-shirt.

"Bien que le langage verbal n'ait jamais été vraiment exclu du domaine artistique, il trouve [lors des années 70] une position unique dans l'histoire de l'art en devenant le seul élément de représentation offert au spectateur…." cette phrase empruntée pour des raisons

[775] Les raisonnements des Conceptualistes sur ce sujet ont été repris par Donald Brook dans "Toward a definition of Conceptual Art" (publié dans *Leonardo*, vol.5, pp.49-50, Pergamom Press 1972). Brook explique en premier lieu en quoi l'Op Art, ou l'art s'adressant au sens visuel en général (donc l'image picturale aussi), serait un art s'adressant à la perception. "Language art" et la poésie (ce qu'il appelle "paradigms of literature") seraient des formes d'expression davantage conceptuelles. Parmi les artistes dont l'œuvre présente de nombreuses coïncidences avec les demarches de Boshoff, plusieurs travaillent dans une persuasion du Op Art en début de carrière. Hanne Darboven ainsi que Timm Ulrichs montrent des œuvres d'une recherche Op Art lors de leurs premiers expositions personnelles. Nous pouvons dire que les premières sculptures que Boshoff fait au plexiglass lors de ses années d'étude sont des pièges pour l'œuil à la manière du OpArt (voir l'entrée EARLY WORK IN PLASTIC. Voir KG Catalogue, je pense à la sculpture montrant un homme qui court, et une deuxième faisant paraître un bras).

[776] Les raisonnements autour de la question de Boshoff étant très complexes et faisant appel à des sources hybrides j'ai choisi d'inclure son explication dans la deuxième partie de ce texte dédié à ce que Boshoff appelle une "esthétique aveugle". Voir KG Partie II.

[777] Pour citer parmi les systèmes d'écriture seulement ceux qu'il énumère dans le manuscrit de 1994, en 2004, Boshoff ajoutera une trentaine d'autres types d'écriture à son répertoire avec l'œuvre LEBAB, où il se sert de sa collection de 90 bibles, chacune dans une autre langue et avec des systèmes d'écriture non latins.

pratiques à Véronique Perriol[778] exprime un fait qui est largement accepté[779]. Il convient pourtant d'ajouter des précisions pour clarifier l'"attitude de défiance vis-à-vis de l'objet" qui va de pair avec cette priorité donnée à l'expression écrite. Il s'avère que dans les commentaires de l'art donnant priorité au signe écrit, une utilisation de la notion de "dématérialisation" de l'objet d'art est fort répandue et que son origine doit être cherchée dans les écrits s'opposant à la société de commodification de Lucy Lippard[780]. Chez Ursula Meyer, en 1969, l'idée de "de-objectification" se trouve expliquée en des termes plutôt philosophiques[781]. Aussitôt formulées, les limites de ces discours ont été démontrées par les

[778] Véronique Perriol, 2006, p.7. ; voir en compaison le texte de Craig Owens "Earthwords" publié dans le catalogue édité par Larys Forgier et Jean-Marc Poinsot, 1992. *C'est pas la fin du monde, un point de vue sur l'art des années 80*, Centre d'histoire de l'art contemporain, Rennes, pp.43-57. (Traduction par Larys Frogier)

[779] Nous trouvons la même remarque dans le texte introductoire de Bowles et Russell à leur anthologie de 1971 *This Book is a Movie*, (p.8) l'extrait est particulièrement intéressant puisque Bowles et Russell citent la plupart des centres d'intérêt de Boshoff : "there is nothing particularly new about language art. Art - the drawing of pictures, at least-is a special language that predates the written or spoken word. Language art was born when the first cave man carved a stick horse on the wall of his cave. It continued through the permutational poems of the cabalists, the anagrams of early Christian monks, the shape-poems of early seventeenth-century English writers, the *carmina figurata* of the Greek Bucolic poets, Babylonian pattern poems and, of course, the always-cited example of the mouse's tail in the original edition of *Alice in Wonderland*". Voir plus loin pour une mise en contexte de l'utilisation que fait Boshoff de l'antologie-exposition de Bowles et Russell.

[780] Voir la mise en contexte et la remise en question que Lucy Lippard publie en 1994 dans le catalogue d'exposition, d'Ann Goldsten, Anne Rorimer, 1995. *Reconsidering the Object in Art, 1965-1975*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Lucy Lippard qualifie les prises de position des artistes des années 60 et 70 comme des "Escape Attempts", et met ses propres écrits autour d'une "dématérialisation" sous le signe de ses convictions politiques qui aurait voulu croire en la possibilité d'un art qui échapperait au système capitaliste : "Art that would be free of art-world commodity status" (p.20) ..."The strategies with which we futilely schemed to overthrow the cultural establishment reflected those of the larger political Movement, but the most effective visual antiwar imagery of the period came from outside the art world, from popular/political culture." (p.22) Pour finir (p.28) par un commentaire sur ses propres idéologies et écrits des années 70 : "Anti-establishment fervor in the 1960's focused on the de-mythologization and de-commodification of art, on the need for an independent (or 'alternative') art that could not be bought and sold by the greedy sector that owned everything that was exploiting the world and promoting the Vietnam war. 'The artists who are trying to do non-object art are introducing a drastic solution to the problems of artists being bought and sold so easily, along with their art ... The people who buy a work of art they can't hang up or have in their garden are less interested in possession. They are patrons rather than collectors,' I said in 1969. (Now that's utopian...)" pour rappeller (p.37) qu'elle avait déjà remis en question ce théories dans le livre *Six years : the dematerialization of the art object from 1966 to 1972* pulié en 1973 : "Hopes that 'conceptual art' would be able to avoid the general commercialization, the destructively 'progressive' approach of modernism were for the most part unfounded. It seemed in 1969 ... that no one, not even a public greedy for novelty, would actually pay money, or much of it, for a xerox sheet referring to an event past or never directly perceived, a group of photographs documenting an ephemeral situation or condition, a project for work never to be completed, words spoken but not recorded ; it seemed that these artists would therefore be forcibly freed from the tyranny of a commodity status and market orientation. Three years later, the major conceptualists are selling work for substantial sums here and in Europe ; they are represented by (and still more unexpected - showing in) the world's most prestigious galleries. Clearly, whatever minor revolutions in communication have been achieved by the process of dematerializing the object..., art and artist in a capitalist society remain luxuries".

[781] Voir l'article "De-Objectification of the Object" publié dans *Arts Magazine*, vol.43 No 8, Summer 1969, pp.20-22. Dans ce texte qui utilise des terminologies créées par McLuhan (les principes de "hot" et "cool" pour la perception, "the machine is the extension of the human hand", "Man is expendable" p.20) Meyer trace une trajectoire philosophique de Hume, à Kant, à Nietzsche... Choisissant de motiver l'absence d'image ou d'objet par une volonté de "Radical Abstraction", empruntant une notion "d'art sans objet" à Kasimir Malevich. (p.21) Meyer semble chercher à mettre en évidence un changement fondamental dans la façon de percevoir les choses,

artistes mêmes pour lesquels ils prétendaient être pertinents[782]. Une nouvelle analyse de ces idées permet pourtant de mieux saisir les changements paradigmatiques fondamentaux qui se sont opérés pour l'art en fin du XX^{ème} siècle. Restons-en pour l'instant au résumé de Johanna Drucker[783] dans son article "The Crux of Conceptualism"[784] qui propose comme premier postulat "Conceptual art shifted the foundation of the value of an art object from *production* to *conception"* Grâce à l'art conceptuel la valeur d'un objet d'art n'est plus fondée dans la *production* mais dans la *conception*. Dans cette formule il n'est pas question de "dématérialisation" mais plutôt d'une recherche d'échanges d'idées plus rapides qui ne pose pas en première ligne la question de l'"embaumement de l'idée dans un objet d'art"[785], une quête que Drucker s'explique par la compétition accrue à laquelle les beaux-arts sont soumis par le développement exponentiel des mass media, et l'écho que fait l'art au modèle du "data-processing" à l'aune de l'ère informatique. Cette position prend un air absolu dans la remarque[786] : "It should be evident by now that there is no such thing as a 'dematerialized' or 'immaterial' work within the canon of conceptual art."[787] [...] :

> What remains as an interesting aspect of the fallacy of dematerialization, however, is the way in which it echoes the data-processing model of pulling input apart from output so that it can be stored as information. In this model, the "idea" and the "matter" are unlocked from their relation. "Idea" as information is stored without regard to material support, able to be reenacted at any point and in any of a number of variable forms. [...] The insight of

---

la nouvelle façon se limitant aux idées. Dans cet article se trouvent plusieurs des références chères à Boshoff, Nous y reviendrons voir Partie II sur l'Alphabet Aveugle.

[782] Voir entre autres le texte de Donald Brook, cité plus haut. Voir également le texte que Mel Bochner cntribue à l'anthologie *Conceptual Art*, par Ursula Meyer (1972, pp.50-57) cité ci-dessous.

[783] Johanna Drucker est l'auteur de livres très influents sur l'alphabet et le livre d'artiste. *The Alphabetic Labyrinth : The Letters in History and Imagination* que Drucker publie en 1995, (dont il sera plus amplement question dans KG Partie III) Je cite ici sa contribution à l'anthologie de Michael Corris, publiée en 2004, *Conceptual Art, Theory, Myth, and Practice*. Cette anthologie voit le jour à la suite de la participation d'une vingtaine d'auteurs à plusieurs séminaires sur l'art conceptuel et ses retombées pour l'art d'aujourd'hui.

[784] Johanna Drucker, 2004, p.251.

[785] Drucker reprend cette formule chez Kynaston McShine "Essay" publié dans le catalogue de1970 pour l'exposition *Information* (New York, Museum of Modern Art, p.139). Cette même citation est choisie par Ken Allan, dans son article dédié à l'exposition *Information* (p.153). Allan met en valeur l'influence de la pensée de Marshall McLuhan sur les organisateurs de l'exposition.

[786] Johanna Drucker (2004, p. 260) confirme par une courte remarque que "the doctrine that idea (or concept) and material are intricately linked yet demonstrably distinct" est aujourd'hui généralement accepté par les commentateurs d'art aux Etats Unies.

Donald Brook dans "Toward a definition of Conceptual Art" (publié dans *Leonardo*, vol.5, pp.49-50, Pergamom Press 1972). énonce son scepticisme envers le concept dès 1972. : "If, on the other hand, some attempt is really being made to distinguish conceptual art from physical-object art, it would be interesting to read a comprehensible account of how this is to be done and what may be implicit in the distinction from the point of view of, for example, criticism".

[787] L'extrait se trouve p.265 : "It should be evident by now that there is no such thing as a 'dematerialized' or 'immaterial' work within the canon of conceptual art. The improbability and logical incoherence of such a notion had long ago been pointed out by Art & Language and resolved, in practice, through the discourse surrounding the Air-Conditioning Show (1967) of Terry Atkinson and Michael Baldwin - arguably one of the most radical assertions of the reductive tendencies in early Conceptual art".

> some early Conceptual art was to show how it might be possible to deny, at the level of the production of objects, the production values that prevailed in the broader visual culture.

Pourtant, ce qui demeure un aspect intéressant du raisonnement erronée de la dématérialisation, est la façon dont il ressemble au modèle de l'informatique dans lequel l'entrée et la sortie sont séparées de sorte que les informations puissent servir de banque de données. Dans ce modèle, l'"idée" et la "matière" sont séparées. L'"idée" de l'information est enregistrée sans égard pour son support matériel et peut être remise en action à tout moment et sous d'innombrables formes. (…). L'intention d'un certain art conceptuel à ses débuts était de montrer comment il serait possible de nier, au niveau de la production d'objets, les valeurs de production prévalant dans une culture visuelle plus large.

Si la possibilité d'une "dématérialisation" de l'art reste une idée intrigante, l'histoire de l'art ne semble connaître aucun exemple d'expression artistique qui répondrait de façon satisfaisante à cette utopie[788]. Pour le redire avec les paroles d'Ulrich Tragatschnig[789] qui s'intéresse plus précisément à l'utilisation du langage par l'art conceptuel :

> Von der Sprache als künstlerischem Medium oder Mittel zu sprechen, schließt eigentlich ein Sprechen von Dematerialisierungstendenzen ebenso aus (da Sprache ja auch verschiedenen Formen des Materiellen inkludiert), wie die Frage nach einer Objekthaftigkeit des Werks nicht beim Verschwinden der Werksausführung mitverschwindet, sondern nur auf ihr eigentliches Begründetsein im deutenden Akt es Rezipienten zurückverwiesen wird.[790]

Parler du langage en tant que médium ou moyen artistique, exclut la référence à une quelconque tendance de dématérialisation (puisque le langage inclut de multiples formes matérielles). Pareillement la question d'une présence d'un travail sous forme d'objet ne s'estompe pas en même temps que l'abandon d'une technique de fabrication, mais attache l'identité objectuelle au geste indiciel de la part du recipient.

Tenons-nous en donc à l'observation que l'art conceptuel a fait du signe écrit un moyen d'expression de prédilection, une condition qui a eu pour conséquence dans l'art du début du XXI^{ème} siècle une utilisation du signe écrit parfaitement intégrée dans la production artistique. Alors que pendant les années 90 il était encore estimé nécessaire de consacrer des expositions à thème à cette "utilisation des signes écrits", les productions artistiques récentes y ont recours sans hésitations quelconques, l'artiste se limitant à la peinture, au dessin ou à la sculpture, aux techniques "classiques" de la création artistique, est devenu l'exception. Le texte qui suit s'intéresse donc aux formes que prend le signe écrit dans l'art des années 70 jusqu'à aujourd'hui, plus particulièrement dans le travail de Willem Boshoff[791], en faisant périodiquement référence au paradoxe de l'idée de dématérialisation qui pouvait à certains moments y aller de pair, mais en acceptant qu'il s'agit en la "dématérialisation" d'un concept

[788] Voir mon introduction au paragraphe "Les matériaux, les outils" KG Partie I ; voir KG Partie III et KG Conclusion pour une reprise des idées sur les nouveaux médias et la technologie informatique et d'information dans le contexte contemporain, une piste que j'abandonne pour l'instant pour préciser ici le rapport que Boshoff entretient avec le signe écrit.
[789] Ulrich Tragatschnig 1998, p.21.
[790] Tragatschnig, 1998, p.23.
[791] Il semble important de préciser à cet endroit qu'il s'agit ici du *signe écrit* et non de l'utilisation du langage, à laquelle la troisième partie de mon texte est dédiée (voir KG Partie III)

ou d'une utopie limités aux discours des années soixante et soixante-dix, à une recherche de vocabulaire pour exprimer sa relation aux nouveaux média, à la gestion des informations[792].

Très tôt, si l'on prend en considération le retard du développement artistique de l'Afrique du Sud[793], Boshoff aboutit à des formes d'expression qui ressemblent en tout point de vue à la poésie concrète, mais il maintient qu'il ne connaissait pas d'exemple d'autres poètes travaillant les mots de cette façon[794]. Il est couramment admis par les historiens du mouvement que des formes de poésie concrète naissent simultanément dans plusieurs points du globe[795] sans qu'il soit possible de parler d'influence, il s'agirait même de mouvements qui cherchent activement à mettre en valeur leur caractère cosmopolite ou mondial. Les poètes travaillent le langage dans une perspective concrète en considérant que le signifiant est porteur de sens par l'organisation visuelle du mot sur la page. "La structure des poèmes relève de l'idéogramme, ...les opérations dont les poètes font usage sont la permutation, juxtaposition et la répétition d'unités textuelles. Les pratiques sont diverses, mais montrent la tentative de travailler la matière textuelle."[796]

Ivan Vladislavić et David Paton[797] ont consacré une partie de leur recherche aux exemples de poésie concrète que Boshoff aurait pu connaître. Boshoff insiste que le seul

[792] Les discours des années 70 autour des questions de "dé-objectification", dans le contexte du travail de Boshoff, coïncident plutôt avec ses réflexions autour d'un art non-rétinal, pensées qu'il exprime dans son manuscrit pour le BLIND ALPHABET PROJECT. Ces idées seront reprises dans une partie séparée. Voir KG Partie II.

[793] Dans ce contexte il semble emblématique que les cursus universitaires de typographie sont basés sur le travail de Willem Boshoff. En Afrique du Sud, Boshoff est considéré le précurseur sur ce terrain. En 2005 ABAMFUSA LAWULA gagne un très illustre prix d'agence publicitaire, le "Golden Loerie" pour le travail conceptuel de mise en page.

[794] Ivan Vladislavić et David Paton consacrent des recherches très poussées à cet aspect du travail de Willem Boshoff (voir notes suivantes).

[795] Pour une contrepartie américaine à nos références européennes, voir par exemple l'article portant le titre "Word Art" publié par Schuldt dans *Art Magazine* (vol 43, No.8, Summer 1969, p.22). Schuldt dresse ici une liste impressionnante de descriptions d'expérimentations par des artistes et poètes utilisant le signe écrit ou expérimentant avec le rôle du poète. Schuldt conclut : "I offer no conclusion in these brief notes. I have been trying to stimulate curiosity rather than satisfy existing interest. I would be glad to see word art be discussed more fully". L'article de Schuldt paraît juste après "De-Objectification of the Object" d'Ursula Meyer.

[796] Véronique Perriol, 2006, p.17-18.

[797] David Paton travaille aujourd'hui sur l'importance du "book art" dans le contexte de la création artistique en Afrique du Sud en général. Ses travaux sont précurseurs pour la compréhension du livre d'artiste dans la création artistique en Afrique du Sud. Les premières recherches, à partir de 1984 (date du premier entretien formel avec Boshoff) portaient sur l'aspect "bookishness" livresque du 370 DAY PROJECT et KYKAFRIKAANS. On peut dire que les démarches de Boshoff ont servi comme base d'inspiration pour la spécialisation qui s'en est suivie, commençant par un masters avec comme centre d'intérêt le "South African Artist's Book". Paton a été curateur de plusieurs expositions de livres d'artiste : "Artists' Books in the Ginsberg Collection", Johannesburg Art Gallery, 1996. Aujourd'hui il consacre ses recherches aux livres d'artistes et l'interface digitale. (Note sur l'auteur sur la page web http ://www.theartistsbook.org.za/view.asp?pg=about, consulté le 1-9-2012) David Paton est aujourd'hui le chef du département des Beaux-Arts à l'Université du Witwatersrand. Le titre de son

exemple des expérimentations de Dada[798] lui ait suffi pour commencer le travail sur BANGBOEK, KYKAFRIKAANS et BLOKKIESRAAISEL. Boshoff connaissait le travail de Wopko Jensma[799], dont les œuvres les plus connues sont des poèmes où les mots se font image. A partir du moment où il a pris connaissance de l'anthologie sur l'art conceptuel d'Ursula Meyer, Boshoff a dû connaître au moins les travaux graphiques sur l'alphabet de John Perrault, ou le "Boolean Image" et "Conceptual Typewriter" de Carl Fernbach-Flarsheim[800]. David Paton nomme également la collection de textes de Jerry G. Bowles et Tony Russell[801], *This book is a movie*[802] *: An Exhibition of Language Art and Visual Poetry*[803]. Le livre-exposition de Bowles et Russell rassemble les façons expérimentales de

---

mémoire pour le "Master of Arts in Fine Art " qu'il a terminé en 2000 était *South African Artists' Books and Book-Objects Since 1960.* Un chapitre de la thèse est dédié à KYKAFRIKAANS, sous le titre "Willem Boshoff And The Book". Paton a présenté en 2002, à la conférence annuelle du SAAAH, une communication prenant en considération le travail de Boshoff dans son ensemble. Ivan Vladislavić reprend ce texte en quelques aspects cruciaux, notamment l'indication que le spectateur serait mieux compris comme un lecteur.

[798] Rappelons à cet endroit l'importance que Boshoff donne à l'influence de Dada sur ses découvertes de la possibilité d'un art de l'action, d'une attitude artistique, du potentiel de l'intervention de la coïncidence dans la production artistique. Indiquons également sa participation à l'exposition et aux séminaires *Dada South? Exploring Dada legacies in South African art, 1960 to the present*, une exposition organisée à l'IZIKO de Cape Town en fin 2009 avec l'ambition de montrer le caractère intrinsèquement africain de l'attitude Dada. (Cette exposition a lieu dans les mois immédiatement précédant l'entretien où Boshoff me parle pour la première fois de son attrait pour les formes d'actionnisme du mouvement Dada, alors qu'en 2004 il ne parlait que de l'influence de Dada sur ses experimentations en typographie). Le dépliant distribué à l'occasion de cette exposition fait preuve de créativité typographique dans l'esprit du mouvement Dada et d'une systématique mise en parallèle de manifestations sur les continents Europe et Afrique. (Voir le texte de Roger van Wyk, "Statement #1" publié dans *Art South Africa*, vol. 8 issue 3 Autumn 2010, pp.8-9, Roger van Wyk ayant été initié au mouvement Dada par les artistes Neil Goedhals et Lucas Seage, une façon très africaine de s'approcher de Dada. Voir également le vif débat auquel participent les acteurs principaux des milieux artistiques sud-africains, entre autres Kathryn Smith et Johan Thom, Sean O'Toole au blog *Artheat* http ://artheat.net/2010/01/some-thoughts-on-dada-south.html, consulté le 30-8-2012)

[799] Ivan Vladislavić relève dans les démarches de Jensma des aspects intéressants pour le travail de Boshoff. Warren Siebrits dans un texte écrit pour le catalogue *Irrespectif* de Kendell Geers en 2007 revient sur le personnage de Jensma. Les poèmes de Jensma se trouvent également mis en valeur dans le dépliant distribué à l'occasion de l'exposition *Dada South?* Par exemple son poème concret "Kniediep in die Kak" mis en parallèle avec les poèmes de Hugo Ball.

[800] Chez Meyer, 1972, pp. 122-125. Des extraits du même recueil se trouvent dans les pages 108-113 de l'anthologie de Bowles et Russell citée ci-après. Cette dernière anthologie publie également une courte explication du "Boolean Image" rédigée par Fernbach-Flarsheim (p.316). Il s'agit d'une matrice de signes ou "éléments neutres" pour exprimer des relations, et qui peuvent se déplacer entre la langue, l'œuil, les actions, les pensées et une programmation. Fernbach-Flarsheim conclut "The Boolean Image is the esthetic sense. The structure of our inner and outer self"... des propos rappelant ce que Boshoff écrira autour de BLIND ALPHABET PROJECT.

[801] J.G.Bowles et T.Russel, 1971. *This book is a movie : An Exhibition of Language Art and Visual Poetry.*

[802] La première partie du titre est une citation d'un poème visuel de Bob Cobbing. Voir plus loin.

[803] Lors d'un entretien avec David Paton, Boshoff avait évoqué ce livre en spécifiant que ce serait Marcus de Jongh qui le lui aurait donné quand l'artiste avait montré ses premières expérimentations avec un langage visuel. Interrogé à ce sujet en 2011 Marcus de Jongh ne se souvient pas de ce livre précis mais il se souvient de cette période des années 70 où il s'était intéressé avec beaucoup d'enthousiasme à la poésie concrète sous toutes ses formes. Le livre est mentionné dans la bibliographie du mémoire de 1984 et se trouve toujours dans la bibliothèque de Willem Boshoff.

faire signe par trente-quatre poètes et artistes entre autres Vito Acconci[804], Elise Asher[805], Robert Barry[806], Mel Bochner[807], Bob Cobbing[808], Ian Hamilton Finlay[809], Jasper Johns[810], Sol LeWitt[811], Lucy Lippard[812], Lawrence Weiner[813]. Les contributions qui s'approchent de la poésie concrète sont celles d'Edwin Morgan, Richard Kostelanetz, Ronald Johnson, Mary Ellen Solt[814], Emmett Williams[815]. Les ressemblances avec plusieurs solutions visuelles adoptées dans KYKAFRIKAANS sont ici frappantes. Bowles et Russell résument leur ambition "Quite simply, it is an exhibition of the ways some people are using language - words - as a visual, structural element in the making of art and poetry" Il s'agit tout simplement d'une exposition des façons dont certaines personnes utilisent le langage - les mots - en tant qu'élément visuel et structurel en faisant de l'art ou de la poésie (....) "words have a dimension (and hence an artmaking potential) as form that goes beyond their historical function as media for conveying information and meaning." Les mots ont une présence (et donc un potentiel générateur d'art) en tant que forme qui dépasse leur fonction historique en tant que medium pour transmettre des informations et des significations. Les deux auteurs citent les calligrammes d'Apollinaire de 1916[816] comme inspiration pour les recherches des avant-gardes mais cherchent à inscrire

[804] L'Antologie montre les prises de vue du 10 Septembre 1970, la performance d'Acconci "Biting Myself" ... (To reach, mark, as much of my body as possible) (p.16) ... (Learning the region : The marks produced will measure the performance ability : differentiation of areas previously undifferentiated.) ... (The biting should produce a clear mark : 'staking a claim') (p.18)...

[805] Elise Asher, Bowles et Russell, 1971, pp.34-39, une série sous le titre "Sunday" (de la reproduction en noir et blanc du catalogue il n'est pas clair s'il s'agit de peinture, de gravure ou d'un dessin à l'encre). On peut noter ici une ressemblance avec les solutions techiques adoptées par le poème "Skrifskerwe" de KYKAFRIKAANS. Boshoff choisit deux de ces poèmes visuels pour son *Workshop on Concrete and Visual Poetry*, je me refère ici à la copie des pages qu'il distribue aux participants du workshop. (Les pages photocopiées portent la date pour laquelle ce dossier a été établi : Friday 4 July 2003, 13 :30 - 16 :00 Rand Afrikaans University)

[806] Bowles et Russell, 1971, pp.54-59 : "Art Work with 20 Qualities".

[807] Bowles et Russell, 1971, pp. 62- 70 "Mental Exercise : #1 (Counting)".

[808] Le poème visuel de Bob Cobbing, présenté comme des "frames" de pellicule filmique, montrant ces lettres écrites à la machine à écrire, se superposant, s'arrangeant en formes géométriques parfois lisibles, parfois entièrement noircies par la superposition. (pp.82-91) Boshoff choisit trois des "frames" pour son workshop.

[809] Bowles et Russell, 1971, pp.115-122 les "Sundials", de Hamilton-Findlay puisent leurs références dans un vaste champ de données mythologiques, géographiques, nautiques, bibliques, historiques, botaniques, datation romaine, que l'artiste qualifie de "collage" et qu'il explique dans son texte ajouté dans les dernières pages de l'anthologie. Boshoff choisit les deux premières représentations photographiques des "Sundials" (p.116-117) pour les inclure dans les pages de documantation qu'il distribue lors de ses "workshop" sur la poésie concrète.

[810] Bowles et Russell, 1971, pp. 162-171 : "Ten Numbers, 1960, Charcoal".

[811] Bowles et Russell, 1971, pp.197-204 : "Six Variations on Lines".

[812] Bowles et Russell, 1971, pp. 205-212 : "Cocteau at the Pentagon".

[813] Bowles et Russell, 1971, pp. 291- 298 : "The Gegenveriler Ausstellung".

[814] Bowles et Russell, 1971, pp. 279-284 : "A Trilogy on Rain". Boshoff reproduit les trois poèmes dans son workshop. Dans sa reproduction par photocopieuse il inverse les deux derniers poèmes de la série, oblitérant l'effet de progression que Solt avait obtenu entre "rain" et ... "rain dow n rai n bow". Dans sa mise en page pour le workshop Boshoff juxtapose la trilogie de Mary Ellen Solt à son propre poème sur la pluie "Gejaag na Wind" (Willem Boshoff, 2003. *Workshop on Concrete and Visual Poetry*, manuscript distribué aux participants du workshop, p.8)

[815] Bowles et Russell, 1971, pp.299-306 : "Chapter One from POETICS".

[816] Ce n'est donc probablement pas un hasard que Boshoff choisit le poème de Apollinaire pour son workshop, il insère son poème "Tikreën" à coté de la page de titre de *Poèmes*, de Apollinaire (Boshoff, 2003, p.7).

cette recherche avant-gardiste dans une continuité qui a existé depuis les premiers signes façonnés par des mains humaines dont nous avons connaissance[817].

Un rapide regard jeté sur les pages de *Counterblast* que Marshall McLuhan a publié déjà en 1969 aurait pu convaincre le lecteur que les expérimentations de Boshoff sont entièrement inspirées par les recherches typographiques de Harley Parker qui pour *Counterblast* reprennent la mise en page des gros titres de la presse. Haley Parker collabore avec McLuhan pour plusieurs publications mettant en page les fragments de texte de la plume de McLuhan. Ce dernier combine des extraits de texte, de courtes phrases qui prennent une allure de slogan, qui constituent un commentaire visionnaire de la condition de l'homme à la fin de l'ère typographique pris par mégarde dans le courant dominant de l'âge électronique. Dans les mots de Marshall McLuhan[818] il s'agit de "prose or verse [...] set up in headline type" de la prose ou de la poésie (...) typographiées en gros titre. Boshoff cite *Counterblast*[819] dès 1984. La typographie de la publicité pénètre l'espace public et médiatique des années 60 et 70. Comme la typographie sous forme d'affiche publicitaire ou d'enseigne a fait son entrée dans la ville, elle ne demande qu'à être transposée sur papier par les semblables de McLuhan, Boshoff et Jensma pour constituer de la poésie expérimentale. La spécificité du travail de Boshoff semble être le lien étroit qu'il installe entre ses gestes quotidiens et ses recherches typographiques.

Les Timm Ulrichs, Robert Filliou, George Brecht, pendant les années 60, en Europe et aux Etats-Unis, tous artistes qui écrivent de la poésie ou qui revendiquent le métier de poète comme le leur, participent sporadiquement aux mouvements d'"avant garde"[820]. Le rapport entre l'art et la poésie devient paradoxal. Neil Powell[821] observe non seulement des similitudes formelles entre poésie concrète et art conceptuel mais également des principes créatifs communs : "Poésie concrète et art conceptuel ont proposé un défi au caractère

[817] Voir l'extrait transcrit dans la Note 778. Pour les recherches sur les "premiers" signes voir KG Partie III.
[818] Voir la préface qu'écrit McLuhan pour la publication (p.4-5) où il explique son attitude dans sa relation au travail de Wydham Lewis dans le contexte de la pré-guerre de 1914. McLuhan attache au personnage de Lewis la lutte contre la réduction de l'individualisme (qu'il qualifie d'européen). Selon lui Lewis aurait su faire remarquer comment le nationalisme et l'individualisme auraient été réduits par les média à une sorte de masse destinée à être saupoudrée sans distinction par toutes les activités culturelles humaines. *Couterblast* est écrit pour faire remarquer le besoin d'un "contre-environnement" afin de rendre perceptibles les courants dominants. L'homme doit veiller à ne pas se laisser conditionner par l'environnement dominant de l'âge électronique sans avoir le moyen de le relativiser à l'échelle d'un contre-environnement.
[819] L'extrait de *Counterblast* que Boshoff choisit pour expliquer KASBOEK a été cité plus haut en connexion avec l'explication de la ville et de l'écriture.
[820] Véronique Perriol, 2006, met en valeur les multiples manifestations conjointes entre poètes et art plastique en interrogeant les "conceptions du langage verbal en art" voir plus loin.
[821] Neil Powell participe au site web, http ://www.ubuweb.com/papers/powell.html cité par Véronique Perriol.

inattaquable du signe linguistique en générant un conflit sémiotique et esthétique". La Poésie concrète et l'art conceptuel produiront des œuvres qui se ressemblent en beaucoup de points, mais l'art conceptuel revendiquera une recherche "d'immatérialité" par cette pratique tandis que la poésie affirme la valeur matérielle et plastique du mot et du texte. Cette distinction est évoquée en ces termes par Philippe Castellin[822] :

> Dans un cas, ce qui sera affirmé c'est la valeur matérielle et plastique du mot ou du texte, dans l'autre, aux antipodes, l'immatérialité, la non-réalité du langage par rapport à l'objet plastique habituel (c'est du moins ce qu'énonce Kosuth avec une assurance on ne peut plus naïve, voir Art after philosophy). Tout l'étrange est là : que l'on puisse faire exactement et parallèlement les mêmes choses (on nous pardonnera de ne pas ouvrir le débat sur le fond inintéressant de l'antériorité) au nom d'intentionnalités rigoureusement antithétiques et dont le décodage adéquat suppose irréductiblement un détour par l'extériorité.

Même si les parallèles avec ces potentielles sources d'inspiration sont frappantes- quoique Boshoff nie leur importance - la vérification des supposées "influences" sur le travail de Boshoff ne semble pas une recherche très intéressante. Boshoff s'est exprimé surtout sur les gestes qui faisaient partie de ses habitudes ordinaires qui l'ont incité à écrire sous forme de poèmes opto-phonétiques, à savoir le travail sur les mots croisés et les annotations au cours de ses lectures de la Bible. Les récits de Boshoff font découvrir une combinaison de démarche actionniste, de gestes de patience[823], de recherche formelle, fictive, poétique, primordiale et d'organisation quasi-architecturale qui est devenue exemplaire de son travail[824]. Interrogé en 2004[825] et une fois de plus en 2006 par Warren Siebrits, Boshoff retrace ses premières recherches d'artiste autour du mot écrit à sa lecture de la Bible et des notes qu'il avait l'habitude de faire dans les marges. La *King James Bible*, avec ses marges particulièrement généreuses que Boshoff avait achetée justement avec l'idée de pouvoir en faire bonne utilisation, est maintenant perdue[826] : elle se trouvait dans la voiture de Boshoff au moment où celle-ci a été volée. Avant l'intervention du voleur Boshoff avait porté sa bible avec lui partout où il allait pour pouvoir continuer à tout moment ses lectures et ses annotations dans les marges du grand livre. Il avait également transformé certaines pages de cette bible en œuvre "cryptique" par la procédure de la réduction à l'aide d'une photocopieuse. Dans le

[822] Véronique Perriol, 2006, p.12 cite Philippe Castellin, "De la poésie restreinte à la poésie généralisée", in *Poésure Peintrie,* "d'un art, l'autre", catalogue d'exposition, Centre de la vieille Charité, Marseille 1993.
[823] Voir le texte sur KLEINPEN, KG Partie I.
[824] Voir KG Introduction.
[825] Voir l'entretien de 2004 "Ek is teen Boeke" avec Katja Gentric et Andrew Munnik.
[826] Boshoff conserve parmi ses archives des photographies de cette Bible.

mémoire de 1984, cette œuvre porte le titre SKOMMELPEN. Boshoff a également écrit un premier poème, un texte de 71 pages auquel il donne le titre *Genesis*. Ce journal/poème est organisé selon une mise en page en deux colonnes où un jeu de rupture s'installe entre les deux plages de texte[827]. Boshoff aboutit à des expérimentations de mise en page qui lui ouvrent le chemin vers une "utilisation concrète" des mots écrits. Lors de la pratique régulière des mots croisés, les agencements de mots présentent l'aspect d'une architecture, donnant la possibilité de construire des ensembles concrets sur une page ou dans l'espace. Les expérimentations pour KYKAFRIKAANS sont conduites en parallèle avec les pensées autour de la ville[828] qui se déploie et qui se contient sous forme de livre dans une sculpture comme TAFELBOEK ou KASBOEK. Les cubes et plans suivant lesquels la ville s'organise sous forme de quadrillage se confondent avec la trame des cases vides des mots croisés. Boshoff a commencé à explorer toutes les possibilités de cette architecture au point de formuler la thèse de 1984 sous le titre *Die Ontwikkeling en Toepassing van Visuele Letterkundige Verskynsels in die Samestelling van Kunswerke* Le développement et l'application de phénomènes visuels etlittéraires dans la production d'œuvres d'art. Boshoff explique l'origine de chacun de ses travaux de début de carrière, sculptures et peintures, sous le point de vue de la relation entre objet et travail d'écriture en ayant recours aux théories de Marshall McLuhan.

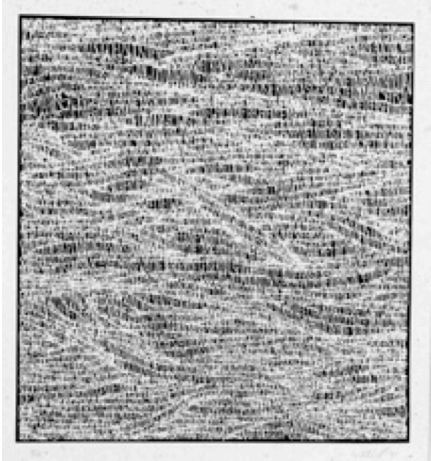

SKOMMELPEN (env 1984)

Dans l'introduction pour son mémoire de 1984, Boshoff dit qu'il voudrait, avec ces œuvres qui exigent un tel investissement artisanal de la part de l'artiste, renouer avec l'état d'esprit des écrivains d'avant l'invention de Gutenberg, à l'époque où les livres étaient tous

[827] Au cours d'un entretien Boshoff affirme à David Paton qu'il s'agissait déjà ici d'une "typed justification for not attending Church Parade in the South African Defense Force" motivation dactylographiée pour ne pas participer au "défilé des églises" avec le SADF. Voir le chapitre trois de la thèse de Paton p. 2 "Willem Boshoff And The Book". Suite à mes interrogations en 2004 Boshoff décide de faire une nouvelle saisie informatique du document original sur support papier. Il me dit qu'il s'agit de ses premières recherches de poésie concrète mais il ne s'y réfère pas comme à un document en lien avec son service militaire. En 2010 il me confie une copie informatique de *Genesis.* Dans ce texte on peut trouver les idées initiales de la plupart des notions que Boshoff utilisera tout au long de sa carrière, il y a référence à Babel, Nature-Culture, ...

[828] Dans son mémoire Boshoff cite Kevin Lynch, 1960. *The image of the city*. Publications of the Joint Center for Urban Studies. Cambridge, MA : MIT. Ce livre se trouve toujours dans la bibliothèque de Boshoff. Lynch présente ici une méthode pour une étude mnémonique de la ville, il publie des entretiens avec les habitants qui décrivent de mémoire leurs chemins habituels, dessinent des quartiers de mémoire, ou nomment les détails auxquels ils pensent en premier à la mention du nom d'un lieu ou quels détails servent à s'orienter dans la ville. Dans les annexes Lynch montre que sa méthode est basée sur des observations de la relation à leur environnement dans des peuples non-occidentaux. Lynch montre les avantages et les désavantages de la "imageability" - c'est-à-dire le lien à son environnement à travers une image, fiction, ou signification magique, gardées en mémoire.

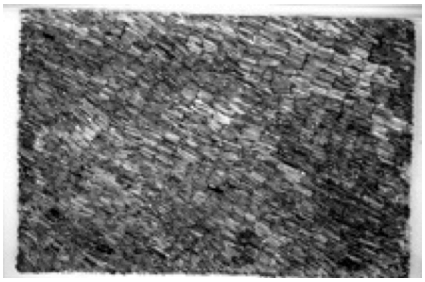
écrits à la main. Boshoff met en valeur l'investissement en matière de travail et de temps passé à écrire - écrire est ici mis en équivalence avec n'importe quelle autre activité artisanale tel que le travail du bois, le travail de couture ou des perles, presser des pétales de fleurs, la poterie, le jardinage, mâcher du chewing-gum. Deuxième avantage du livre manuscrit : la forme et la mise en page des mots pourraient établir des images mentales qui seraient confirmées de façon graphique par les matières choisies par l'écrivain[829]. Pour pouvoir décrire l'influence de l'imprimerie sur la perception humaine à l'âge typographique, McLuhan consacre plusieurs chapitres à la tradition pré-gutenbergienne, la tradition orale et manuscrite[830], où l'entraînement de la mémoire et la lecture de textes à haute voix en public faisaient partie des techniques de conservation du savoir. Dans ces pages McLuhan réfléchit sur les pratiques mnémoniques médiévales parmi lesquelles il relève surtout la prière chantée comme un aspect central de cet ensemble [831] , et c'est celle-là, parmi toutes les expressions humaines, qui a convaincu Boshoff d'utiliser l'image picturale avec prudence, car l'image n'était pas le meilleur moyen pour aboutir à la chose. En 1994 avec le BLIND ALPHABET PROJECT Boshoff élargit et confirme ses idées de 1984. Dans le texte de 1984, Boshoff entretient de façon permanente la mise en parallèle et la confrontation entre le travail manuel et le travail fait à l'aide d'une machine. Il confronte le travail de découpe de lettres dans une planche de lino pour SINSVERBUIGING[832] avec le travail à l'aide d'une machine pour KYKAFRIKAANS en se réclamant des idées de McLuhan.


SINSVERBUIGING (1981)

Boshoff met tous les travaux d'avant 1984 sous le titre du *letterkundige verskynsel* phénomène littéraire alors que très peu de ces travaux exhibent des signes écrits lisibles[833]. Le texte

[829] Boshoff résume l'idée de Mc Luhan anisi : "Die metodiek berus by 'n voor-Gutenbergse ingesteldheid by skrywers. Boeke uit daardie tyd is almal met die hand geskryf sodat die woordvorming en woordplasing gedagtebeelde grafies in skrywersmateriale kon bevestig". VLV, 1984, p.2, p.14/15 il revient sur McLuhan.
[830] Le texte de McLuhan dans *The Gutenberg Galaxy,* p. 96, est basé sur le texte de Istuan Hajnal *L'Enseignement et l'écriture aux universités médiévales* l'extrait sur "personal book making" correspond presqu'à la lettre près aux textes de Boshoff dans *Vergelykende Letterkundige Verskynsels*.
[831] Voir pp.92-93 de *The Gutenberg Galaxy*.
[832] VLV, 1984, p. 50.
[833] Une première raison serait que la découverte du contenu de l'écrit porterait à la déception, (VLV, 1984, p. 64) il s'agit du texte pour KLEINPEN qui est pourtant une des seules œuvres avec un texte lisible, même si la lecture est rendue difficile par la petitesse des lettres : "Meditasie en gebed vind effektief in afsondering plaas. In Mattheus 6 :6-7 word streng geheimhouding voorgeskryf vir 'n suksesvolle gebedslewe. 'Kleinpen 1' probeer by

pour KASBOEK[834] donne l'explication de cette décision. Boshoff parle des retables de la période où la majorité des fidèles ne savait pas encore lire. Si ces retables "racontaient une histoire" par l'image, KASBOEK est bien un retable, mais au lieu de se servir d'images cet objet communique par pointes d'échardes brisées. L'œuvre graphique que Boshoff produit en parallèle avec KASBOEK cherche à mettre en évidence la transition entre écharde brisée et écriture cryptique. Boshoff parle d'images "lisibles" et d'écriture "regardable". Comme les retables, les manuscrits communiquaient alors avec tous les moyens, image et écriture, utilisant chaque millimètre du parchemin. Boshoff profite de cette observation pour rappeler que l'ordre aux fidèles de porter le message de Dieu dans tous les coins de la planète reflète cette approche "all-over" qui serait en même temps une forme "d'iconoclasme"[835]. Les œuvres comme VERSKEUR ou KAARTLAND, contiennent toutes des "pages remplies à capacité, sans marges". Que le texte est plus facilement compréhensible si on respecte des marges vides pour diviser le texte est une connaissance qui se répand seulement après Gutenberg. Boshoff avait souvent mis en pratique l'idée[836] de remonter aux temps avant Gutenberg dans l'élaboration des poèmes de KYKAFRIKAANS où il retire les espaces entre les mots et où une phrase peut continuer de façon interrompue au-delà de l'espace de la page. Mais Boshoff ne s'arrête pas à cette seule question de l'organisation de l'espace et de l'observation perceptive, il élargit la portée du phénomène. Il semble caractéristique de l'imaginaire de Boshoff de savoir emprunter une


VERSKEUR (1979)

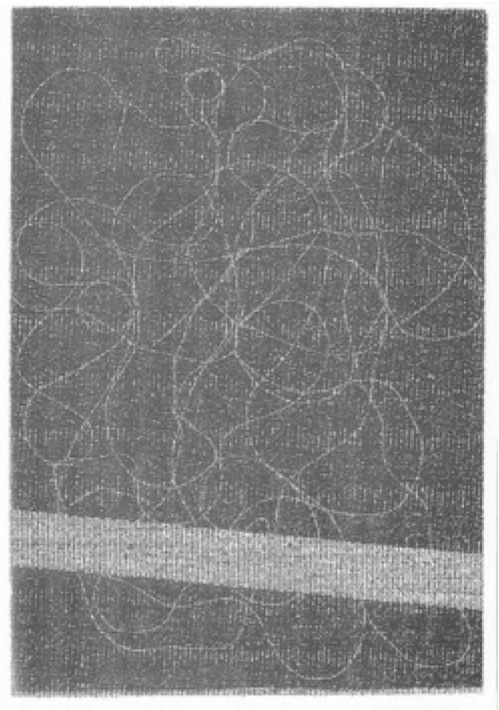
homself hou omdat die teks daarvan so klein geskryf is dat dit nie maklik gelees kan word nie. Net soos met 'Stokkieskluis' 'n geheime ruimte geskep is wat met oorleg betree word, so word met hierdie werk 'n bestaansvlak vir self-ondekking te midde van 'n sosiale wegkruiperjie-spel geskep. Skrif is nie onmiddelik waarneembaar nie. Die bedoeling is dat die gewone grys papier wat laag in definisie is, deelname sal aanspoor en dat met die nadere ondersoek daarvan die (ontnugterende) ontdekking van skrif gemaak sal word." La motivation pour KASBOEK semble plus intriguante, voir note suivante.

[834] VLV, 1984, p.10, KASBOEK : "Die komposisionele aard van die 'leesbare' afbeeldings of 'kykbare' skrif van voor die uitvinding van die drukpers fokus op detail binne die konteks van die geheelbeeld. Daar is aan die kerk opgedra om die evangelie tot aan die einde van die aarde te dra. Elke vierkante sentimeter lees- of kykbare spasie in die voor-Gutenbergse periode is met die fynste besonderhede vervul. Die grafiese realisasie van spasie het onder direkte invloed gestaan van die geografiese realisasie van die evangelieboodskap. Eers met Gutenberg het die besef gekom dat 'n gedrukte bladsy makliker lees as daar wit spasies tussen en om bladsye bestaan".

[835] Voici l'extrait : (VLV, 1984, p. 68) "Met die inskrywings van 'Kantskrif' is 'n persoonlike en private skryfopset beoefen. Net so ontoeganklik as wat die ongeletterdes die skrifteks van die ou geskrifte gevind het, net so ontoeganklik word 'Kantskrif' gehou.... Die naam 'Kantskrif' dui op wat op die kante van die bladsy gebeur sowel as die kantmateriaal wat met 'n hekelnaald gemaak word. Die implikasie hierby is dat die middelste gedrukte skrifblokke letterlik met handskrif omgeborduur is. Die ikonoklastiese waarde hiervan word gepubliseer terwyl die letterlike ontsyfering by die oorspronklike skryf-met-insig aktiwiteit beperk word. Die werk is dus as't ware in 'n sel opgesluit".

[836] Des remarques se référant au texte sans marges ni espaces entre des mots se trouvent dans les explications qu'il écrit en 2002 avec le but de les faire publier avec les poèmes.

terminologie créée pour une tendance avant-gardiste de l'art (le "all-over") à une lecture du message biblique[837]. Pour Boshoff le "all-over" de Pollock se voit confondu avec l'ordre donné aux premiers chrétiens, ce même message qui a par la suite été revendiqué comme justification de l'entreprise coloniale : porter le "message" à tous les recoins de la terre ("all over"). Il est possible que cette intuition du lien étroit entre medium et message soit venue à Boshoff lors de sa lecture de Marshall McLuhan. Chez Barbara Formis[838], le fait de "faire adhérer le représentant au représenté, le médium au message" était la force de l'action painting. Formis [839] précise que "chez Pollock, l'effacement de la représentation est à prendre à la lettre", le "all-over" est analysé pour son potentiel de dépasser les limites de la toile peinte. L'action painting est ici interrogée pour son aptitude pour initier l'identité entre geste et "corps", un art traitant du rapport art et vie, dans une œuvre-espace "réelle" ou une scène "fictive". Formis, au lieu du mot que choisit Boshoff, "iconoclasme", développe ici le terme "imprésentation"[840] pour parler de son non-intérêt pour la représentation mimétique par l'image figuratif. Formis conclut :



KYKAFRIKAANS (1976-1980):
"Aan 'n lyntjie"

> En abandonnant l'image, la peinture se fait corps. Cette spatialisation s'illustre aussi dans le *all-over*, où aucune hiérarchie n'est établie entre les différentes parties de la toile ; un coin a ainsi la même valeur que le centre du tableau, tous les espaces de la toile étant considérées comme également importants. Cette procédure s'étendra explicitement à d'autres champs, notamment à la danse où Merce Cunningham utilise l'*all-over* dans le cadre du plateau théâtral. Si, en peinture, le regard peut circuler librement sur la surface de la toile sans que

[837] Les œuvres récentes telles que IMPI UKUTHULA ou ABAMFUSA LAWULA sont héritières de ces recherches, il s'agit donc d'une technique que Boshoff n'a aucunement oubliée, il a seulement adapté l'utilisation qu'il en fait. Aujourd'hui il met l'accent sur des techniques de détournement de sens alors qu'en 1984, il insistait sur la difficulté de lecture.

[838] Barbara Formis, 2010, pp.143-154.

[839] Barbara Formis, 2010, p.147 : "imprésentation le tableau devient une 'arène'" - et elle ajoute "rien n'est fictif, bien que tout suive des règles précises".

[840] Dans le cas de l'action painting il s'agit de "L'égouttage de la peinture sur la toile, la mise à l'horizontale du canevas, l'abolition de la hiérarchie compositionnelle" ....(comparaison avec les techniques musicales de Cage n'aurait sûrement pas déplu à Boshoff) - "renversement total du régime de représentation et de création, un renversement de la poïesis... all-over - élimination du problème du champ ... écart spatial entre la source de la peinture et la surface du tableau ouvre la possibilité au phénomène de l'accident" (Formis, 2010, p.147) Formis parle également d'"empêchement de la formation d'une image" (p.154).

> rien ne soit déjà prémédité à retenir son attention, en danse, aucun point de la scène n'est privilégié[841].

Pour mieux faire comprendre les recherches typographiques de Willem Boshoff et l'approche de la feuille comme une unité sans hiérarchies, David Paton cherche un antécédent dans la littérature expérimentale écrite en Afrique du Sud. David Paton souligne surtout le rapport avec l'utilisation de la feuille en termes spatiaux et temporels par le roman *Orgie* d'André Brink[842], qui interrompt la progression linéaire de son roman par des pages blanches ou noirs.

> Brink's manipulation of the page as a spatial site encouraged Boshoff to explore similar spatial concerns i.e., when the structure of syntax is broken, the page begins to operate pictorially rather than as a purely textual field to be read.[843]

La façon dont Brink manipule la page en tant qu'espace a encouragé Boshoff de mener de similaires enquêtes spatiales, c'est-à-dire, dès que la structure de la syntaxe est brisée, la page fonctionne davantage de façon picturale qu'en tant que champ textuel destiné à la lecture.

Pour confirmer les parallèles qui existent entre son travail et les manuscrits médiévaux Boshoff évoque l'importance du détail pour renforcer le caractère précieux et mystique du texte. Boshoff entretiendra toujours[844], encore en 2012, le principe de l'accumulation de détails, de l'attention donnée au moindre élément pour créer de la valeur, les graines de sable ou les perles en verre se lisent comme autant de lettres écrites sur une page "all-over" manuscrite de bout en bout. La collection des noms latins des plantes rencontrées se fait avec la même attention au détail que la collection des essences de bois ou de cailloux, d'échantillons de graines ou de bibelots kitsch[845].

Boshoff avait soumis KYKAFRIKAANS comme un travail de recherche en 1980 et il ne l'inclut pas dans le mémoire de 1984. Il en utilise pourtant des exemples pour expliquer ses autres œuvres. La publication de sa poésie concrète a gardé ce rôle de "matrice", ce qui vaut

[841] Barbara Formis, 2010, p.147.
[842] Paton développe la mise en parallèle avec le travail de KYKAFRIKAANS basée sur une conversation avec Willem Boshoff.
[843] Version électronique du papier présenté par David Paton lors du colloque SAAAH de 2002, p.5. Brink utilise une typographie que Paton nomme "falling lines" sur page 79 de *Orgie.* Paton compare cette solution technique avec le poème "Peetprent" (p.93 de KYKAFRIKAANS) Dans son mémoire de Master of Arts in Fine Art, que Paton soutient en 2000 il donne les exemples visuels de ces parallèles.
[844] Boshoff a une deuxième raison pour travailler avec une surabondance de détails, (VLV, 1984, p. 40) : "Die titel 'Verskeur' verwys na die vervaardigingsproses sowel as die onleesbaarheid van die ingebondelde bladsytjies. (...) Die idee om 'n versameling snuisterye saam te heg in 'n konkrete, metaforiese voorwerp dateer terug tot die primitiewe Japan van meer as 'n duisend jaar gelede. Kalligrawe uit daardie tyd het 'n styl van skeur- en plakskryf gebruik om aan hulle sketse met poëtiese byskrifte 'n natuurgebondenheid te verskaf. (...) 'Isehu', 'n dertigtal versamelde Japanese gedigte deur die digteres Ise, is in die tiende eeu op opgeskeurde materiaal geskryf. Die onleesbaar- en onverstaanbaarheid van haar eenlettergrepige 'waka' gedigte het indirek aanleiding gegee tot die opskorting van leesbaarheid in 'Verskeur' (bibl. 6)".
[845] Pour le panneau FAKE par exemple.

encore pour les œuvres d'aujourd'hui. Ivan Vladislavić[846] fait remarquer que les premiers jeux de mots autour de JER**USA**LEM et les USA se trouvent dans les notes de KYKAFRIKAANS. Boshoff établit ainsi comme un jeu de questions-réponses entre le travail de 1980 et de 2004. Ainsi Elza Miles, qui avait publié les premières critiques du recueil de poésie concrète, écrit en 2004 : "KYKAFRIKAANS kan as matrys vir Boshoff se woord-installasies wat oor die afgeloope dekade internasionale erkenning geniet beskou word" On peut considérer KYKAFRIKAANS comme la matrice de toutes les installations de mots de Boshoff qui ont maintenant rencontré une reconnaissance internationale. Dans les critiques de 1980[847] mais toujours en 2004[848] Elza Miles est très sensible à la "dextérité technique" avec laquelle Boshoff manipule la machine à écrire comme on utiliserait des outils de peinture. Miles déploie un vaste vocabulaire pour décrire les multiples manipulations nécessitées par l'utilisation de la machine, les bandes d'encre, les touches, l'insertion du papier. Elle décrit l'expérimentation consistant en l'application de plusieurs couches sur la surface picturale, le choix de l'angle d'insertion du papier, l'ajout ou la soustraction des marges, le caractère concret des compositions, le jeu de clair et obscur. L'historien d'art a l'habitude de lire de telles descriptions de technique chez un sculpteur. D'ailleurs dans l'article de 1984 Miles pose la question "of beeldhouers 'n groter sin vir die inherente kwaliteite van 'n materiaal het as skilders" si les sculpteurs auraient un sens plus aigu des qualités inhérentes des matériaux que les peintres - en 1980 Boshoff est avant tout sculpteur et enseigne ce sujet au Johannesburg College. Boshoff exprime son ambition technique ainsi :

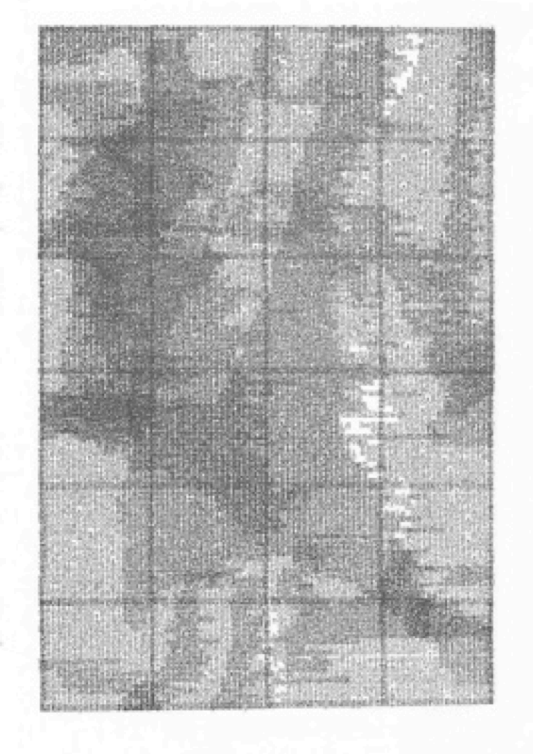
> Met die boek "Kykafrikaans" (ill. 1, 2, 3) word die meganiese kwaliteite van 'n tikmasjien omseil om organiese kwaliteite aan getikte geskrifte te verleen. Die tikmasjien is as't ware as tekeninstrument gebruik. Die tipe verdraaiing wat meganies aan 'n sin gedoen word boet natuurlik verstaanbaarheid van so 'n getikte sin gedeeltelik in. Letterlik sowel as figuurlik verdraaide waarheid is ewe "nuuswaardig".

Avec le livre "Kykafrikaans" les qualités mécaniques de la machine à écrire ont été contournées pour prêter des qualités organiques à des écrits dactylographiés. La machine à écrire a été utilisée comme un véritable instrument de dessin. Les déformations mécaniques apportées aux phrases entraînent une perte de clarté sémantique. Qu'une vérité soit déformée figurativement ou bien littéralement, les retombées pour sa pertinence journalistique sont les mêmes.[849]

Par cette phrase Boshoff parle indirectement du caractère illisible de KYKAFRIKAANS qui dissimule des extraits de reportages contestataires de la société afrikaans. Cet aspect de KYKAFRIKAANS est repris et interrogé par David Paton, qui situe KYKAFRIKAANS dans

[846] Vladislavić 2005, p.106.
[847] Elza Miles publie le 6 Juillet 1980 une critique dans *Rapport* avec le titre "Woord word Beeld" - Le mot devient image
[848] Je me base sur un texte d'Elza Miles que Boshoff conserve sous forme informatisée, le dossier électronique est visiblement directement transmis par Elza Miles. Ce texte est de toute évidence écrit en 2004 car il fait référence à des œuvres récentes, mais je n'ai pas pu établir le lieu de publication, ni la date exacte de publication.
[849] VLV, 1984, p 50 texte pour SINSVERBUIGING.

une tradition de “denial and obfuscation” déni et obscurcissement chez Boshoff. Paton, comme Miles, est très sensible aux qualités tactiles des pages originales de KYKAFRIKAANS. L’effet des surfaces texturées, les multiples couches de lettres qui se superposent, les lettres plus ou moins noircies suivant la force avec laquelle la touche a été actionnée, ou l’usure avancée des lettres sur les touches les plus fréquemment utilisées. Ces légères nuances sont toujours perceptibles dans les reproductions élargies par sérigraphie. Paton a basé son article[850] de 2008 sur l’argument que ces qualités tactiles seraient perdues au moment où Boshoff procède à la diffusion de la version numérisée des poèmes. Paton remarque que des poèmes “scriptovisuels” dans l’original parvenaient à plusieurs niveaux à représenter le titre qu’ils désignaient. Ainsi “Verdwaalkaart”, la carte pour se perdre - devenait une carte topographique, au fur et à mesure que les différentes couches d’écriture s’étaient superposées, les creux des lettres, s’étant approfondis, créant sur la surface de véritables “hauteurs” et “dépressions”. Dans “Verskanste openbaring”, répartis sur la feuille, se trouvent des endroits où aucune lettre n’a été inscrite, laissant par ci par là, mêlés à la feuille noircie par les lettres, des espaces blancs surélevés comme des signes de braille isolés.



KYKAFRIKAANS (1976-1980) : “Verdwaalkaart”

> Thus the early forms of KYKAFRIKAANS acknowledge and embody the integrity of the original act of typing. The light-absorbing nature of ink on paper, as an index of the act of typing the conventions of text blocks into scripto visual images, along with their very obfuscation, are critical for the construction of meaning in the work.[851]

Ainsi les premières publications des poèmes de KYKAFRIKAANS reconnaissent et incorporent l’intégrité de l’acte originaire de taper à la machine. Le fait que l’encre sur le papier absorbe la lumière, en tant qu’indice de l’acte de dactylographier de blocs de texte conventionnel sous forme d’images scripto-visuelles, jusqu’a l’obscurcissement, est de première importance pour la construction du sens dans l’œuvre.

La ressemblance, en plusieurs aspects cruciaux entre KYKAFRIKAANS et l’œuvre de Mel Bochner, qui fait produire un tampon avec la phrase LANGUAGE IS NOT

[850] David Paton, 2008. “Body, light, interaction, sound : A critical reading of recent installation of Willem Boshoff’s Kykafrikaans” disponible sur le site web http ://www.ifla.org/IV/ifla73/papers/092-Paton-trans-fr.pdf, consulté le 2-9-2008 et su http ://www.theartistsbook.org.za/downloads/dp_01_chapter_three.pdf consulté le 2-9-2008.
[851] David Paton, 2008, p.7.

TRANSPARENT (1969) [852] est frappante. Bochner apporte de nombreuses superpositions de ces mots sur quatre fiches cartonnées. La première feuille porte un seul tampon, la phrase est clairement lisible, la deuxième feuille porte deux tampons superposés, sur la troisième feuille il n'est plus possible de distinguer combien de tampons ont été superposés et la quatrième feuille porte au centre une masse noire où les dernières et les premières lettres sont la seule indication qu'il s'agit de la même phrase "LANGUAGE IS NOT TRANSPARENT" (1969). Richard S.Field[853] précise pourtant que Bochner a travaillé selon une rigoureuse methodique de suite mathématique. La première carte porte un tampon, la deuxième deux, ensuite quatre et seize. Au cours des multiples superpositions, les phrases deviennent illisibles, comme dans le texte de "Verskanste Openbaring" de Boshoff. Bochner exécute la même phrase en utilisant différentes média. En 1970 "Language is not transparent" est également inscrit comme un graffiti à la craie blanche sur une surface noire appliquée an pinceau de peintre de bâtiment contre le mur. L'abondante et rapide application de la peinture avec cet outil gauche, frustre et brouillon résulte en importantes coulures de la matière. A côté de la présence matérielle, celle qui fait appel aux "visual, tactile and perceptible qualities of paint"[854], qualités visuelles, tactiles et perceptibles de la peinture, l'accent est ici mis sur le geste d'inscription, un aspect mis en valeur par Johanna Drucker : "language, inscribed language that is, has material qualities which contribute to its meaning"[855]le langage, c'est-à-direle langage inscrit, a une présence matérielle qui contribue à sa signification. Bochner ainsi indique un aspect de l'utilisation du langage que beaucoup d'artistes conceptualistes auraient voulu passer sous silence ou activement nier. Bochner parvient, par un geste-devenu-image aussi efficace que simple, de mettre en évidence le lien inextricable et immédiat "intertwining of matter (paint, chalk and letterforms) and the meaning in inscribed language" l'entrelacs de la matière (peinture, craie et la forme des lettres) et la signification inscrite dans le langage.

S'il n'est pas certain que Boshoff ait pu connaître une des versions de "LANGUAGE IS NOT TRANSPARTENT" de Bochner, les recherches typographiques semblent pourtant manifester une comparable prise de conscience de l'impossibilité de "faire disparaître" le médium qui véhicule l'idée qu'on cherche à transmettre. Bochner avait explicitement formulé

[852] Véronique Perriol, 2006, p.807.
[853] Voir Field, 1995. "Mel Bochner : Thought made visible", p.42.
[854] Johanna Drucker "The Crux of Conceptualism, Conceptual Art, The Idea of Idea, and the Information Paradigm" - Corris, 2004, p.258.
[855] Johanna Drucker, 2004, p.258, 259.

la conclusion pour ces idées dans un texte que Boshoff doit connaître, puisqu'il figure dans l'anthologie *Conceptual Art*, établi par Ursula Meyer[856] :

> In the context of visual art what would the term "dematerialization" mean? I find that it contains an essential contradiction that renders it useless as an idea. ... The blue of my type-writer is inseparable from its smooth surface. The blue-smooth surface was not created by combining a "blue" with a "smooth". Abstraction is an analytical method and not a reversible equation... there is no art that does not bear some burden of physicality...

Quel serait le sens, dans le contexte de l'art visuel, du terme de "dématérialisation" ? Je trouve qu'il contient une contradiction essentielle qui le rend inutile comme une idée. Le bleu de ma machine à écrire est inséparable de sa surface lisse. La surface bleue et lisse n'a pas été créée en combinant un "bleu" et un "lisse". L'abstraction est une méthode analytique et n'est pas une équation réversible : il n'y a pas d'art qui ne porte pas quelque poids de physicalité.

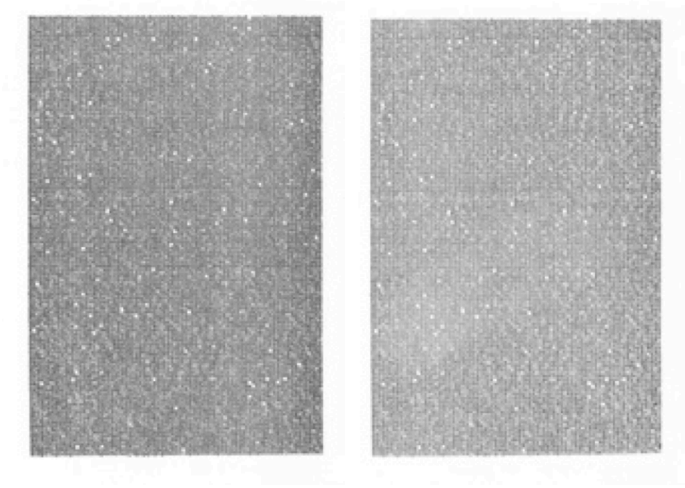
Le travail de Mel Bochner ne fait que mettre en paroles un geste que Ian Burn avait effectué une année auparavant en constituant le "Xerox Book" (1968), Burn avait commencé par une feuille blanche, la photocopie de cette première feuille blanche était à son tour recopiée et utilisée pour faire la troisième page et ainsi de suite, pour constituer un livre de cent pages[857]. La reproduction de cette œuvre dans le catalogue de Meyer montre un livre ouvert sur une page sur laquelle se trouve une multitude uniforme de pointillées, répandues régulièrement sur la feuille. Boshoff de son côté s'était essayé à cette technique des multiples photocopies en créant KANTSKRIF et SKOMMELPEN.


KANTSKRIF (1972-1984)

D'autres poèmes basés sur le même principe d'"écriture" ou "inscription" à l'aide d'une machine à écrire ont abouti à la totale opacité de la surface visible, comme chez Boshoff, chez Burn et chez Bochner : "AESTHETIC DISTANCES", publié 1970[858] par Rosemarie et James Waldop ; Bernar Vernet "NOISE"[859] ; Bob Cobbing dans une œuvre qui donne son titre à l'anthologie *This Book is a Movie*[860] exploite les possibilités de l'image filmique pour montrer la superposition progressive des signes écrits à l'aide de la machine à écrire. La phrase "Book is a Movie" répétée dans les premiers écrans est parfaitement lisible. Les couches successives

[856] Meyer,1972, pp.50-57.
[857] "Xerox Book" est représenté p.94 de l'anthologie de Meyer, 1972, Boshoff y fait référence dans son texte accompagnant le BLIND ALPHABET PROJECT (1994).
[858] Véronique Perriol, 2006, p.762, représente un deuxième poème, il s'agit de AESTHETIC DISTANCES, publié 1970, par Rosmarie Waldop et James Waldop, dans un recueil avec le titre *Camp printing*, édition Burning/Deck.
[859] Publié dans Bernar Vernet, *Apoétiques* 1967-1998, Mamco 1999, p.137.
[860] *This Book is a Movie*, 1971, pp. 82-91.

se superposent, sont décalées les unes par rapport aux autres, sont appliquées en rotation, en créant des traînées d'encre, en faisant "fondre" les lettres entre elles pour créer finalement une surface marbrée de tâches noires sur fond blanc. La différence dans l'approche est pourtant tout aussi frappante. "Verskanste Openbaring" est un des seuls poèmes où Boshoff a inséré la feuille à angle droit dans la platine. Les lettres se superposent avec une précision méticuleuse, au point que les cinq ou six lettres imprimées les unes par dessus les autres forment un carré à certains endroits. Les très rares endroits où "par hasard" il y avait cinq ou six fois de suite un espace vide, on trouve un petit carré d'un blanc immaculé. La façon dont Bochner, Vernet, Cobbing et le couple Waldop superposent leurs phrases d'une façon volontairement irrégulière, crée une surface de plus en plus dense, où les lettres tendent vers un noir-gris uniformisé et opaque. "Verskanste Openbaring" par contre est une page où les noirs, les blancs et les tonalités grises sont bien distincts. Boshoff écrit ici le texte du livre de la "révélation" qui est en même temps "l'apocalypse". Ivan Vladislavić a fait une analyse de ce poème montrant exemplairement à quel point la forme est liée à l'imaginaire. Vladislavić discerne dans ce poème l'essentiel du souci de dissimulation, de "disqualification" qui imprègne toute l'œuvre de Boshoff :

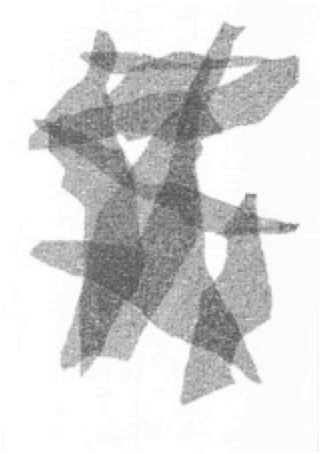


KYKAFRIKAANS (1976-1980): "Verskanste Openbaring"

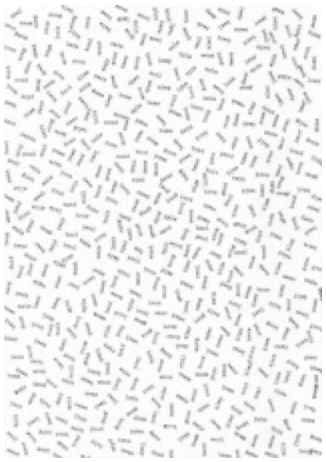
> No work in this series more vividly evokes the creative process in order to convey its meaning than "Verskanste openbaring" (Entrenched revelation). In this poem, the poet typed the biblical text of Revelations onto a sheet of paper, then reinserted the sheet into the platen and went on typing, laying a second page of type on top of the first, and a third on top of the second. The reader trying to retrieve meaning from this layered chaos is compelled to relive the moment of its disappearance. It must have been clear to start with, when one layer of words filled the page, marching ahead in orderly rows ; but with the superimposition of the second layer, the page would have moved out of range of its producer, as obscurity settled slowly over it. An inversion of the Creation's moment of illumination : not light, but darkness. Not revelation, in the end, but ignorance.

De nombreux travaux conservent la trace graphique de leur élaboration. Cette évocation du processus créateur est centrale pour comprendre *Verskanste Openbaring* (Révélation enracinée). Dans ce poème, le poète a tapé à la machine le texte biblique de l'*Apocalypse* (le Livre des Révélations), puis il a réinséré la feuille dans le rouleau et continué à taper, superposant une deuxième page de typographie à la première, puis une troisième page à la seconde. Le lecteur cherchant à reconstituer du sens dans ce chaos à plusieurs épaisseurs est forcé de revivre le moment de sa disparition. Ce sens doit avoir été clair au début, lorsqu'une seule couche de mots remplissait la page, avançant en rangs ordonnés ; mais avec la superposition de la deuxième couche d'écriture, la page aura échappé à la portée de son producteur, tandis que l'obscurité la recouvrait lentement dans une inversion du moment d'illumination de la Création : pas la lumière mais l'obscurité. Pas de révélation finale, mais l'ignorance.

Le premier texte critique sur le travail de Boshoff par un membre de la profession académique est celui du professeur Ernst Lindenberg, deux pages d'appréciation redigée au moment où KYKAFRIKAANS est évalué en tant que travail expérimental et textuel pour satisfaire aux "requirements" exigences du "Higher Diploma in Fine Art". Lindenberg est consulté par les professeurs du département d'art pour une appréciation littéraire de l'anthologie de poésie. Lindenberg souligne le fait que "kyk-en leesverse" des vers à regarder et à lire sont connus en tant que pratique littéraire comme initiés par les artistes Dada, il nomme Apollinaire et Van Ostaijen, les "peintures-mots" de Dotremont et la poésie concrète. Mis à part les commentaires sur l'originalité de l'approche de Boshoff qui peut être discernée dans l'"oorfleueling" le débordement des aspects conceptuels et visuels dans l'utilisation de signes de langage, Lindenberg ajoute une phrase pour rassurer ses collègues du département d'art sur l'utilisation des mots "gelade" chargés/forts qui selon Lindenberg vont de pair avec l'aspect expérimental du travail de Boshoff. Il faut se souvenir aussi que les sujets "indésirables" stipulés par le "censorship bord" viennent d'être mis à jour en 1975[861]. Il est possible de soutenir que le poème "Skrifskerwe" ne transgresse qu'une seule des 42 sujets indésirables sur la liste de 1975, mais que "Vierletterwoorde"[862] ou "Notule van Gerrie se Amendament Voorstel" en transgresse cinq. "Dagtafel en Verftabel" se lit comme une conversation entre membres du comité de censure. Boshoff attire dans les



KYKAFRIKAANS (1976-1980): "Skrifskerwe"



KYKAFRIKAANS (1976-1980): "Vierletterwoorde"

[861] Voir Jack Cope, 1982, p. 68-78. Pour une chronologie détaillée des mises à jour des lois de censure. Voir également Robyn Sassen pour une précision de l'influence des lois de censure sur les artistes contemporains. Robyn Sassen, 2008. "Under Covers : South Africa's Apartheid Army – an Incubator for Artists' Books", publié dans *The Blue Note Book : Journal for Artists' Books*, CFPR, University of the West of England, Bristol, UK, Volume 3, Number 1, October 2008. ISSN 1751-1712. également disponible : http ://www.theartistsbook.org.za/view.asp?pg=research, consulté le 1-9-2012

[862] Après vérification, Boshoff n'a pas inclus le poème "Drieletterwoorde" dans l'anthologie, en afrikaans on peut trouver un grand nombre de mots à trois lettres qui sont utilisés comme injure. Boshoff utilise "Drieletterwoorde", "Tweeletterwoorde" et "Vierletterwoorde" en 2004 pour faire une nouvelle série de sérigraphies et des "Peintures" écrite sur panneau couvert de sable. En tant que druide à Bâle il fait un "Drieletterwoorde" sous forme d'écriture dans le sable. Remarquons que plusieurs poèmes auxquels Boshoff se réfère aujourd'hui avec le titre KYKAFRIKAANS n'étaient pas inclus dans l'anthologie publiée. Voir KG Catalogue. Il n'est donc pas facile à comprendre ce que Lindenberg désigne par "gelaaide woorde", car dans l'ensemble les mots dans l'anthologie KYKAFRIKAANS sont plutôt d'utilisation classique.

"Kykverwysings" l'attention sur le caractère osé du poème "Vierletterwoorde" en précisant "Ter wille van gewaagde vyfletter woorde" prenant le risque des mots-à-cinq-lettres. En anglais et en afrikaans il est habituel, au lieu d'utiliser un gros mot, de le remplacer en disant "vierletterwoord" mot à quatre lettres.

Un article que Johan van Wyk a fait paraître au moment même de la publication de KYKAFRIKAANS en 1980, dans *Beeld*, un des journaux en afrikaans jouissant d'une grande distribution, sera retenu par Boshoff qui le traduit pour l'inclure dans le "scrapbook". Van Wyk met les poèmes de KYKAFRIKAANS en parallèle avec les "papiers collés" cubistes et réfléchit sur la notion de "waste-language" paroles-résidus. Pour KYKAFRIKAANS Boshoff a utilisé des "mots trouvés", des fragments de journaux, des conversations entendues par hasard, les pages de l'annuaire, du "jargon étudiant", des slogans de publicité, des notices "mode d'emploi", le texte de la Bible. Boshoff indique de façon répétée que dans les techniques pour construire un texte il s'agit d'éléments amassés, collectionnés avec attention, mettant les poèmes de KYKAFRIKAANS au même niveau que ses œuvres de matières récupérées. L'utilisation du texte de la Bible s'insère sans faille dans cette suite logique. Pendant les années 70 Boshoff utilise la Bible comme il utilisera à partir de 2000 des fragments de texte Wikipedia. Il s'agit de textes qui "appartiennent à tous" et qui peuvent être utilisés, recyclés[863].

Suite à le Biennale de 1995, KYKAFRIKAANS suscite l'intérêt de Buzz Spector, qui en facilite l'achat par le Sackner Archif. Ruth et Marvin Sackner ont établi depuis 1979 des archives de poésie concrète figurant parmi les plus importantes pour ce domaine, The Sackner Archive of Visual and Concrete Poetry. Dans ce contexte des publications régulières voient le jour, la collection bénéficie d'une visibilité publique par le fait que ses archives numérisées peuvent être consultées sur internet[864] et les collectionneurs prêtent volontiers les œuvres originales pour des expositions[865]. Le travail de Boshoff est choisi par Okwui Enwezor pour sa contribution au volet africain de l'exposition *Global Conceptualism : Points of Origin, 1950s-1980s* de 1999 grâce à KYKAFRIKAANS et BANGBOEK. Les recherches de Gerardo Mosquera, David Paton Ivan Vladislavić, Elza Miles, Chrissie Reinecke, portent en première

[863] On pourrait observer une progression entre les œuvres BAD FAITH CHRONICLES, PANIFICE et SKOOB ou LEBAB, qui montre une utilisation de plus en plus surajoutée, à fur et à mesure que Boshoff agrandit sa collection de bibles.
[864] Les archiveves peuvent être consultées sur adresse page web : http ://ww3.rediscov.com/sacknerarchives/Welcome.aspx consulté le 31-5-2012
[865] Voir l'imposante liste d'expositions publiées sur le site.

ligne sur l'utilisation du langage et du signe écrit. Aujourd'hui des poèmes de KYKAFRIKAANS peuvent être trouvés dans les principales publications de poésie afrikaans mais également dans des anthologies de poèmes néerlandais.

A partir de 1980 Boshoff a poursuivi le travail autour de KYKAFRIKAANS dans de nombreuses activités. Lors de son enseignement au Johannesburg College, Boshoff se sert de ses poèmes concrets et les étudiants mettent en scène des lectures de certains de ces poèmes[866]. Par la suite Boshoff a présenté de nombreux ateliers pour le public au large, progressivement il a mis en place et perfectionné un dossier qu'il distribue au public à ces occasions[867]. Boshoff voit ces présentations comme un moyen d'initier le public à la poésie visuelle en général, s'appuyant sur des exemples comme Kurt Schwitters ("Anna Blume", "Antidada"), Guillaume Apollinaire (La page de couverture de *Poèmes, "*il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir"). Fidèle à sa prise de position, Boshoff commence par signaler l'importance du mouvement Dada, ajoutant ensuite des auteurs qui ne seraient pas en première ligne associés à la poésie concrète comme Christian Morgenstern ("Fisches Nachtgesang") ou Man Ray ("Phonetic Poem", 1924). Les autres exemples proviennent de l'anthologie de Jerry Bowles et Tony Russell, *This Book is a Movie*[868] : Ian Hamilton Finlay, Elise Asher, Bob Cobbing, Mary Ellen Solt, des poèmes fréquemment utilisés pour exemplifier la poésie concrète[869]. Lors de ses prises de paroles aux "workshop" ateliers qui peuvent durer une ou deux heures, ses conférences - certains s'y réfèrent en tant que "performances"- Boshoff touche aux notions absolument fondamentales du langage, du besoin poétique, de la mesure et du rythme, de l'être humain. Par des notions comme BOUSTROPHEDON par exemple, Boshoff peut faire surgir un univers où la présence de l'homme sur terre, sa façon de s'approprier la terre en la travaillant, sa façon de créer un langage écrit pour sauvegarder ses savoirs, forment un ensemble homogène. Boshoff accompagne l'explication de ce nœud humaniste par une "démonstration", une performance du mouvement de passer la charrue sur le champ et l'organisation des mots écrits sur la page.

[866] Lors d'un entretien en 2009 Boshoff se souvient que certains étudiants du Johannesburg College of Art avaient mis en scène des récitations des poèmes de KYKAFRIKAANS, l'instigatrice étant une certaine Anna Barbara von Scherner, étudiante suisse, qui par la suite a établi le contact entre Willem Boshoff et Hermann Nitsch. En 2007 Boshoff parvient à publier un DVD KYKAFRIKAANS. Il travaille les poèmes avec des acteurs et artistes vocales.
[867] Voir dans le catalogue (KG Catalogue : KYKAFRIKAANS) la liste détaillée établie par Boshoff avec les dates des expositions et interventions successives.
[868] cité plus haut
[869] Les mêmes poèmes sont représentés dans la thèse de Véronique Perriol, (2006, p.761) qui cite comme source le catalogue d'exposition *Poésure et Peintrie* de 1993 et *Vers la poésie totale*, 1993.

La phrase introductrice pour le Workshop est la suivante : "The essence of this workshop is the intersection between art, literature, language and communication". L'essentiel de ce workshop serait de se tenir au croisement entre l'art, la littérature, le langage et la communication. Dans ce dossier le seul texte de la plume de Boshoff est pourtant le "glossaire" inséré après les reproductions des poèmes. Le glossaire dresse la liste d'environ 80 mots liés à l'activité de l'écriture : décrivant une forme de vers (acroamatic, anaclastic, catalexis, dipodous, paracrostic, phanopœia, rhopalism, sotadic, synalœpha, boustrophedonic), un terme technique de l'imprimerie ou de la fabrication de livres, de l'écriture (anopisthograph, cacography, colometry), un type de réception de la poésie (acroasis, dimoric, crambo, derry) une façon de vivre son identité de poète ou d'aborder son travail d'écrivain (diaskeuast, cacoethes, epithalamiast, proto-metapharst, skaldic), des types de poésie (duan, cæsura, clerihew, dróttkvæt, ephymnium, palinode, parabasis, thalia), ou de textes (archidxis, epænetic, scytale, seminium) toutes sortes de mots issus du champ sémantique de l'écriture. Il s'agit très probablement d'une sélection extraite de "Beyond the Eppiglottis" ou du DICITIONARY OF PERPLEXING ENGLISH, ces mots peuvent donc tous être trouvés, Boshoff n'omet pas de le préciser, dans les "meilleurs" dictionnaires de la langue anglaise.

Certains poèmes de KYKAFRIKAANS ont été imprimés par sérigraphie en grand format et ont été vendus individuellement ou en tant que portfolio. A l'occasion des éditions de ces portfolios[870], Boshoff commence à écrire des textes de plus en plus longs pour expliquer pour chaque poème la démarche suivie par l'inventeur. En 2000 Boshoff établit un dossier volumineux afin de solliciter des partenariats prospectifs pour mettre en œuvre une nouvelle publication du recueil KYKAFRIKAANS. A cette occasion il écrit un court texte explicatif pour chaque poème ainsi qu'un texte positionnant KYKAFRIKAANS dans la continuité des phénomènes de poésie visuelle. 2007 voit l'édition du DVD et à cette occasion l'exposition de KYKAFRIKAANS est accompagnée de la diffusion de l'image filmée et des lectures des poèmes. Boshoff avait expliqué l'importance de la récitation des poèmes dès ses premiers textes autour de KYKAFRIKAANS[871]. L'intervention de la voix est un moyen de contourner l'obstacle de la communication par l'unique voie rétinale. Boshoff met ici en

[870] Voir le catalogue pour une chronologie des reproductions graphiques.
[871] Voir par exemple l'extrait de texte apporté sous forme de caption aux poèmes de KYKAFRIKAANS dans le "scrapbook". La version de 2004 sert ici de référence. Ce texte n'est pas repris pour le site Web de Boshoff.

juxtaposition les aspects "logopoétique", "mélopoétique"[872] et "phanopoétique"[873] d'un poème imprimé sur une page :

> To the average reader, poems are a combination of three elements : The logopœic element is the best known and refers to grammar, meaning and rhetoric as they are recited or cast in type (in Greek logos is "word"). The melopœic deals with the sound of the recited poem – with its vocalisation, metre and intonation (in Greek melos is "song"). A poem that is spoken as if it were sung is called a melologue. Readers of poetry have to imagine the melopœic. The third element in poetry is the phanopœic – the physical appearance of the poem in type (in Greek phainein is "to show"). In TEKSTIEL, above, the phanopœic takes precedence – the melopœic is also there, but has to be "pictured" in the mind's ear. The predominantly visual poem with an imagined sense of sound is also referred to an optophonetic poem. The word "verse" is a combination of all three. A verse is literally a "turning" – in Latin vertere is "to turn". Verses produce a "turn" of phrase, a "turn" or winding of the written line and a "turn" of rhythm and inflection.

Pour le lecteur moyen, les poèmes sont une combinaison de trois éléments : l'élément logopoétique est le mieux connu et renvoie à la grammaire, à la sémantique et à la rhétorique comme ils sont récités ou formatés (en grec logos est "mot"). Le mélopoétique concerne les sons du poème récité – sa vocalisation, le mètre et l'intonation en grec "melos" est chant). Un poème qui est dit comme s'il était chanté est appelé mélologue. Les lecteurs de poèmes doivent imaginer le mélopoétique. Le troisième élément en poésie est le phanopoétique l'apparence physique de poème en typgraphie (en grec "phainein" est "montrer"). Dans TEKSTIL, supra, le phanopoétique a la priorité – le mélopétique est également présent mais est peint dans l'oreille de l'esprit. Le poème à prédominance visuelle accompagnée par un sens imaginé de son s'appelle aussi poème optophonétique. Le mot "vers" est une combinaison des trois éléments. Un vers est littéralement un tourner – en latin "vertere" est "tourner". Les vers produisent un "tour" de phrase, un retour ou enroulement de la ligne écrite et un "tour" de rythme et d'inflection.

Revenons pour l'instant au "logopoétique" et au "phanopoétique". Boshoff construit des pages, des sculptures, des objets, souvent avec des lettres d'écriture. Ces "propositions" peuvent être vues ou touchées. Le texte d'Ivan Vladislavić saisit bien le caractère imaginaire de ces constructions par les libertés dans l'expression qu'il s'accorde. Aussi bien l'écriture peut fonctionner comme un objet utilitaire[874]. L'approche du mot "comme masse à manipuler sans autant élider le sémantisme"[875] s'observe d'ailleurs chez de nombreux artistes, nous pouvons citer entr'autres Carl Andre, Robert Smithson[876], Lawrence Weiner[877], Paul-Armand

---

[872] Le suffixe "mélo-" est admis en français comme par exemple dans "mélomane" - personne qui aime la musique avec passion, ou "mélodrame" - œuvre dramatique accompagnée de musique, *Le Petit Robert*, tome 4, p.1326.

[873] En français la particule "-phane" est plus fréquemment rencontrée en tant que suffixe mais est également admise en préfixe comme par exemple dans "phanotron", *Le Petit Robert*, tome 5, p.580

[874] Voir l'article par Chris Thurman, 2007. "Playing the game : Vladislavic, aesthetics, politics". *Current Writing : Text and Reception in Southern Africa* qui analyse cet aspect du travail de Vladislavić dans l'ensemble de ses productions littéraires, disponible sur : http ://www.thefreelibrary.com/Playing+the+game%3a+Vladislavic%2c+aesthetics%2c+politics.-a0187327629 consulté le 29-10-2010

[875] Perriol, 2006, p.17 : "Il s'agit d'explorer le mot dans sa capacité physique et spatiale. La poésie de Carl Andre entre dans cette problématique par une approche du mot comme masse à manipuler sans pour autant élider le sémantisme. Les données spatiales du poème sont propres à perturber la syntaxe pour travailler le sens. Une autre opération est d'introduire en poésie, le hasard, dans son potentiel à détruire tout ordre. Nous opposerons au hasard, la probabilité, qui tous deux se retrouveront avec l'usage de l'ordinateur".

[876] Opposé aux discours des artistes dits "conceptuels" Robert Smithson écrit la parodie "Heap of language" Earthworks, sculptors, Language to be looked at, couches stratifiées de sédiment verbal. La substantialité du

Gette[878], Timm Ulrichs. Ce dernier use des paroles en les prenant à la lettre pour construire des ensembles fonctionnant sur le comique de cette logique qui "donne la parole au langage" [879] . Sa sculpture consistant en les lettres CONCRETE POETRY par exemple, des "sculptures" en ciment d'une trentaine de centimètres de hauteur rendent ce propos au plus clair : lettre égale matière, égale signification. Les œuvres récentes de Boshoff comme par exemple IMPI UKUTHULA ou JER**USA**LEM ont assimilé ces données de base et les ont appliquées à des observations en rapport avec une actualité politique "extérieure". JER**USA**LEM se réfère à la situation politique au Moyen Orient et IMPI UKUTHULA puise sa raison d'être dans la violence prévalant dans la société sud-africaine d'après l'Apartheid, SECRET LETTERS les emprisonnements du Rivonnia trial, LEBAB les attentats du 11 Septembre etc. Les œuvres "écrites dans le sable dans le ciment, sur support de bois" communiquent une matérialité prédominante. AUXEXIS, écrit en bijoux plastiques, FAKE, cousue en tissus, COPROPHEMISM, découpé dans un bloc massif de bois, semblent des lettres sculptées dans la matière. Il s'agit d'œuvres à très grandes dimensions avec une présence matérielle non négligeable.



IMPI UKUTHULA (2005)

Malgré le risque contre lequel alerte David Paton, le danger que le passage à la version électronique entraînerait la perte des qualités tactiles des poèmes visuelles, Boshoff semble se plaire à jouer de la flexibilité de l'outil informatisé. Boshoff prépare les inscriptions pour ses blocs de granite à l'aide de logiciels. Les spirales et lignes de texte pour KRING VAN KENNIS et CHILDREN OF THE STARS ont "vu le jour" sous forme informatisée. En 2009 Boshoff produit une série de poèmes visuels destinés uniquement à l'impression par jet

langage Robert Smithson est commenté dans le texte de Craig Owens "Earthwords" publié dans le catalogue édité par Larys Forgier et Jean-Marc Poinsot, 1992. *C'est pas la fin du monde, un point de vue sur l'art des années 80*, Centre d'histoire de l'art Conntemporain, Rennes, pp.43-57. (Traduction par Larys Frogier) Voir également Laurence Corbel, 2011. "Textes à lire et à voir : la rematérialisation du langage dans l'art conceptuel américain des années 1960-1970" Colloque : *Idées à Contempler, les pratiques conceptuelles dans l'art et la littérature*, octobre 2011, UQAM, Montréal.

[877] Voir note 358.

[878] Voir KG Partie III

[879] Ulrich Tragatschnig, 1998, p. 56 : "Eulenspiegelhaftes Wörtlichnehmen - wodurch die Sprache zur Sprache gebracht wird".

d'encre à partir d'un original numérique. David Paton avait entrepris dans un article[880] une comparaison très poussée entre l'écriture "physique" de la machine à écrire et la version numérisée générée par ordinateur, avec l'intention de critiquer l'approche "dématérialisée" de la projection des poèmes KYKAFRIKAANS. Cette lecture sous-estime la façon dont Boshoff a intégré l'outil informatisé jusqu'au plus profond de ses démarches. L'ordinateur est en même temps banque de données, outil de recherche, espace malléable et extension du cerveau. Générer une image ou des mises en page de texte par ordinateur vient à Boshoff aussi facilement, ou difficilement, que regarder une émission CNN ou formuler la commande pour une sculpture de 23 tonnes. La diversité des solutions matérielles de l'utilisation du signe écrit dans le travail de Willem Boshoff dépasse largement les débats des années 60[881], sa description technique nécessite un détour par la plus grande diversité des comportements artistiques adoptés avant et après cette date.

Le lien étroit entre action et écriture dans les pratiques artistiques des années 60-70 et l'envergure que prend l'utilisation du langage verbal à partir des années 60 ont été étudiés par Véronique Perriol dans une thèse de doctorat qu'elle soutient en 2006, et pour laquelle elle retient le titre : *Conceptions du langage verbal en art : de Fluxus à l'art conceptuel*. Il s'agit d'une recherche très complète sur les manifestations textuelles précédant, et contemporaines à l'art conceptuel, les pratiques textuelles de Fluxus et de la Poésie Concrète. A propos de Fluxus, Perriol observe qu'un "grand nombre d'œuvres (...) consistent en une simple utilisation du langage verbal, sans aucune prétention à révéler du concept." Elle y examine "l'émergence d'une telle pratique qui est liée tout d'abord à la performance…"[882].

---

[880] "Body, light, interaction, sound : A critical reading of recent installation of Willem Boshoff's *Kykafrikaans*", disponible sur http ://www.theartistsbook.org.za/view.asp?pg=research, consulté le 1-9-2012

[881] L'utilisation du langage chez Boshoff ne se limite pas au signe écrit. L'ensemble concerné se trouve quelque part entre la mythologie et les recherches sur les fondements du langage. Voir KG Partie III.

[882] Les débuts de Fluxus peuvent être retracés à deux lieux de formation fréquentés par les musiciens, les poètes, les artistes qui de façon passagère ont participé aux "event" Fluxus. Il s'agit de la "New School for Social Research de New York" et l'"Institut de Nouvelle Musique de Darmstadt". C'est donc dans un haut lieu d'expérimentation musicale que certains artistes Fluxus se rencontrent. Les entrecroisements y sont multiples, notamment avec les poètes concrets actifs en Allemagne et en Suisse, et nourrissent l'esprit Fluxus. Les premiers concerts Fluxus se tiennent d'ailleurs en Allemagne. (Véronique Perriol, 2006, p. 14) : A la New School for Social Research de New York les cours de John Cage et la conception cagienne de la musique sont une réference commune : "Higgins, qui qualifie la période de cours de Cage comme pré-Fluxus, précise qu'un passage s'est réalisé à ce moment de la pratique du happening à Fluxus. Allan Kaprouw, le fondateur du happening, a étudié en même temps que Higgins à la New York School for Social Research. Nous verrons que la pratique Fluxus est celle de l''event' qui se distingue du happening." (Boshoff lui aussi revendique sporadiquement l'influence de John Cage) Les recherches sur ces mêmes lieux de création servent à structurer le travail de Jean-Paul Brun (2005) autour du Land art et de Barbara Formis (2010) autour du geste dansé pour comprendre l'esthétique du geste ordinaire.

> Nous dégageons une particularité de la musique Fluxus qui est la création de partition à mots. Le terme de partition, en anglais "score", est couramment employé par les artistes Fluxus et est emprunt à la terminologie musicale. Certains artistes parlent de "word piece", de "word event" ou d'"instruction".[883]

Perriol remarque une difficulté de dire de façon précise les différences entre les pratiques utilisant le langage verbal. Elle aboutit après son analyse soigneuse à la formulation d'une terminologie pour designer l'ensemble de ces productions en proposant "partitions textuelles" "en raison de leur nature textuelle et de leur fonction qui est d'amener une exécution". Les "Kykverwysings" avec lesquelles Boshoff accompagne KYKAFRIKAANS ainsi que les "résolutions" du 370 DAY PROJECT se lisent exactement comme des "partitions textuelles" d'un "event" Fluxus. Bien que Boshoff ne se réfère jamais au mouvement et bien qu'il ne connaisse que le travail de Joseph Beuys, un parallèle avec les démarches apparentées à Fluxus s'est avéré très fructueux pour une meilleure compréhension et une création d'un vocabulaire adéquat qui permette de parler du travail de Boshoff[884]. Perriol a fait l'inventaire des caractéristiques des partitions textuelles telles qu'elles sont établies par les artistes liés à Fluxus. A partir de cette base elle interroge les "utilisations du langage écrit" par les autres mouvements "conceptuels" des années 70.

> La partition textuelle n'est pas seulement musicale et peut être poétique, sculpturale, picturale, etc. Elle tend à remettre en cause les disciplines artistiques. Utilisée à travers une conception "intermédia" du langage, elle engendre un certain nombre de bouleversements. L'"intermedia", amené par Dick Higgins, exprime la fusion des disciplines. Il fournit une direction théorique à Fluxus. A cette fin, nous avons sélectionné certaines *partitions textuelles* qui peuvent être exécutées de manière variable, seul ou à plusieurs, en public ou en privé.[885]

La lecture de la partition textuelle ne nécessite pas obligatoirement un auditoire, et elle admet une réalisation physique et/ou mentale[886]. Le deuxième mouvement "conceptuel"

---

[883] Voici la suite qui définit l'utilisation de la formule "partition textuelle" (Perriol, 2006, Introduction p.15) : "Nous avons décidé de nommer ce genre de production des partitions textuelles en raison de leur nature textuelle et de leur fonction qui est d'amener une exécution. Nous étudierons tout d'abord la genèse de la partition textuelle qui est variable selon les artistes. Puis, une brève étude sur les manifestations musicales pré-Fluxus et Fluxus montrera les spécificités de leur pratique. Nous dégagerons deux caractéristiques de cette musique : une conception concrète et une dimension visuelle du son".

[884] Voir entr'autres la mise en parallèle continuelle avec certaines œuvres de Beuys ou de Robert Filliou, voir le texte pour expliquer l'engagement social de Boshoff dans le chapitre sur "La résistance pacifique".

[885] Perriol, 2006, p.15.

[886] Voici l'extrait complet : Perriol, 2006, p.15/16 : (...) "partition textuelle (...) lecture comme étape et/ou comme principe même de l'œuvre (...) nous constaterons qu'elle ne nécessite pas obligatoirement un auditoire contrairement à la performance. L'œuvre s'inscrit dans un espace qui vise à abolir toute idée de représentation, et ce, en accord avec la critique d'un art illusionniste pour promouvoir l'art concret. Les partitions textuelles amènent une interprétation qui peut être variable et, pour la plupart d'entre elles, admettent une réalisation physique et/ou mentale. De plus en raison de leur énoncé, certaines sont irréalisables. A partir de ce constat, il

correspondant en beaucoup d'aspects à la façon dont Boshoff procède avec KYKAFRIKAANS et BANGBOEK est le Lettrisme[887] qui soutient que[888] :

> (...) il est nécessaire d'en reprendre les principes fondateurs que sont la lettre, puis le signe[889]. ... Le lettrisme propose la lettre comme seul matériel de création et se situe à l'intersection de plusieurs disciplines : La poésie, les arts plastiques et la musique. C'est surtout la poésie sonore qui fait éclater l'oralité au sein de la poésie. La poésie sonore ne peut être considérée comme un mouvement, ni comme une école, mais plutôt comme une recherche poétique. Les poètes donnent des noms variables à leurs productions, tels que crirythmes, audiopoèmes, verbophonie, poésie phonétique, text-sound, poésie publique, poèmes-partitions, etc.

En ce qui concerne l'utilisation de la parole, les recherches autour du 370 DAY PROJECT, de KLEINPEN de *Genesis* et aussi du druide s'approchent de plus près de l'Internationale Situationniste[890] telle que Véronique Perriol la présente afin de décrire les "Conceptions du langage verbal en art" :

> ... le projet est celui d'une révolution intégrale par le refus du travail, la mise en valeur du jeu, mais surtout l'affirmation que la poésie ne peut plus prendre place dans les livres. Le dialogue est privilégié car la poésie doit être mise en œuvre à l'échelle de la vie par la création de situations. La critique de la vie quotidienne est au centre du champ d'investigation des situationnistes.

Les études approfondies de Véronique Perriol d'exemples de poésie concrète permettent de nombreux parallèles avec certains poèmes de KYKAFRIKAANS. Citons ici Auguste de Compos "Sem um numero" Sans un numéro qui devient par une suite d'inversions "um sem numero" un sans numéro et correspond dans les détails essentiels au poème "Min of Meer" Plus ou Moins de KYKAFRIKAANS :

> Il est le rien dont la forme naît. Ce signe, à la fois linguistique, symbolique et iconique devient le principe générateur du poème tant au niveau de la signification que de la forme. Un mouvement est introduit, qui peut être considéré comme double, rayonnant vers le bas et le haut de la page[891].

Les œuvres de Hamilton Finlay ou de Carl Andre pourraient permettre des parallèles non seulement avec les poèmes de KYKAFRIKAANS mais également avec les œuvres en

---

est nécessaire de faire une distinction entre sens et signification de l'œuvre. Le postulat sera que la majorité des partitions textuelles procède d'une suspension de l'énonciation, laissant la production du sens au destinataire".

[887] Malgré le fait que Boshoff et Ginsberg utiliseront facilement le terme "Lettrism" ni l'un ni l'autre ne semblent avoir une réelle connaissance du mouvement lettriste français. Ginsberg indique ceci clairement dans une communication électronique du 22-1-2011 : "This was not confided to the French Lettrists movement but included art (both sculpture and graphics) incorporating words".

[888] Perriol, 2006, p.19.

[889] Le créateur du lettrisme est Jean-Isidore Holdstein, dit Isidore Isou, qui arrive à Paris en août 1945 (?) Il souhaite imposer un nouveau système artistique qu'il a conçu dès 1942, en Roumanie.

[890] Perriol, 2006, p.20.

[891] Perriol, 2006, pp.232/233.

trois dimensions d'après 2000 comme par exemple SERIAL KILLER, WRITING IN THE SAND, CHILDREN OF THE STARS. Les démarches de Julien Blaine auraient pu enrichir le discours autour de KONFETTI[892] et MNEMOSYNE, les seules œuvres avec des signes écrits (et non des actions) où Boshoff permet réellement l'intervention du hasard.



SERIAL KILLER (2004)

Dans les mouvements européens on trouve détaillées des démarches qui se manifestent aussi ailleurs mais dans des approches beaucoup moins catégorisées[893]. Le "climat culturel" dans lequel le travail de Boshoff évolue limite ses sources d'information aux publications en langue anglo-saxonne des années 70 et 80[894]. Hormis la Biennale de 1982 et la *Documenta 7* il a très peu de moyens de se tenir au courant des différentes affiliations avant-gardistes ou "conceptuelles" autres que les mouvements américains. C'est ainsi que sa façon toute personnelle de traiter les mots se met en place. Progressivement le mot se défait de l'obligation d'être écrit, comme ceci a été tenté par les Lettristes et tend en permanence vers des formes d'action aux marges du fictif[895]. La fictionalisation de l'action se manifeste de façon plus claire dans le texte que Boshoff écrit pour le BLIND ALPHABET PROJECT[896] de 1994. Boshoff formule ici une description du "documentary evidence" preuves documentaires auxquelles les artistes conceptualistes ont recours pour garder une preuve "déictique" de leur art qui a déjà eu lieu sous forme intangible ou invisible ("work that would otherwise not be seen or made" un travail qui autrement n'aurait pas été visible ou réalisé). Boshoff remarque que beaucoup d'œuvres d'art conceptuel fonctionnent comme un cartel sous forme de

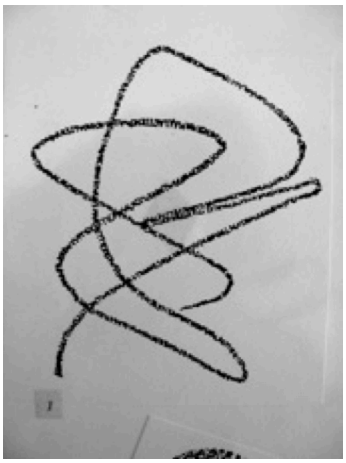
[892] Voir le texte sur le hasard - écrit au sujet des "Oriënteringswerke" qui nomme KONFETTI comme exemple VLV, 1984, p.46.
[893] Les européens semblent particulièrement catégoriques dans la définifion de leurs activités, formulent très clairement leurs buts et cherchent à se distinguer sans équivoque des autres mouvments. Un artiste, en changeant d'un mouvement à l'autre se voit contraint d'avancer à chaque changement un nouveau manifeste. Ceci n'est pas le cas dans les approches des artistes "extra-européens", avant tout américains mais aussi sud-africains. Ces derniers ont un lien beacoup plus direct avec leurs façons de procéder. Prenons l'exemple des écrits de Guy Debord, qui sont traduits en anglais à partir de 1990. Ces textes sont aujourd'hui bien connus par le lectorat sud-africain et fréquemment cités. Les lecteurs ne réalisent que très rarement que Debord participe à des mouvements d'art bien précis, et citent ses textes comme des sortes de mode d'emploi philosophiques pour la création d'œuvres d'art faisant abstraction du contexte politique qui soustend le travail de Debord.
[894] Voir le texte de Colin Richards, 2002. "The thought is the thing", publié dans *Art Sout-Africa*, 1(2), Summer 2002, pp.34-41, qui prend comme point de départ une relativisation des catégories "orthodoxes" du conceptualisme, et propose d'y substituer une approche "généreuse" qui est nécessaire en regardant les mouvements d'art récents venant des régions hors de l'Europe/USA. J'y reviendrai au sujet des théories d'Okwui Enwezor sur le Conceptualisme africain. KG Partie II.
[895] Voir KG Partie III.
[896] Manuscrit du BLIND ALPHABET PROJECT, 1994, p.69.

documentation visuelle du travail. BANGBOEK, le 370 DAY PROJECT, KLEINPEN, BLOKKIESRAAISEL, SKOMMELPEN et plus récemment CACOETIS SCRIBENDI ou SILLOGRAPHISTE ont comme premier souci une activité : celle de réfléchir sur la situation d'un pacifiste face à un état totalitaire, celle de "vivre de façon véritablement créative", celle d'écrire en copiant comme un exercice de méditation, celles de lire la Bible, celle d'apprendre de nouveaux mots anglais, celle de se libérer de son envie de jurer ou d'insulter. Les œuvres tangibles qui en résultent sont un produit secondaire, un "cartel", si on veut (si Boshoff le veut). Il n'en est pas ainsi des expérimentations pour KYKAFRIKAANS, ici les mots sont manipulés comme une matière architecturale et concrète, comme une matière picturale et sculpturale.

Pour Boshoff l'utilisation du mot "concept" n'est pas du tout aussi réfléchie que chez les artistes du "Conceptual Art" des années 60. "Concept" pour Boshoff relève de tout ce qui est "contenu" ou "idée", de "contenu de l'œuvre abordé comme pure information" qui prime sur un quelconque illusionnisme produit sous forme d'œuvre d'art. Vu la remise en question à laquelle il devait faire face dans le contexte restreint des réseaux artistiques de l'Afrique du Sud, il a trouvé nécessaire de réclamer son allégeance à un mouvement d'art. Pour ce faire, il choisit celui qui lui était connu grâce aux publications anglo-saxonnes, le conceptualisme américain, plus précisément la publication de 1972 par Ursula Meyer, ensuite il élargit sa connaissance en 1982 en visitant la Biennale de Venise et la *Documenta 7*, une visite qui le confronte à de nouvelles démarches artistiques mais qui ne lui fournit pas les outils analytiques pour les mettre en perspective. Boshoff achète l'anthologie de Germano Celant[897]. Ici, comme chez Meyer, les démarches des artistes sont décrites par leurs propres textes. Toujours en 1997, Okwui Enwezor revendique le travail de Boshoff comme une approche "conceptualiste"[898] dû à sa "clean concentration on language" sa concentration pure sur le langage. Boshoff choisit désormais de décrire ses démarches comme "Language based art"[899] un art basé sur le langage pour éviter le terme "conceptualisme"[900], il est bien conscient que ses façons de

[897] Germano Celant, 1969. *Art Povera : Conceptual, Actual or Impossible Art?* London : Studio Vista. Boshoff le conserve toujours dans sa bibliothèque.
[898] "Described as an orthodox conceptualist, in the sense that he keeps, in Gerardo Mosquera's apt phrase, a clean concentration on language" in "Where, What, Who, When : A Few Notes on "African" Conceptualism" Okwui Enwezor, 1999. *Global Conceptualism : Points of Origin 1950s-1980s*, pp.109-117.
[899] Bowles et Russell, après d'avoir rejeté la plupart des étiquettes telles que "concrete, conceptual, visual, found" décident d'utiliser l'expression "language art" pour leur anthologie. Boshoff relativise encore plus et admet l'importance d'autres éléments en choisissant "language *based* art".
[900] Boshoff utilise cette expression dans le texte avec lequel il précède son CV professionnel. Sur la version que je trouve en 2000 dans les archives d'Histoire de l'art de l'Université de Pretoria, Boshoff utilise déjà cette formule, mais je n'ai pas pu établir de quand date cette version (pré-2000) du CV.

faire ne correspondent pas aux définitions du mouvement conceptualiste. Boshoff n'a aucunement l'intention de se soumettre à l'exercice de rigueur qui lui demanderait de limiter ses recherches aux "dogmes" d'un seul mouvement[901].


KLEINPEN II (env 1980- Détail)

Boshoff multiplie au maximum les "façons d'écrire", KLEINPEN donne occasion à la description d'une démarche. L'écrivain peut être un "magiese vakman" artisan-mage[902]. Les remarques de McLuhan concernant l'écriture manuscrite servent de base à ces pensées. Avec la découverte de l'imprimerie, la force magique du texte manuscrit a perdu son "aura"[903]. Pour KASBOEK, l'armoire médicinale qui est en même temps un livre, Boshoff explore toutes les possibilités de communication du triptyque gothique. KASBOEK se trouve sur les marges entre icone et manuscrit. Il lui semble important de faire remarquer le lien entre la crucifixion et l'inscription de la parole du Christ dans la Bible. "L'incarnation de la parole" par la venue du Christ est partagée par la parole et par l'image[904] (rappelons-le KASBOEK est fait sur les mesures d'un très grand homme, les deux pages supérieures s'ouvrent comme les bras étendus d'une personne crucifiée, les deux "pages" inférieures s'ouvrent comme on écarte les jambes, chaque "ouverture" du livre équivaut une crucifixion[905]) Le Christ se "met en parole" et est crucifié, stigmatisé par l'écriture. L'écriture manuscrite est capable de recéler cette "incarnation" dans tout son mystère, la page imprimée perd cette capacité. Les "objets de recherche" proposés dans *Visuele Letterkundige Verskynsels* voudraient réinstaurer l'écrivain comme un artisan-mage[906]. Toute œuvre publiée

[901] En 2011 Boshoff en faisant l'appréciation de certains textes théoriques écrits par rapport à son travail se lance dans une sorte de crédo d'indépendance par rapport aux mouvements. Voir communication éléctonique du 12-7-2011.
[902] Nicole Fritz (2007, p.72-73) interroge les différentes inscriptions que Beuys apporte sur des objets pour leur valeur en tant que "Wortzauber" ou "Schriftzauber". Chez Boshoff ce ne sont pas les inscriptions qui sont magiques mais les gestes qui inscrivent.
[903] Je n'ai pas pu établir une connaissance du texte de Benjamin chez McLuhan, pourtant il s'agit de la même préoccupation. J'utilise le mot sciemment pour indiquer la parallèle mais sans revendiquer une quelconque rigueur scientifique par ce rapprochement.
[904] VLV, 1984, p.14 : "Die vleeswording van die Woord met die koms van die Christusfiguur verwys direk na een saak wat beeld en woordeienskappe terselfdertyd dra".
[905] VLV, 1984, p.15 : "'Kasboek' as beeld staan in direkte verhouding tot die konkretisering van die Skrif. Die afmetings daarvan is dié van 'n redelik groot persoon. Die boonste twee "bladsye" open sywaarts soos twee arms en die onderste twee "bladsye" open sywaarts soos twee bene. Die beeld met liggaamsproporsies en beslag word dus telkens gekruisig wanneer dit geopen word."
[906] VLV, 1984, p.16 : "Hierdie navorsingsprojekte poog om die skrywer as magiese vakman in ere te herstel. Spraak en skrif is al klaar 'n omskepping van oorspronklike begrippe. Wanneer skrif nog verder in gedrukte bladsye herskep word, moet die waarde daarvan daal".

par le détour de la presse de Gutenberg est une version "deuxième main" du texte original établi par l'auteur qui était un artisan-mage. Ces textes "d'occasion" sont tous les matins délivrés à la porte des maisons modernes. Ici nous retrouvons une des thématiques de Marshall McLuhan qui fait une radicale distinction entre le texte savant et le texte destiné à la publication dans un journal, les "mass-média"[907]….

KYKAFRIKAANS a été publié à 1000[908] exemplaires. La reproduction ne passe pas par la presse d'imprimerie de texte, chaque page doit être saisie comme une image, car une presse d'imprimerie classique ne pourrait aucunement parvenir à "peindre" avec les lettres comme l'avait fait Boshoff à l'aide de sa "Hermes 3000". Mis à part des techniques de l'artisan sculpteur décrites par Elza Miles (qui d'ailleurs qualifie Boshoff d'"alchimiste"[909]), Boshoff a recours à des techniques d'écrivain pour constituer ses poèmes concrets. Il a déjà été mention des poèmes-listes comme "Swak skakels"[910] et "Vierletterwoorde"[911]. Pour "Vlegskrif", par exemple, Boshoff avait précisé dans les "Kykverwysings" qu'il s'agissait ici de "Twee oefeninge vir proeflesers", deux exercices pour des correcteurs d'épreuves, en 2003 il explique à propos de ce poème sa théorie sur le texte comme texture[912]. Boshoff se sert amplement des techniques de répétition, du fractionnement de mots, du rythme, de l'anagramme, il écrit sous forme "acromonogrammatique" (la dernière lettre d'un mot donne la première du mot suivant) et "acrostique" (la première lettre des phrases successives donne un nouveau mot si on le lit en verticale). Ivan Vladislavić résume l'explication de Boshoff ainsi[913] :

> Boshoff often refers to the etymological link between the words "text", "texture" and "textile", which can all be traced to the Latin *texere*, weave, and this provides one key to the book. Many of these texts are textures or textiles. In works like "Hekelskrif", "Vlegskrif" or "Tekstiel", Boshoff creates textured surfaces that demand to be read with all the senses. At the same time, he sets out to frustrate this

[907] VLV, 1984, p.50 : "In 'Sinsverbuiging' word die sinne met die hand 'die nek omgedraai.' Die nuuswaarde van die sin lê nou nie meer in die waarheid wat dit mag bevat nie, maar in die skouspel wat dit probeer afspeel McLuhan weet te vertel dat tikwerk uitdrukkingsvermoeë van kuns tot kunsvlyt, van die persoonlike tot die onpersoonlike verlaag. Hy sê dat dit 'n manier is om gedagtes te projekteer en nie om aan hulle uitdrukking te gee nie. Dit onthef die uitdrukking van gedagte van persoonlike spitsvondigheid en skilderagtige spraak deur die onmiddelike en ooglopende duidelikheid daarvan. Dit kan nooit verwar word met die krulle en onleesbaarheid van handskrif nie. Dit kan lei tot groter begrip maar ook tot groter bedenking (bibl. 8)."

[908] Voir le manuscrit des "annotations" que Boshoff écrit en 2003 (daté 2003-10-09) afin d'intéresser un éditeur potentiel à une nouvelle édition de *Kykafrikaans*. Archives éléctroniques transmises par Willem Boshoff.

[909] Dans le cercle d'intellectuels autour de John Miles, Christo Coetzee, Marcus de Jong, on s'intéressait à la philosophie hermétique. Elza Miles utilise donc cette appellation en tout connaissance de la tradition. J'ai conduit un entretien avec Elza Miles à la Johannesburg Art Gallery en 1996 pour l'interroger sur la relation que Christo Coetzee entretient avec les philosophies hermétiques.

[910] Willem Boshoff, *Kykafrikaans*, 1989, p.36.

[911] Willem Boshoff, *Kykafrikaans*, 1989, p.10.

[912] Willem Boshoff, *Kykafrikaans*, 1989, p.2 ; Manuscrit de 2003, p.4.

[913] Je cite la version raccourcie que Vladislavić révise en vue d'établir la traduction d'un extrait en français incluse à la fin de la publication Taxi Books.

> appeal : they are made not to be read but to be looked at. As David Paton puts it, there is a "continual interplay between looking and reading".
> The "textures", in which single words are cobbled, layered, crocheted, stacked together, play a coercive game with the eye – if you know the language, of course. Where someone unfamiliar with Afrikaans would simply see pattern, texture or shade, the viewer who recognizes words is challenged to read sequentially, conventionally. Sometimes the poems function like Word Search puzzles : as one scans them, recognizable arrangements solidify in the mist of letters and then dissolve again. The poems tend to be vocabularies, sets of terms that belong together or have been made to coexist, lists rather than lyrics, brief dictionaries.

Boshoff fait souvent allusion au lien étymologique entre les mots "texte", "texture" et "textile", dont l'origine remonte au latin *textere*, tisser, ce qui offre une clef possible pour comprendre le livre. Nombre de ces textes sont des textures ou des textiles. Dans des œuvres comme *Hekelskrif*, *Vlegskrif* ou *Tekstiel*, Boshoff crée des textures qui exigent d'être lues avec tous les sens. En même temps il cherche à frustrer cet appel : elles sont faites non pour être lues mais pour être regardées. Comme le dit David Paton, il y a une "interaction continuelle entre regarder et lire"[914].

Les "textures" dans lesquelles les mots individuels sont juxtaposés, superposés, entrelacés, empilés, imposent à l'œil un certain jeu – à condition que l'on connaisse la langue, bien entendu. Là où quelqu'un ne parlant pas l'afrikaans ne verrait que motif, texture ou tonalité, le spectateur qui reconnaît les mots est mis à l'épreuve de lire par séquences, de façon linéaire et conventionnelle. Parfois les poèmes fonctionnent comme des mots mêlés : lorsqu'on les parcourt des yeux, des combinaisons reconnaissables se matérialisent dans la brume des lettres, avant de se dissoudre à nouveau. Les poèmes ont tendance à prendre la forme de lexiques, d'ensembles de termes apparentés ou regroupés, de listes plutôt que d'écrits lyriques, de petits dictionnaires.

Boshoff formule l'équivalence entre le sens du toucher, le texte[915] et le tissage dès le mémoire de 1984 *Vergelykende Letterkundige Verskynsels*[916]*,* ce lien est une des prémisses de *The Gutenberg Galaxy* de Marshall McLuhan[917].

> "Tekstuur" kom van 'n Latynse woord wat op "tasting" sinspeel. "Teks" is dus 'n woord wat op visuele tasting dui. 'n Teks word "begryp" wanneer iets daaruit geneem word en in die verstand geplaas word. Die vorm van die boek, die tipografie en "topografie" daarvan, die leesafstand, die grootte van die boek se bladsye, die dikte van die boek ; al hierdie en vele ander uiterlike vorms beëinvloed die tasbaarheid van die inhoud en gevolglik ook begrip vir die inhoud.

"Texture" vient du mot latin qui fait allusion au toucher. "Texte" est donc un mot qui renvoie à un toucher visuel. Un texte est "compris" quand on en "prend" quelque chose qui est alors placée dans l'intellect. La forme d'un livre, sa typographie et sa "topographie", la distance de lecture, la grandeur de ses pages, son volume, toutes ces formes et encore beaucoup d'autres influencent la tactilité du contenu et par conséquent aussi sa compréhesion.

Depuis cette date Boshoff fait très régulièrement référence à ce principe[918]. L'accent tombe à chaque reprise sur le lien étymologique entre texture, textile, texte et toucher.

---

[914] David Paton, "Of Worms and Words : *Wurm* as Genesis for *KykAfrikaans* and the South African Artists' Book" in *Reception/Perception*, Proceedings of the 17th South African Association of Art Historians Annual Conference (Durban, 2002), pp. 148–57. Il utilise le terme "pantextuality" (emprunté à W.J.T. Mitchell) pour désigner la lecture d'un motif visuel simultanément "as text and as pictorial element" comme texte et élément pictural.

[915] Il s'agit ici d'un autre exemple de changement de titre apporté entre 1981 et 1984. Pour la traduction anglaise du titre du poème "Weefsel" (tissage) Boshoff choisit le mot anglais "Fibre" en 1981, alors qu'en 1984 il choisit "Textile" et "Tekstiel".

[916] Boshoff met la remarque en place dès l'introduction p.2 et revient sur la question dans son texte pour CHAOS, p.31, VROETELMAT, p.36, où il crée le lien "tekstuur/tekstiel, skriftuur", KAARTLAND, KAARTMATJIE p.42. qui retient dans l'essentiel les éléments que Boshoff retiendra encore en 2004.

[917] *Gutenberg Galaxy,* 1962, p.83.

[918] "Ek is teen Boeke" 2004, son texte pour le catalogue *Sted//Place,* 2003 ; l'entretien avec Jorgensen et Ellis, p.57 (Version publié en 2002 dans*,* Casper, R N & Hawkey C *JUBILAT five*, University of Massachusetts 2002)

Boshoff souligne l'importance du texte fait main, du lien tactile entre lecteur et texte, le sens du toucher étant d'avantage "intérieur" obligeant le "lecteur" tactile de se retourner vers l'intérieur ce qui l'amène à se découvrir soi-même[919]. Lignes d'écriture, fibres de textile peuvent échanger les positions et les significations. Des changements peuvent intervenir dans un tissage, entre les fibres, tout est en lien avec tout de façon organique.



WAR AND PEACE (2004)

Avec la série des œuvres que Boshoff produit pour l'exposition *Nonplussed* (2004), il semble avoir changé radicalement d'approche. Boshoff choisit des phrases simples, simplistes même, des "jokes" comme Ad Reinhardt, avec la différence que celles-ci font un commentaire sur une situation sociopolitique précise. Le double sens se produit dans l'utilisation ambiguë d'un mot. Parfois l'ambiguïté se produit par le choix de l'auteur de la phrase, comme la publicité pour SuperSport[920] : "WORDS HAVE NO MEANING" ou la phrase prononcée par Thabo Mbeki avant les élections de 2004 : "WE MUST MAKE SHURE THAT NOBODY INTIMIDATES ANYBODY". Parfois le double sens se produit par l'intervention artistique, la combinaison de "WHAT IS OUR OIL DOING UNDER THEIR SAND?" Avec la statistique des armes à destruction massive, ou le Graffiti 1% CHANCE OF ~~PEACE~~ *War* DESERVES 100% EFFORT signé ~~GOD~~, *CHENEY, BUSH*. Ici Boshoff commence par l'envie d'écrire au risque d'écrire quelque chose de mauvais, comme il l'explique avec CACOETHES SCIBENDI et SILLOGRPHISTE. Ensuite il choisit son support : ciment, bois, merde, pierre, pain, caillou, papier et en troisième lieu il construit une raison d'écrire, l'engagement contre la politique américaine au Moyen Orient. Ces phrases sont lues comme un "Attack on the meaning of words" un assaut à la signification des paroles et "aggression against language" une agression contre le langage, par Robyn Sassen et comme une "Attack on the dignity of Language" un assaut contre la dignité du langage par Ivan Vladislavić[921]. Les mises en forme de ces phrases sont extrêmement soignées, dans un style très "design", l'artiste porte beaucoup d'attention au détail. Beaucoup d'entre elles sont d'ailleurs intégrées dans des ensembles plus vastes pour faire partie d'un projet de décoration intérieure[922]. Pour

[919] Voir KG Partie II
[920] Groupe de chaînes télévisées sud-africaines très présent et publicitaire (SuperSport a même sa propre entrée sur Wikipédia) http ://en.wikipedia.org/wiki/SuperSport_(TV_channel) consulté le 2-9-2012
[921] Vladislavić, 2005, p.72 "Puns and Quibbing".
[922] Depuis le début de sa carrière Boshoff vend des œuvres grâce à l'architecte Pierre Lombard, par exemple TAFELBOEK, LIBRARY CARDS, VERSSKEUR et plus récemment SELF PORTRAIT RHS. Un autre architecte, Pierre Swanepoel prévoit dans sa conception de certaines structures l'inclusion d'un travail plastique

parler de ses choix pour l'exposition *Nonplussed*, Boshoff commence pourtant par cette même observation : que le texte sous forme de livre est devenu inutile mais que le texte serait un travail de tissage, un textile[923]. Cinq ans plus tard, en tant que druide, Boshoff a progressé en insistant sur le caractère pérenne des mots, il produit de multiples variations de la technique d'écrire dans le sable : NOTHING IS IMPOSSIBLE, IMPOSSIBLE IS NOTHING, NOTHING IS OBVIOUS, DRIELETTERWOORDE, le processus d'inscrire lentement et patiemment a repris de la valeur.

Progressivement le "regardeur" des œuvres de Boshoff s'engage dans un mouvement dialectique entre "voir" et "lire"[924]. Au moment où le visiteur se trouve face à une œuvre de Boshoff, son activité fluctue nécessairement entre des moments où il cherche à comprendre la forme et les moments où il cherche à déchiffrer un sens quelconque. Sciemment Boshoff garde ses "visiteurs" dans cet état incertain. Le "lecteur" prospectif est immédiatement arrêté par le caractère illisible ou incompréhensible du contenu de ce qu'il cherche à lire, il retourne vers une appréciation visuelle de ce qui lui est proposé, uniquement pour céder immédiatement à la tentation de recommencer à déchiffrer. L'oscillation est permanente et jamais résolue dans les œuvres sur support tangible. Vladislavić identifie tous les travaux de Boshoff comme un travail d'écriture[925] et assure ainsi la continuité entre ses œuvres sculpturales et les textes théoriques qu'il écrit pour accompagner ses textes. Vladislavić met ce principe en place dès l'introduction à son texte[926] :

> The viewer of Willem Boshoff's art is better understood as a reader. Boshoff is a writer. Not only is much of his sculpture and installation centrally concerned with language and books, but he has also written concrete poetry and dictionaries, and extended commentaries on his own work and processes. The borders between these writings are porous and their meanings seep through and run together. All of them might be regarded as passages in a discontinuous text. For three decades, he has been researching, writing and annotating a long shelf of books.

---

signé Boshoff. Voir par exemple HOUSE OF HERBS (2009), pour Gordon Schachat ou WOOD CONCERTO (2006) pour Georgia Black & Justin Letschert comme le fait la décoratrice Mullerie Raabe en concevant des ensembles autour de TIME MATTER CHANCE (2003) de Boshoff. WORDS IN THE SKY (2010) est conçu en collaboration avec l'architecture par Steven Riley. SIGNS OF PEOPLE (2006) en collaboration avec l'architecte Jeremy Rose. Notes Entretiens Washington mars 2012, voir KG Catalogue pour les détails des constructions.

[923] Voir l'entretien "Ek is teen boeke" *Vrye Afrikaan* http ://www.vryeafrikaan.co.za/site/lees.php?id=61 consulté le 2-9-2012

[924] Cette pensée est amorcée très clairement dans les commentaires de KYKAFRIKAANS par Ivan Vladislavić et également par extraits dans les critiques de David Paton.

[925] Le mérite de l'analyse de Vladislavić est à cet endroit d'avoir poursuivi le rôle du spectateur en tant que lecteur jusqu'au bout, d'avoir mis en valeur cet aspect de ses réactions face au travail de Boshoff. L'analyse de Vladislavić perd pourtant de force par le fait qu'il ait omis de remarquer le mouvement inverse, le moment où le regardeur est obligé de revenir à sa corporalité, à son incompréhension et à sa curiosité.

[926] Vladislavić, 2005, p.6.

Le spectateur de l'art de Willem Boshoff serait plutôt un lecteur. Boshoff est un écrivain. Ce n'est pas seulement qu'une grande partie de sa sculpture et son installation s'occupe essentiellement de langage et de livres, mais il a également écrit de la poésie concrète, des dictionnaires, et des commentaires copieux sur sa propre œuvre et ses processus. Les frontières entre ces écrits sont poreuses, leurs significations suintent et déteignent. Tous peuvent être considérés comme des passages dans un texte discontinu. Pendant trois décades il a consulté, écrit et annoté une longue rangée de livres.

La relation qu'entretient Boshoff avec le langage écrit se complique encore en tenant compte des écrits qu'il produit avec l'intention de s'en servir comme textes explicatifs de son travail[927]. Les premiers de ces textes avaient été ou étaient des dissertations afin d'obtenir un diplôme. Avec le texte pour accompagner le BLIND ALPHABET PROJECT Boshoff a transformé l'écriture de texte "scientifique" en concept. Les organisateurs d'expositions ont aujourd'hui l'habitude de faire appel à un "statement" déclaration par l'artiste pour accompagner son œuvre. Boshoff écrit ces textes avec beaucoup de soin et les rassemble systématiquement dans les "scrapbooks" cahiers de brouillon, des textes qu'il transmet volontiers à des intéressés. Boshoff écrit systématiquement un court texte d'explication pour chacune de ses œuvres, il en

[927] Le premier texte date de 1975, il s'agit du "poème" *Genesis*, ensuite KYKAFRIKAANS, publié en 1980. Boshoff écrit les manuels pour les cours qu'il donne au Johannesburg College entre 1980 et 1996. (Dans l'entretien avec Warren Siebrtis de 2007 Boshoff réclame pour ces préparations de cours le statut de véritables livres. Voici les positions qu'il tient au Technikon : **1977-80** Technikon Witwatersrand **1980-82** senior lecturer, **1983-91** Associate Director and Head of Department, **1991-1996** Associate Director). Le premier dictionnaire (*Dictionnary of Colours and Pigments*) est écrit entre 1977 et 1980, pour l'œuvre SKYNBORD. En parallèle, à partir de 1975, Boshoff rassemble les mots du DICTIONARY OF PERPLEXING ENGLISH qu'il déclare "complet" en 1999. Pour le catalogue de l'exposition à la Johannesburg Art Gallery de 1981 Boshoff écrit les premiers commentaires de ses œuvres. Le mémoire, *Die Ontwikkeling en Toepassing van Visuele Letterkundige Verskynsels in die Samestelling van Kunswerke* Le développement et l'application de phénomènes visuels et littéraires dans la production d'œuvres d'art - thèse pour le diplôme national en technologie 1984 est écrit en 1984. Dix années plus tard Boshoff entame la vaste recherche pour accompagner le BLIND ALPHABET PROJECT, un manuscrit d'une centaine de pages dont il déduit en 1995 le discours "Aesthetics of the Skin" prononcé au Third National Sculpture Symposium Technikon Pretoria et qu'il publie en 1997 sous le titre "Aesthetics of Touch – notes towards a blind aesthetic", University of Pretoria, Department of Visual Arts and Art History. Depuis 1994 les "artist's statements" sont des textes de plus en plus élaborés. Boshoff donne plusieurs conférences publiques, 1991 First National Sculpture Symposium, Michaelis School of Fine Art, University of Cape Town : "Judging Art Competitions in South Africa" (Published in symposium record) ; 1992 Second National Sculpture Symposium, Technikon Natal, Durban : "Change of Mind in South African Art Education" et "The Spectator And The Spectacle", prononcée lors du Johannesburg Art Gallery Education Workshop en 1995. Boshoff révise à plusieurs reprises le "Workshop" qui accompagne ses présentations de KYKAFRIKAANS. L'entretien avec Paul Jorgensen et Charity Ellis est le premier long entretien à être publié à plusieurs reprises. En premier lieu, le site internet *onepeople* met en ligne une version sans intervention d'un éditeur. Le journal de littérature *Jubilat five* publie une version éditée en 2002 sous le titre "Parots kiss like this" (Casper, R N & Hawkey C, *JUBILAT five,* Robert N Casper, University of Massechusetts 2002). Une version éditée de l'entretien avec Andrew Munnik et Katja Gentric pour lequel l'éditeur choisit le titre "Ek is teen boeke" est publiée sur le site *Vrye Afrikaan* en 2004. Warren Siebrits édite une version de l'entretien pour le catalogue *Word Forms Language Shapes* en 2007 pour lequel Boshoff contribue des textes très complets (Dans ce catalogue de 120 pages se trouvent uniquement des textes écrits par Boshoff). Le seul texte par un autre auteur est celui pour BLACK TREE par Jack Ginsberg. Lors du congrès annuel de la Fédération Internationale des Professeurs de Langues Vivantes (FIPLV) le 3 juin 2003 Boshoff prononce un discours avec le titre "Pour qui nous prenons-nous pour le dire?" traduit par Elizabeth Snyman. Pour le catalogue *Sted//Place* (2003) Boshoff contribue un long texte avec le titre "Essay on NEGOTIATING THE ENGLISH LABYRINTH". Boshoff participe aux publications des catalogues pour les expositions *Licked* (2003) *Nonplussed* (2004) et *Epat* (2007). Depuis 2004 Boshoff travaille activement à l'édition du dictionnaire *OH NO DICTIONARY* afin de le publier sous forme de livre d'artiste. Le texte "Language Works" est retenu pour le catalogue *Inscribing Meaning* publié en 2007. En 2008 Boshoff écrit un texte avec le titre "Eating With The Ants"qui approfondit sa conception d'une inscription de l'art dans le monde africain. Boshoff est fréquemment sollicité en tant que conférencier à l'occasion de vernissages d'expositions ou pour présenter son travail auprès du public.

écrit même en rétrospection pour celles qu'il n'avait pas commentées avant, ou rectifie les versions antérieures, si une nouvelle interprétation lui est venue. Parfois ces textes de quelques paragraphes seulement vont de pair avec le certificat de vente, ou la lettre de présentation à l'acheteur. Parfois ces textes ont été écrits pour des catalogues d'exposition ou pour les cartels des œuvres. Dernièrement la plus grande partie des textes sont disponibles sur le site web[928] de Boshoff.

En vue de l'énorme quantité de textes "théoriques" proposées par Boshoff, le travail de l'historien d'art semble futile ou redondant, car Boshoff a systématiquement commenté chacune de ses œuvres, la plaçant parmi les autres œuvres avec lesquelles il voit un lien. Il documente méticuleusement la chronologie des phases de production et les dimensions. Rappelons qu'un des buts de l'art conceptuel avait été, de la part de l'artiste, de se charger personnellement du travail d'analyse pour accompagner les œuvres. Le critique est vu comme le "middleman" l'intermédiaire superflu[929]. Dans le cas de Boshoff pourtant le critique se trouve submergé par cette multitude d'explications et de précisions et les textes deviennent obscurs par accumulation de preuves. Ainsi le critique doit être capable de résister au "trop" de détail, il doit résister à la tentation de suivre Boshoff dans les explications labyrinthiques qu'il donne de son travail dans des textes qui sont "riches"et hétéroclites. Dès les premiers textes un style lexical commence à se préciser et cette approche encyclopédique est difficile à retravailler car il faudrait "remonter aux sources" des mots qui ont une retombée pour les moindres décisions du quotidien. Prenons ici l'exemple de l'extrait récemment cité, la différenciation des dimensions "logopoétiques", "mélopoétiques" et "phanopoétiques" d'un poème intriguent d'emblée, mais pour valider l'utilisation de ces termes "dérivés du grec", le chercheur doit choisir entre une vérification scientifique satisfaisante ou une acceptation expérimentale de ces mots. Les liens entre les éléments que Boshoff propose, organisés sous forme de liste, semblent toujours évidents, nécessaires même, mais ils sont soutenus par un fort élément fictif. La fiction a justement cette nécessité merveilleuse et absolue de cohérence interne. Malgré tout leur "sérieux" ces textes sont résolument "artistiques". Boshoff l'avait dit dès

[928] http ://www.willemboshoff.com/index.html consulté le 30-8-2012

[929] Ce fait est fréquemment remarqué. Pour une remarque argumentée sur la question je renvoie le lecteur au texte de Franciss Collpitt "The Formalist Connection and Originary Myths of Conceptual Art" publié dans la collection de textes éditée en 2004 par Michael Corris *Conceptual Art, Theory, Myth and Practice.* Colpitt revient ici sur la revendication des artistes conceptualistes que le critique ne serait qu'un "middleman" superflu et que la contribution des artistes peut parvenir à "disemfranchise the critic".

1984 : "Letterlik sowel as figuurlik verdraaide waarheid is ewe 'nuuswaardig'"[930]. Qu'une vérité soit déformée figurativement ou bien littéralement les retombées pour sa pertinence journalistique sont les mêmes.

Face à cette constellation de difficultés Ivan Vladislavić prend la décision de ne pas ou presque pas utiliser les textes explicatifs de Boshoff sauf pour en tirer des citations de combinaisons terminologiques originales excentriques. Ceci est cohérent avec le parti qu'il a pris dès le début quand il a décidé de traiter Boshoff comme un personnage fictif. Logiquement, un personnage inventé n'a pas de production littéraire, sinon il faudrait l'inventer. A son discours au vernissage du livre, Vladislavić se souvient d'avoir abordé la question de la lecture ou de la fiction avec Boshoff qui a remarqué "it has been a long time that I have not read a story-book" Ça fait longtemps que je n'ai plus lu un livre d'histoires. Boshoff n'est pas du tout "not a spinner of yarn"[931] un débiteur de contes, mais Vladislavić remarque qu'il a une très forte conception de soi-même en tant que fiction[932]. Vladislavić est très conscient du dilemme qui se pose à l'historien d'art face au travail de Boshoff. Il commence son discours pour le vernissage de son livre avec l'explication "why a novelist would go where an art historian fears to tread" pourquoi un romancier irait-il où un historien de l'art a peur de mettre les pieds. Pour rendre compte de l'envergure des intérêts de Boshoff[933], Ivan Vladislavić prend recours à la description d'un évènement. Il choisit un moment tout à fait anodin, l'expérience de passer dix minutes dans le bureau-atelier de Boshoff. En faisant allusion aux objets qui l'entourent, aux appels téléphoniques qui interrompent, aux éléments dont Boshoff se sert pour communiquer, Vladislavić saisit la seule façon dont il est possible de créer un ensemble cohérent parmi cette profusion. Il s'agit d'une vie et cette vie avec toutes ses hésitations, ses ambiguités, ses complexités et ses entêtements est bien gré mal gré telle qu'elle est.

Parallèlement aux textes théoriques écrits par Boshoff, le chercheur dispose des entretiens que Boshoff a donnés à des intervalles réguliers et qui ont été publiés sous diverses

[930] VLV, 1984, p.50.
[931] Speech made at Boekehuis, 12 April 2005 by Ivan Vladislavić at the occasion of the launch of Taxi-book 011; Boshoff conserve la version originale du discours dans ses archives : "In my essay, I say that Boshoff is essentially a writer and that it is appropriate and productive to approach his work as a reader. The statement needs to be qualified. He is a writer, but he is not a storyteller. Practically all his work is concerned with language, with the mechanics of reading and writing, the limitations of book knowledge, and so on, but hardly any of it – perhaps none of it – is narrative. In fact, his work nearly always frustrates or denies the narrative impulse. He is a marshaller of inventories and classifications, on a breath-taking scale, but he is not a spinner of yarns. Any number of South African artists, including many conceptual artists, are more literary than he is."
[932] "Nevertheless , because of the history I've outlined, I came to the project with a very well-developed sense of Boshoff as a fiction. When I met him, I soon discovered that he has a well-developed sense of himself as a fiction too". Speech made at Boekehuis, 12 April 2005, Ivan Vladislavić.
[933] Vladislavić 2005 raconte l'archive comme une histoire p.106.

formes. Les différents entretiens se ressemblent en beaucoup d'aspects, Boshoff répète certaines informations qui lui semblent indispensables à la compréhension de son travail. Ces informations se composent comme un mélange d'un peu d'autobiographie, de quelques anecdotes, de quelques mécanismes, de termes "difficiles" qui prouvent telle ou telle nécessité. Par pure accumulation, Boshoff est très discipliné, complet, méthodique et stable dans cette approche[934]. Alors que ses interventions en présence du public ont l'air d'un flot interminable de "choses à savoir", ces interventions sont en réalité préparées avec beaucoup de soin. Boshoff a toujours préparé et révisé son "savoir" en vue de la thématique du jour. L'énumération de mots et notions devient obscure, car Boshoff reste sur un terrain où son public n'est pas à même de comprendre ou de mettre en question les informations qu'il donne. Les auditeurs ou lecteurs en question n'ont donc pas d'autre choix que de participer à la fiction que Boshoff a mise en place. Pour décrire cette relation d'incrédulité suspendue Vladislavić "raconte" sa rencontre avec une page du dictionnaire de Boshoff, c'est justement ici qu'intervient la remarque qui a tant interpellé Sue Williamson :

> Glance over a few pages of the dictionary. My God, there's a word "lethologica" meaning "an inability to recall words". But what good does it do me? How on earth will I remember it? Look, here's "circumambagious". I know that word. That's not perplexing. On the other hand, I don't see "phlegethontal". Have I got the spelling right? The point is this : you cannot have a Dictionary of *Perplexing English* in the way that you might have a Dictionary of *Geography* or a Dictionary of *Rhetorical Terms*. This is a *Dictionary of English That Perplexes* [strictly : *Perplexed*] *Willem Boshoff*. Its aim is not to educate, but to outwit. "I don't want to help people," Boshoff once said in an interview, "I want to mess with their heads."[935]

Jettons un coup d'œil sur quelques pages du dictionnaire. Mon Dieu, il y a le mot "letologia" signifiant "inhabileté de se rappeler des mots". A quoi cela me sert-il ? Comment vais-je m'en souvenir ? Regarde, voici "circumambiguous". Je connais ce mot. Ce n'est pas étonnant. Mais de l'autre côté je ne vois pas "phlegethontal". Est-ce que l'orthographe est correcte ? Le fait est : on ne peut pas avoir un dictionnaire du *Perplexing English* de la même façon qu'un *Dictionnaire de géographie* ou un *Dictionnaire des termes de rhétorique*. Ceci est un *Dictionnaire de l'anglais qui embarasse* (littéralement : a laissé perplexe) Willem Boshoff. Son but n'est pas d'éduquer mais de duper. "Je ne veux pas aider les gens" disait Boshoff au cours d'un entretien, "Je veux embrouiller leur têtes."

A travers KYKAFRIKAANS Boshoff pousse aux extrêmes les investigations pour voir jusqu'à quel point une lettre tapée à la machine à écrire reste lisible. Comme Bochner avec son tampon LANGUAGE IS NOT TRANSPARENT, Boshoff a superposé les couches de textes, il a retourné les feuilles dans tous les sens, il a forcé la lettre dactylographiée dans la direction de l'image, il l'a transformée en tâche, "Rorschach Klattoets" et "Klat", en bout de verre, "Skrifskerwe", en carte, "Verdwaalkaart ", en tresse "Vlegskrif", en tissu, "Tekstiel",

---

934 Dans un entretien à Washington en avril 2012 par exemple il répond à une question en donnant exactement les mêmes explications que celles avancées dans le manuscrit du BLIND ALPABET PROJECT, sans pourtant faire mention du texte de 1994.

935 Vladislavić (2005, p.52) ajoute ici une note pour reconnaître l'origine de la citation et pour l'augmenter : "Interview with Willem Boshoff, Johannesburg, 10 May 2004. And see the wry comment in Jorgensen and Ellis, 'Parrots Kiss Like This', p. 60 : 'I am actually scared of doing good to anyone.'"

en tricot, “Hekelskrif”, en rayures “Gekrap”, en carré, “Vol Vierkante”, en cadre, “Raamskryf”, en lambeaux, “Aan Flarde”, en tas de paille, “’n Bol strooi”, en pluie, “Tikreën”, en traits de pinceau, “Getikte Kwashale”, en fil, “Vrot tou”, en drapeaux, “Vlaggies”. Les mots tentent de redevenir des choses-images.

3.2 **“Disqualifying the text”** la disqualification du texte **- le public et le privé -** L’illisible, le journal intime, méditation, fiction et conceptualisation du travail

Avec les œuvres qu’il rassemble pour son mémoire de 1984, *Vergelykende Letterkundige Verskynsels*, Boshoff a entamé l’exploration d’œuvres où le signe devient illisible[936] en tant que “livre” ou en tant que “surface” porteuse de signes, des tiges de bois en tant que signes lisibles. Il a suivi la transformation du signe écrit vers la calligraphie, le camouflage, la peinture expressionniste, pour en élaborer le signe cryptique avec lequel il pouvait cacher le contenu des textes qu’il avait écrits. Vladislavić voit le besoin de dissimulation en lien avec l’idée de “disqualification” du texte :

> In his commentaries, Boshoff makes much of the idea of “disqualifying the text”. Who is in a position to *disqualify* a text? An authority, one could even say a higher authority. This would be simple enough to imagine if the authority in question were dealing with someone else’s text, but Boshoff is talking about texts he himself has created, has authorized. In other words, he means to authorize the text and then disqualify it. We can see this double process (exemplified in “Verskanste openbaring”) at work especially in those poems that most closely resemble images, where the final effect is visual rather than verbal. This is only logical : the more word approximates image, the more text becomes texture, the less it qualifies as a verbal message. This “disqualification” is thus part of a general lobbying on behalf of the image in the face of the word.

Dans ses commentaires, Boshoff insiste sur l’idée de “disqualification du texte”. Ceci serait facile à imaginer s’il traitait du texte de quelqu’un autre, mais il parle de textes qu’il a créés et “autorisés” lui-même (sa qualité d’auteur lui donnant autorité sur ses textes et l’autorisant à les disqualifier). En d’autres termes, son intention est d’autoriser d’abord le texte avant de le disqualifier. Nous observons ce double processus (illustré par *Verskanste Openbaring*) à l’œuvre en particulier dans les poèmes qui se rapprochent le plus de l’image, où l’effet final est visuel avant d’être verbal. Ceci est logique : plus le mot se rapproche de l’image, plus le texte devient texture, moins il fonctionne comme message verbal.

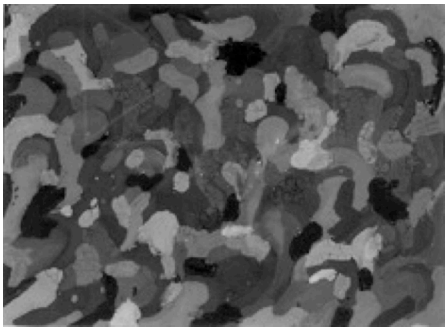
Dans l’entretien avec Paul Jorgensen et Charity Ellis, Boshoff explique la “disqualification” du texte ainsi :

---

[936] VLV, 1984, p.16, KASBOEK : “Die oorspronklike teks word dus dikwels so aangebied dat dit die drukkersmonster ontduik. Werke soos ‘Kasboek’ word so ’n groot drie-dimensionale digtheid van skriftekstuur gegee dat dit die drukproses geheel en al diskwalifiseer. Verder word ‘letterlike’ betekenis van die skriftekstuur weerhou sodat dit lyk na ’n betekenisvolle manuskrip maar waaruit niemand enige ‘sin’ kan maak nie. Die drukbedryf maak boeke vir almal oop. Die versluierde skrifbetekenis in werke soos hierdie onduik dus die basiese publiek-ingesteldheid van die drukpers. Dit kan met ander woorde nie gedupliseer en dus algemeen aan die publiek bekendgestel word nie.”

> I've worked with disqualifying the text a great deal, to try to dislocate the text, to show how expectations of text and scripture are unrealistic. I have performed circus tricks with cryptic text... unfortunately the text is retrieved...

J'ai travaillé la disqualification du texte souvent, en essayant de disloquer le texte, pour montrer à quel point ce qu'on attend d'un texte ou de l'écrit est irréaliste. J'ai exécuté des tours de cirque avec un texte cryptique… malheureusement le texte a été récupéré…


KWASHALE (1977)

Au cours de sa confrontation avec les textes du mémoire de 1984, *Vergelykende Letterkundige Verskynsels*, le lecteur peut assister à cette transformation ou "dislocation" de matière en signe ou en écriture et de l'écriture en signe cryptique. Les Oriënteringswerke les œuvres expérimentales "propédeutiques" sont à ce titre les plus concernées par cette mutation. Les courtes phrases[937] que Boshoff écrit à leur propos situent ces œuvres quelque part entre signe syntactique et image : KWASHALE consiste en "'n Dik getekstuureerde prentvlak waar letteragtige kwashale dig, soos lettersop-letters inmekaar pas ; veelkleurig" traits et pinceau comme des lettres multicolores de vermicelles de soupe en forme de lettre, entrelacées. TUSSEN DIE REËLS est "'n Dik geteksturéerde prentvlak helderkleurige reëls en skynkaligrafie" une page très texturée avec des interlignes claires et de la fausse calligraphie. VENSTER consiste en "'n Dik geteksturéerde prentvlak met 'n amper onsigbare venster in die middel. Geskrewe bladsye is soos vensters en deursigtigheid word verkry deur die teks te kan peil" surface picturale comme une texture qui fait découvrur à son centre une fenètre à peine perceptible. La surface d'une page écrite est comme une vitre qui devient transparete au moment où on a saisie le texte. Boshoff trouve des signes d'écriture dans les textures accidentelles comme les confettis, les racines des arbres, l'eau coulante, dans les rochers, les surfaces des routes, les terrains labourés à la charrue[938]. La transformation en œuvre "graphique" accentue cette transformation de texture en signe[939] et aboutit à l'apparence de lisibilité. Boshoff utilise le mot "paléo-skrif"[940] une sorte d'écriture d'avant l'intervention humaine[941] ou, alternativement

[937] VLV, 1984, p. 53.
[938] VLV, 1984, p. 54 : "Met grafiese werke soos 'Konfetti' en 'Sinsverbuiging' is toevallige teksture soos in uitgedrukte papierringetjies, verstrengelde boomwortels of vloeiende water aangetref word, versigtig in 'woorde en sinne' sonder betekenis oorgeskryf. Teksture wat aan skrif herinner word op rotse, padoppervlaktes, ou mure, geploegde lande en vele ander sulke plekke aangetref."
[939] VLV, 1984, p.54 : "Die drie swart en wit grafiese werke wat hier uitgebeeld is, is ontleen aan die teksture van die vooraf 'gedrupte', in teenstelling met vooraf 'gedrukte', reliëfoppervlaktes van die oriënteringswerke."
[940] Voir VLV, 1984, p.54 : "Die leesagtige voorkoms van die paleo-skrif wil voorgee dat die bron waaruit dit geneem is 'n tipe dokument is. Hierdie opvatting wil die natuur as 'n soort skriftuur aanbied. Die werk is dus betrek by natuurlike merke as die aanvanklike bron waaruit skriftekens ontwikkel het.(...) Die werke sluit verder aan by die skrif- en letteragtige tekstuurskilderye van Mark Tobey, die Amerikaanse skilder, wat 'n paar jaar in die Zen klooster by Kyoto naby Osaka in Japan deurgebring het. Soos met 'Chaos' 'n ooreenkoms tussen vreemdsoortige handgeskrewe 'dokumente' bevestig is, so vind erkenning van skrif in hierdie 'dokumente' ook 'n aanknopingspunt by vreemdsoortige handskrifte". Lors de ses recherches pour le mémoire, Boshoff avait

des signes écrits dans d'autres univers culturels. Des signes qui peuvent sembler entièrement démunis de sens à un lecteur non averti peuvent communiquer des informations bien précises à l'initié[942]. Boshoff cite à cet endroit les "prentskrif" écritures picturales médiévales et également les orenements décoratifs non-figuratifs, illettrés mais porteurs de signification qu'utilise l'art de l'islam[943] ou les anciennes cultures japonaises[944].

Une autre technique pour rendre un texte illisible est le "Microscopic Writing" écrire trop petit tel que Boshoff le pratique avec KLEINPEN[945]. Pour le poème "Verskanste Openbaring" Boshoff fait la description de sa méthode de superposition : "The text is typed three times in a superincumbent fashion, with the result that it obliterates itself", le texte est tapé trois fois en superposition de sorte qu'il s'oblitère lui-même. BANGBOEK utilise des équivalences phonétiques des mots - signes cryptés basés sur des points et lignes diagonales et finalement l'écriture Braille pour établir une écriture entièrement personnelle. Avec le Projet de l'Alphabet aveugle, Boshoff fait davantage attention au contexte de réception de ses travaux en confiant une position très importante, celle du "cryptaesthete" au personnage de l'aveugle. Le cryptaesthete sait se servir de tous les sens dont est dotée la perception humaine pour déchiffrer une information, et peut donc venir à bout des techniques de dissimulation, à bout d'une œuvre où tout a été fait pour la rendre inabordable par le sens visuel.

C'est dans ce creux de la recherche d'illisibilité, d'hermétisme, d'offuscation que Boshoff réussit un saut qui l'amène vers un autre monde mental, celui des mondes de divination qu'il retrouve au premier abord dans les sagesses africaines qui y sont enracinées

---

consulté le livre de Maurice Pope, 1975 ; *The story of Decipherment, from Egyptian hieroglyphic to Linear B.,* Thames and Hudson, London. Pope présente l'histoire des sciences humaines comme une continuité ponctué comme par des "milestones", par les moments où le sens d'une écriture est oublié ou retrouvée.

[941] Boshoff reprendra cette idée en 2005 avec la série des ACHEIROPOIETOÏ. (2007)

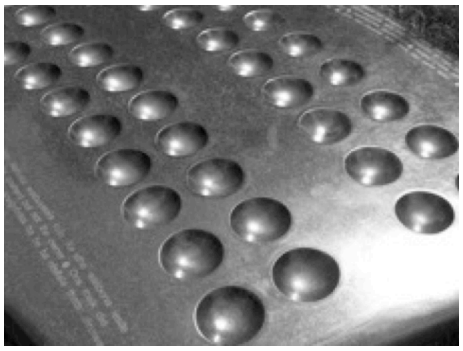
[942] Boshoff écrit ces lignes en 1984. Voir en comparaison le catalogue édité en 2010 par Mary Nooter, 2007, *Inscribing Meaning*, voir plus loin.

[943] Voir VLV, 1984, p. 87 : "Islamitiese patroonsimboliek (bibl. 20) staan tussen skrif as die letterlike betekening van taal en die gebruik van die figuratiewe ikoon as plaasvervanger van taal. Vir verdere bespreking oor die gebruik van 'prentskrif' deur Middeleeuse Christene in reuse gemeenskapsboeke (vleuelaltare), raadpleeg die bespreking by 'Kasboek' (bl. 10). Soos met Islamitiese patrone weggedoen word met figuratiewe uitbeelding, maar tog by wyse van simboliek verwys word na die figuur, so word met 'Bangboek' weggedoen met die teenwoordigheid van menslike 'handskrif' maar tog word 'n inhoud wat die persoon en plek van die mens bespreek daarmee neergepen (bibl. 14, 16, 22, 62, 20)."

[944] VLV, 1984, p. 40 : "Die titel 'Verskeur' verwys na die vervaardigingsproses sowel as die onleesbaarheid van die ingebondelde bladsytjies.(...) Die idee om 'n versameling snuisterye saam te heg in 'n konkrete, metaforiese voorwerp dateer terug tot die primitiewe Japan van meer as 'n duisend jaar gelede. Kalligrawe uit daardie tyd het 'n styl van skeur- en plakskryf gebruik om aan hulle sketse met poëtiese byskrifte 'n natuurgebondenheid te verskaf. (...) 'Isehu', 'n dertigtal versamelde Japanese gedigte deur die digteres Ise, is in die tiende eeu op opgeskeurde materiaal geskryf. Die onleesbaar- en onverstaanbaarheid van haar eenlettergrepige 'waka' gedigte het indirek aanleiding gegee tot die opskorting van leesbaarheid in 'Verskeur' (bibl. 6)."

[945] Voir le texte concernant KLEINPEN (KG Partie I).

depuis les temps immémoriaux. Une première œuvre dans cette direction est ABAMFUSA LAWULA, ici Boshoff a repéré les slogans de résistance chantés lors des manifestations contre le régime de l'Apartheid. Il écrit les phrases en très grandes lettres, lisibles pour tous mais compréhensibles et déchiffrables seulement par ceux qui parlent la langue en question. Les traductions sont insérées en écriture microscopique entre les lignes. Boshoff reprend le même principe avec WRITING IN THE SAND. A partir de l'INDEX OF (B)REACHINGS il s'engage plus clairement dans cette voie. PHILOSOPHER'S AVENUE se sert uniquement de signes cryptés trouvés dans des inscriptions paléolithiques, et en 2010 et 2011 il répétera l'exercice avec THE SILENT GAME et THINKING STONE.


SILENT GAME (2009)


WRITING IN THE SAND
Havanna 2000

L'œuvre WRITING IN THE SAND a inspiré chez un groupe de chercheurs américains, en premier lieu Alison Purpura, l'envie d'approfondir les recherches sur le signe écrit dans les cultures africaines. La première invitation que Boshoff reçoit d'Alison Purpura date de 2004 pour l'exposition *TEXTures : Word and Symbol in Contemporary African Art*. En 2007 ce principe de base est élargi pour l'exposition *Inscribing Meaning,* à l'organisation de laquelle participe Mary Nooter Roberts qui avait déjà été à l'origine d'une recherche pivote pour la compréhension de la notion d'art en Afrique avec l'exposition *Secrecy : African Art that Conceals and Reveals* (1993), *Memory : Luba Art and the making of History* (1996)... L'exposition *Inscribing Meaning* doit "explorer les relations entre l'art africain et les pouvoirs communicatifs du langage, des systèmes graphiques et la parole écrite". Les organisateurs de ces expositions partagent l'intuition de Boshoff que le signe écrit mais crypté correspond à la façon dont l'Afrique dévoile les secrets avec plus de profondeur que l'image illusionniste. Boshoff expliquera ce principe au plus clair dans sa vaste recherche pour le BLIND ALPHABET PROJECT. Du moment où le "regardeur", "voyant ou aveugle", d'un travail d'inscription accepte que ce qui lui est donné à voir ou à toucher ne soit pas directement "lisible", il accepte que, dans l'espace entre lui et ce qui lui fait face, une opération devient

nécessaire afin d'aboutir à la compréhension[946]. A partir de ce moment cet espace entre "tête" qui veut comprendre et "chose" qui est proposée à l'exploration est empli de volonté de traduction[947]. Seulement à partir de ce moment le visiteur pourra entamer le saut nécessaire afin d'aborder le travail de Boshoff. L'artiste aura alors gagné son pari, il aura "dérangé" la tête de son compagnon de jeu. Le chemin vers cette réalisation mène Boshoff d'abord à traverser le territoire du privé, les écritures qui se font sous forme de journal intime, et ensuite à la confrontation avec le public à partir des réflexions qui obligent l'artiste sud-africain des années 80 à s'embusquer derrière le caractère résistant d'un signe illisible face à un état totalitaire. Le travail de Boshoff entamera la sphère publique seulement après 1994[948].


WRITING IN THE SAND Champlitte 2003

En KYKAFRIKAANS il s'agit donc d'un livre d'artiste sous forme d'anthologie de poésie "opto-phonétique" ou "crypto-visuelle". Les dictionnaires sont des textes lisibles dont le contenu prétend au scientifique mais qui en vérité se trouve aux marges du fictif. Les mots "peu utilisés" sont "utiles" surtout pour celui qui les a cherchés et catalogués, l'artiste même. Les dictionnaires sont illisibles, tout simplement par l'ampleur des informations qu'ils débitent. Il s'agit donc d'un dictionnaire qui est si personnel qu'il se trouve au seuil où un texte factuel devient fiction ou poésie. Le livre est présent dans le travail de Boshoff sur tous les niveaux. Il y figure comme objet avec lequel on peut constituer des installations comme dans SKOOB et BAD FAITH CHRONICLES. Il peut être un objet de très grandes dimensions sans signes lisibles par exemple KASBOEK, TAFELBOEK. Dans WRITING IN THE SAND l'organisation sur deux pages est reprise comme un élément structurant. Dans le travail de Boshoff le livre peut être un journal intime sur support inhabituel à l'exemple de

[946] Dans l'entretien avec Warren Siebrits, 2007. *Word Forms and Language Shapes*, pp. 10-33. Boshoff met cette idée en rapport avec la théorie de Marshall McLuhan sur le *Hot & Cool*. Boshoff dit à propos de LIBRARY CARDS "It is as if he was saying that the more difficult it is to identify something in an artwork, the greater effort you make to solve it in your head."

[947] Les deux dernières parties de mes recherches (voir KG Partie II et III) sont dédiées à la description des multiples possibilités qui découlent de cette prise de conscience.

[948] Ivan Vladislavić (2005, p.78) installe ici la dichotomie entre le "painfully private" et le "grandly public" voir KG Partie III ; voir également l'importance que ces notions prennent dans l'ensemble de l'œuvre écrite de Vladislavić, qui, selon Thurman établit "the feud between (public) social engagement and (private) aesthetic pleasure" comme une constante de l'approche de l'écrivain. Chris Thurman, 2007. "Playing the game : Vladislavic, aesthetics, politics". *Current Writing : Text and Reception in Southern Africa* (2007. *Current Writing* 19(1) : 69-86)

BANGBOEK ou le 370 DAY PROJECT[949]. Le livre n'est donc pas dépendant de l'écriture. Seulement deux "vrais" livres, KYKAFRIKAANS et l'OH NO! DICTIONNARY[950], font exception.

Les tentatives de catégorisation des différentes formes de livres d'artistes ne semblent pas utiles dans le cas de Boshoff car il produit des livres dans toutes "catégories" imaginables. Ce type qu'on nomme "livre d'artiste" a été étudié comme "contexte" de l'art conceptuel[951]. L'important semble être la revendication de la part de l'artiste de proposer au spectateur, à travers ces "livres", une impulsion "artistique"[952]. D'une part les livres d'artiste possèdent des qualités haptiques que les autres livres n'ont pas, le processus de lecture est ainsi étendu synaesthetiquement, ou, au contraire, rendu difficile ou impossible. Mettre le spectateur face à la problématique d'un livre en tant que tel permet à l'artiste conceptuel de mettre en scène justement la problématique du contexte d'art tel qu'il était son intention. Dans le cas d'un livre présenté sous forme de livre traditionnel (comme le catalogue pour NONPLUSSED, ou l'OH NO! DICTIONARY) le lecteur s'aperçoit seulement après avoir entamé la lecture qu'il participe à la "production de l'œuvre". Cet accès plus privé ou intime à l'art est activement cherché par l'art conceptuel. L'exemple le plus fréquemment cité est l'exposition de Seth Siegelaub sous forme de catalogue[953]. Le temps que le lecteur passe avec le livre est

[949] Voir plus loin la partie de texte dédié au cas spécifique du journal intme. (KG Partie I)
[950] Boshoff prévoit également la publication du dictionnaire "What every Druid should know".
[951] Ulrich Tragatschnig (1998) dédie un chapitre de ses *Interpretationsparadigmen* au livre comme "contexte" de l'art conceptuel. Tragatschnig étudie à travers plusieurs auteurs les différentes expressions "just books", "bookworks", "Objektbücher", "book-objects", "Buchobjekte", "artist's books", "book art", "one dimensional", "multidimensional", "éditions de luxe", "livres de peintre", "antibooks", "textual art" avec chacune les spécifications de leur fonctionnement et de leur présentation formelle quand à la prédominance conceptuelle de la fiction, du texte, de l'objet ou de l'œuvre d'art, et une complication de plus, les catalogues d'art où les artistes participent activement à la présentation du catalogue, comme Boshoff le fait avec le catalogue pour NONPLUSSED - la plupart des auteurs sur le livre d'artiste signalent les problèmes de terminologie utilisée dans ce domaine voir David Paton "Ideologies and Identities in digital artists' books : parallels between Charles Sandison's *Carmina Figurata* and Willem Boshoff's *Kykafrikaans*" : http ://www.theartistsbook.org.za/view.asp?pg=research, consulté 9-9-2012 ; Pour le lecteur francophone la référence incontournable est l'étude du livre d'artiste que publie Anne Mœglin-Delcroix en 1997, *Esthétique du livre d'artiste*, Jean-Michel Place. A travers ette recherche Mœglin-Delcroix parvient à repositionner la compréhension de l'art conceptuel en général. Pour le lecteur anglophone les recherches de Riva Castleman tiennet cette place (à l'occasion d'une exposition de 1994, *A Century of Artists Books,* The Museum of Modern Art, New York).
[952] Tragatschnig (1998) examine la problématique des "modalités de réception" de ces objets-livres.
[953] Lucy Lippard choisit cet exemple (voir p.32 de l'article "Escape Attempts" 1995 cité plus haut). Pour une mise en contexte des expositions sous forme de livre voir l'article de Ken Allan sur l'exposition *Information*. A l'occasion de cette exposition au Museum of Modern Art de New York en 1970, l'organisateur-curateur-artiste, Kynaston McShine établit un catalogue comparable à celui de Siegelaub. Les artistes contribuent des propositions écrites ou sous forme d'image que McShine met en page. Certains artistes sont présents à l'exposition uniquement sous forme de leur contribution au catalogue. (Ken Allan 2004. "Understanding Information", publié dans Michael Corris *Conceptual Art*. pp.144-168.) Allan soumet son analyse de l'exposition et du catalogue à une mise en parallèle avec les écrits de Marshall McLuhan, le choix de la "mise en

important, la présentation du "page par page" oblige le spectateur-lecteur de devenir conscient de sa réception. C'est ainsi que les livres de Boshoff où nous voyons toutes les pages simultanément sont paradoxaux. Il en est ainsi de BANGBOEK, SKYNBORD, et des différentes présentations des JARDINS DE MOTS, de l'INDEX OF (B)REACHINGS.

A la recherche du "climat culturel" dans lequel il serait possible d'inscrire les expérimentations de Boshoff pour KYKAFRIKAANS à la fin des années 70, David Paton découvre un journal véritablement subversif publié en afrikaans entre août 1966 et 1970, un magazine auto-publié intitulé *Wurm*. Les éditeurs sont entre autres P.A de Waal Venter et Phil du Plessis. Paton a vérifié que Boshoff ne connaissait pas cette publication, mais il constate de nombreux parallèles entre les expressions artistiques que Boshoff connaissait qui ont influencé les éditeurs de *Wurm.* Comme Boshoff, Phil du Plessis reconnaît l'influence de Dada, en décrivant son "self-conscious insult to the likes of the academic establishment, the Broederbond, B.J.Voster and the activities of the Ossewa Brandwag" une insulte consciente contre ceux qui représentent l'institution académique, le Broederbond, B.J.Voster et les activistes de la Ossewa Brandwag. Paton (comme Jack Cope) identifie l'influence de la littérature "européenne", à travers le contact avec André Brink, comme une "'head-on collision' with most of the established religious and moral values of 'traditional' Afrikanerdom" une collision frontale avec la majorité des religions et des valeurs morales de l'afrikaner traditionnel. Une vague prise de conscience de l'existence d'une expression expérimentale existant ailleurs, en Europe, inquiète ces créateurs du point sud du continent africain. La simple existence d'un tel monde artistique met en question la pertinence de toute prétention à l'innovation de la part d'un artiste en Afrique du Sud. L'artiste sent son devoir de se familiariser avec ce qui se passe ailleurs, mais les informations sont difficilement accessibles. En plus, l'artiste a cette peur profonde que l'ouverture vers ce monde extérieur le plongera dans le dilemme de devoir choisir entre son art et toute la construction sociale dans laquelle il

---

médium" sous forme de livre. En fait McLuahn avait conduit en 1967 un séminaire au Museum of the City of New York avec le titre *Exploration of the Ways, Means, and Values of ... MUSEUM COMMUNICATION with the Viewing Public. A Seminar : Marshall McLuhan, Harley Parker, Jacques Barzun*. Les archives de McShine font découvrir une transcription typographiée du séminaire. (Les notules du séminaire ont étés traduites en français et publiées en 2008) Les premiers catalogues de Siegelaub pouvant être datés à partir de 1967, sont antérieurs à celui de McShine, d'autres antécédents identifiés par Allan seraient *DéColl/age* de Wolf Vostel, Duchamp *Prière de Toucher*, et Edward Steichen *The Family of Man* mais également les catalogues d'exposition de *Op losse Schroeven : Situasies en Cryptostructuren,* (Amsterdam 1969) et *Live in your Head : When Attitudes become Form* (Bern 1969), *Intermedia 69* (Heidelberg 1969), *Art in the Mind* (Ohio 1970).Voir également Alison M. Green, "When Attitudes become Form" dans la même séléction par Michael Corris, 2004, p.136 pour une mise en contexte avec le catalogue de l'exposition et le catalogue à l'initiative de Harald Szeemann. Ce dernier tient également un journal intime écrit à mi-chemin entre projet et souvenir pendant les jours immédiatement précédant le vernissage de l'exposition *Live in your head : When Attitudes become Form*. Ces fragments de journal sont par la suite rendus publics et constituent la source la plus vivante que nous ayons pour reconstituer les véritables "events" de cette exposition.

est inscrit, celle des valeurs afrikaners. Une fois qu'il a pris le risque de s'aventurer sur le terrain expérimental, il vit la confrontation avec le système comme une collision à haute vitesse entre deux mondes entièrement incompatibles[954].

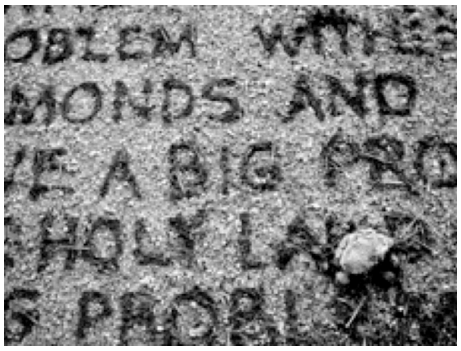
Le travail de Boshoff se déroule en permanence dans cette zone de tension entre "livre d'artiste" (le livre comme art) d'une part et de l'autre le roman ou la biographie traditionnelle[955]. Il est tentant de vouloir assimiler ses programmes journaliers et ses nombreuses formes de journal intime quelque part entre partition, script ou documentation à l'autofiction[956]. Tout au long de son œuvre Boshoff tient des journaux intimes qui prennent des formes originales. Ces journaux, tout en permettant de mesurer de façon très concrète l'emploi du temps de l'artiste, sont également des notes personnelles. BANGBOEK (1981) et KYKAFRIKAANS (1980) semblent dans ce contexte la version la plus classique. Boshoff écrit des notes sur un thème dont il n'a aucunement l'intention de faire lire le contenu à des tiers. Il transcrit ces notes dans une écriture qui garantira cet aspect intime. Vingt-trois années plus tard SECRET LETTERS (2003) reprend le même principe. Face à une menace politique certaines informations doivent être gardées secrètes mais doivent être communiquées à des personnes très précises. SECRET LETTERS établit un journal intime imaginaire d'une personne connue, écrivant un texte bien connu. Dans cette œuvre, la communication passe dans deux sens, non seulement le protagoniste écrit des paroles à être gardées secrètes mais en plus il cherche une façon clandestine à les faire parvenir à d'autres. Dans CACOETHES SCRIBENDI (2004) il s'agit de notes facilement lisibles, affichées sur un très grand panneau.

---

[954] Plusieurs écrivains choisissent de quitter l'Afrique du Sud à la fin de leurs études pour s'initier aux mouvements littéraires internationaux, entre autres André Brink et Breyten Breytenbach qui se rendent à Paris. Brink découvre les textes de Robbe-Grillet, Camus, Sartre et Beckett, (Voir Cope p.125) il comprend qu'un travail artistique pertinent doit tenir compte de la littérature internationale, ne doit pas rester figé dans une écriture réaliste et moraliste tel que le souhaite la société afrikaner. En Afrique du Sud il est entendu avec tout naturel qu'une littérature calviniste s'intéressera à des sujets désirables, édifiants pour le peuple, des descriptions de sexe ou un langage cru n'y ont pas leur place. Les convictions des jeunes écrivains les obligent à adopter une approche réaliste, mais les lecteurs sud-africains, parents et "dominees" pasteurs calvinistes identifient tout de suite le danger. Même sans censure officielle, les écrivains sont mis sous pression d'adapter leur écriture aux valeurs du "volk". Les intérêts de l'individu (et par excellence des êtres aussi individualistes que les artistes) doivent se soumettre aux intérêts de la communauté (cette communauté, le "volk", qui a été choisie et légitimée par Dieu). Jack Cope décrit les étapes avec lesquelles les lois de censure sont progressivement endurcies au long des années 70 et 80. André Brink explique le conflit des écrivains afrikaans ainsi : "The Afrikaans writer is, by the very nature of his position, a cultural schizophrene" l'écrivain afrikaans est par la nature de sa position un schizophrène culturel. Les valeurs des Afrikaners demandent de ne pas franchir certaines limites, de représenter des idéaux, mais tout travail créatif entre tôt ou tard en conflit avec ces limites, cet état est d'une pathologie schizophrène, être afrikaans et être écrivain sont deux vocations qu'il n'est pas possible de concilier.

[955] Robyn Sassen, 2008. "Under Covers : South Africa's Apartheid Army – an Incubator for Artists' Books".

[956] Voir KG Partie III.



CACOETHES SCRIBENDI (2004)

Le lecteur a pourtant l'impression de se trouver devant des écrits intimes car il est amené à lire des propos qui conventionnellement ne se partagent pas, il a l'impression d'avoir fait infraction sur le terrain qui devrait être gardée dans le domaine privée pour des raisons de politesse. CACOETHES SCRIBENDI se lit un peu comme un journal de Robert Smithson, au "Lexicon of artistic problems"[957]. Les gestes répétes quotidiennement et pendant de très longues périodes par Diter Rot, "Diary" (1982)[958] par exemple, ainsi que le journal ultime "Solo Scenes" (1998) documentant la dernière année de la vie de Rot, réunissent dans leur vocabulaire de nombreux éléments qui sont communs aux démarches de Boshoff. Les deux artistes travaillent avec des plantes vertes, des accumulations et écrivent tous deux de la poésie visuelle. Lors des années 70 Rot collectionne tous les déchets émanant de ses activités ayant une épaisseur de moins de 5mm. Le résultat est "Flat Waste". L'exposition *Happy End* en 2010 à Göppingen à laquelle le travail de Boshoff est montré à côté du "Köttelkarnickel", "Rabbit-Shit-Rabbit" (1972) par Diter Rot a fait un repérage dans le sens le plus large de ce vif besoin de dire "merde"[959] de façon intime ou publique dans les gestes artistiques des dernières décennies. Boshoff avec CACOETHES SCRIBENDI se confronte aux "problèmes" d'ordre artistique, privé, religieux, sociaux, en somme des notes intimes assez conventionnelles, exprimées de façon inattendue[960]. Ce dernier travail est sollicité en Europe par Rob Moonen qui choisit *With the greatest respect* de Boshoff comme titre de l'exposition qu'il organise comme un projet du Museu LeSecet à 's-Heer Arendskerke[961] en Hollande. Les paroles "With the greatest respect" du panneau auquel Boshoff se réfère sous le titre SILLOGRAPHISTE font donc le voyage en Europe accompagnée du très grand panneau CACOETHES SCRIBENDI. Pour la présentation de l'exposition Moonen écrit un texte-poème où, comme Boshoff, il donne parole à ce qu'il n'est pas poli de dire à haute voix. Il s'agit ici d'une question que les artistes et poètes du XX^{ème} siècle n'ont pas cessée de poser.

[957] Robert Smithson "lexicon of artistic problems" Corris, 2004, p.284.
[958] Paul Ardenne, 2009. *Art, le présent, La création plasticienne au tournant du XXI^{e} siècle*, Editions du regard, p.91, "Diary".
[959] Les organisateurs de l'exposition invitent Boshoff en choisissant l'installation TIPPING THE SCALES. L'ensemble de balance de pharmacien, pyrite de fer et crottin de brebis.
[960] En 2011 Boshoff répète ce geste dans le panneau RACIST IN SOUTH AFRICA.
[961] Commune de Goes en Zélande.

Le 370 DAY PROJECT semble dans ce contexte suivre le fonctionnement le plus inhabituel. Les signes cryptés cachent des informations qui ne sont pas véritablement secrètes. Les activités dont ils parlent visent le futur et non le passé. Les signes sont inscrits le matin et fonctionnent comme un programme pour la journée. Il s'agit d'activités exécutées par une personne, présentées sous forme de liste établie le matin et évaluée le soir. Il semble s'agir de quelque chose comme un script de théâtre, comme des partitions textuelles des artistes Fluxus, seulement Boshoff inscrit ces "voornemens" résolutions préméditées et ses évaluations sous forme cryptée. Cette pratique d'une planification[962] très élaborée se trouve aussi chez les Actionnistes Viennois, comme dans les très grandes feuilles de papier sur lesquelles Hermann Nitsch prévoit chaque détail de son "Sechstagespiel"[963]. La partition se présente comme celle d'un opéra avec des espaces alloués à chaque participant. Il y a une ligne pour les odeurs, une pour les sons, les effets de lumière, les déplacements des participants, les photographes qui enregistreront les cérémonies, les objets.

Au sujet des journaux intimes rendus publiques dans une forme ambivalente, une nouvelle interrogation sur la catégorie de fiction s'impose. Retenons ici, en plus de Boshoff, Sophie Calle et Lothar Baumgarten par exemple. Ce dernier effectue des séries de photographies groupées sous des titres "Eine Reise oder Mit der MS 'Remscheid' auf dem Amazonas"(1968-1971) Un voyage avec la MS Remscheid sur l'Amazone, "Antizipierte Gürteltiere" (1969) des tatous anticipées, "Da gefällts mir besser als in Westfahlen, Eldorado" Je me plais mieux ici qu'en Westfalie, Eldorado (1968–76). Les photographies prises dans son jardin et dans la ville de la Ruhr où il habite montrent un paysage exotique, font croire à un recit de voyage. Sept années plus tard il entreprend un véritable voyage dans les tropiques. Lors du véritable voyage il n'écrit que très peu de matériel documentaire et majoritairement des textes littéraires ou poétiques. Il cherche à tout prix de sortir les photographies qu'il ramène avec lui du cadre documentaire[964], posant

[962] Voir KG Partie III.
[963] Herman Nitsch, 2003. *Das Sechstagespiel des Orgien und Mysterien Theaters Prinzendorff,* 3-9. August 1998, édité par Otmar Rychlik, Hantje Cantz Verlag.
[964] Lors de la Triennale de Paris de 2012 qu'Okwui Enwezor met sous le titre *Intense Proximité* Lothar Baumgarten montre l'installation des prises de vues "Flamento Brasil" (1977-2005), une sorte de réintégration d'image ayant entrepris un voyage. Dans une installation de projections d'images fixes, Baumgarten juxtapose des prises de vues de l'Amazonie avec des vues partielles de peintures apparemment faites par les premiers voyageurs-explorateurs du nouveau continent. Ces fragments de peintures sont inclus parmi des projections de dessins ou écritures illisibles à l'œil européen, peut-être faits par l'artiste lui-même, peut-être par une des personnes montrées par les prises de vue, les signes s'apparentent aux traits de pinceau pour rendre les plumages des oiseaux par le peintre (J'apprends plus tard qu'il s'agit ici d'Albert Eckhout représentant des oiseaux brésiliens sur fond de paysages européens idéalisés, datant de 1654 voir le catalogue de la Triennale, le catalogue à partir de la p. 441, Lothar Baumgarten y est l'entrée 25 et aussi http ://www.latriennale.org/fr/artistes/lothar-baumgarten vu le 8-9-2012).

la question de la différence entre nature et la culture dans ce qui est donné à voir[965]. Mais toujours reste-t-il que Baumgarten a posée l'essentiel des questions dans ses travaux intimes sept années avant de procéder à leur mise-en-pratique, et à leur publication.

Les journaux intimes de Boshoff entretiennent une relation ambivalente avec l'action, ils communiquent entre autre son attitude envers le travail. BANGBOEK raconte l'histoire du refus de faire son "devoir" prétendu. Pour KANTSKRIF Boshoff travaille pour mettre en place un système de notes qui rendent le texte officiel illisible. Le 370 DAY PROJECT est une investigation poussant les relations entre travail et conceptualisation de l'activité à ses limites. L'art contemporain français connaît un exemple comparable dans le travail de Julien Prévieux qui fait partie de l'exposition *Working Men*[966]. Prévieux, en rédigeant des "Lettres de non-motivation", se crée artificiellement une motivation pour effectuer un travail auto-imposé et futile. Il rédige un très grand nombre de lettres, les porte à la poste, les affranchit et les envoie. Ainsi il pousse la "non-motivation" à ses limites absurdes et permet par le même geste un acide commentaire social du marché du travail et du travail comme une valeur en voie de disparition. La question que Prévieux ne pose pas, mais qui s'impose avec force, est de savoir si oui ou non, et si oui, pour quelle raison, l'artiste serait le seul exemple de l'espèce humaine dont le travail pourrait avoir une valeur quelconque. Un deuxième parallèle avec l'approche de Boshoff se trouve dans "A la recherche du miracle économique" (2007) où Prévieux recopie des textes sur la "prospection économique et la prévision, appréhendées à travers les théories d'Adam Smith, de Ricardo ou de Marx". Des extraits de ces textes canoniques traitant de l'évolution matérielle du monde, scolairement recopiés, sont entrelardés par l'artiste d'incises de contenu réflexif et de commentaires savants, avec le double résultat d'un beau désordre graphique (allusion transparente à celui, souvent constaté, des organigrammes économiques) et d'une complète impossibilité de compréhension"[967]. Depuis KANTSKRIF et SKOMMELPEN Boshoff a fait de nombreuses versions d'un texte rendu illisible par le fait d'y apporter un surplus d'explications et de notes personnelles.

Cette attitude de l'artiste mesurant son implication personnelle contre des "retombées" surprenantes se retrouve dans l'approche choisie par Francis Alÿs. Ce dernier élabore une logique du "Maximo efuerzo Minimo resultado" Maximum effort - Minimum résultat à travers une longue

[965] Voir KG Partie III.
[966] *Working Men*, 2009, p.85 ; ainsi que la Biennale de Rennnes de 2008, pp.400-401.
[967] Ardenne, 2009, *Working Men*, p.86.

série d'œuvres spectaculaires secondées de démarches intimes et clandestines. Le caractère intime de ce geste apparait par exemple quand la devise "MAXIMO EFUERZO MINIMO RESULTADO" est inscrit dans des dimensions microscopiques sur papier calque. Le papier léger et fragile est ensuite "épinglé" contre une surface dure, deux points d'accroche auraient sûrement pu constituer ce geste de façon tout à fait satisfaisante, mais Alÿs enfonce huit milliers d'épingles dans le panneau au point de la submerger complètement, seule la tête argentée est restée visible[968]. Alÿs exprime la même pensée à travers plusieurs actions qu'il regroupe sous le titre "Paradox of Practice" (1997-1998) avec la sous-titre "Sometimes Making Something Leads to Nothing", par exemple passer une journée entière à pousser devant lui un grand cube de glace, qui au long de ce périple se diminue jusque disparaitre le soir en laissant comme seule trace une petit falque d'eau[969]. Une troisième œuvre intime et clandestine est "Green line" (2004)[970], pour laquelle Alÿs suit un chemin à travers la municipalité de Jérusalem en portant de façon discrète une cannette de peinture verte d'où il fait s'écouler un fin filet de peinture laissant derrière lui une fine ligne de "dripping" vert. Ce geste est accompagné du commentaire : "sometimes doing something poetic can become political, and sometimes doing something political can become poetic" parfois faire quelque chose de poétique peut devenir une action politique, et parfois faire quelque chose de politique peut devenir poétique[971] [...]"tracing a line with a leaking can of paint following the portion of the 'Green Line' through the municipality of Jerusalem 2004-2005" tracer une ligne avec de la peinture qui fuit d'un trou dans une boîte suivant la section de la "Green Line" à travers la municipalité de Jerusalem. L'action de défaire les mailles d'un pull en marchant dans la rue, laissant le fil détricoté sur son passage[972] présente une action tout aussi inaperçue. Ces actions opèrent un renversement et effacement d'un travail diligent comme celui que Boshoff avait exécuté dans BRANDSTAPELS. Une œuvre spectaculaire de Francis Alÿs est l'action "When faith moves mountains" Lima, Peru, 2002. Alÿs mobilise la participation de 500

[968] Francis Alÿs, Cuauhtémoc Medina, 2005. *When Faith moves Mountains*. Turner, Madrid.
[969] Thierry Davilla, 2002, *Marcher, Créer*, Editions du Regard, p.104.
[970] Francis Alÿs, Cuauhtémoc Medina, 2005.
[971] La première fois que Alÿs avait exécuté cette action elle portait le titre "The Leak" et était exécuté à Sao Paulo en 1995. Le "dripping", l'écoulement de la peinture parlait de passage du temps ou créait des fictions dans l'espace de la ville. (Thierry Davilla, 2002, p.103-105). Dans sa publicaiton de 2010, *Le temps du sommeil*, Alÿs déctit l'action de la façon suivante : "Having left the gallery, I wander through the neighbourhood carrying a leaking can of paint. The dripping action ends when, thanks to the paint marks, I find my way back to the gallery and hang the empty can on the wall of the exhibition space - The Leak, Sao Paulo, 1995."
[972] L'œuvre porte le titre "Fairy Tales" (1995/98), et a été publiée d'dans Russel Ferguson et Jean Fisher, 2007. *Francis Alÿs*, Phaidon, p.4, p.27. Thierry Davilla, 2002, pp.104,105 se réfère à la même action sous le titre "The Looser/the Winner" et précise que l'action ait eu lieu à Stockholm en 1998, où Alÿs aurait de cette façon détricoté un pull en chemin en faisant le trajet entre deux musées.

bénévoles. Au cours d'une journée ces participants travaillent de façon fervente pour déplacer de 10cm une dune de 500m de longueur[973].

> 500 volunteers were equipped with shovels and asked to form a single line in order to displace by 10cm a 500m long dune from its original position.

500 volontaires furent équipés de pelles et mis sur une seule ligne afin de déplacer de 10cm une dune longue de 500m par rapport à sa position originale.

Pour Alÿs ce geste démesuré et futile est un commentaire sur l'impuissance politique de l'individu dans une démocratie, le travail est inspiré par les évènements au Pérou à la veille de l'arrivée de la dictature Fujimori en 1990. Les descriptions des actions sont ensuite reprises de façon intime dans le recueil *Le temps du sommeil* où Alÿs[974] écrit seulement de courtes phrases poétiques décrivant les actions à l'aide d'une machine à écrire sur du papier calque.

Dans les journaux intimes de Boshoff, de Prévieux et d'Alÿs le lecteur peut découvrir des démarches effectuées au nom de l'art mais le but principal n'est pas la présence du public pour légitimer ces actions. Les actions n'ont rien du spectacle. Alÿs a pu "faire le tour du monde pour aller de Tijuana à San Diego"[975]. Comme seule trace tangible il édite une carte postale à l'issue de son voyage portant cette phrase[976]. Les activités peuvent se transformer en une expression clandestine, comme le traçage d'une ligne verte au long de la frontière la plus contestée du monde ou l'envoi de lettres de "non-motivation" dans un état où le marché du travail est géré par un organisme public, surveillant les démarches de recherche d'emploi des allocataires. Quand Boshoff se trouve en conflit avec le régime, il réécrit ses notes de résistance à l'aide d'une machine à écrire de l'armée sur du papier à entête officiel. Avant l'adoption du personnage du druide, Boshoff n'organise pas ses activités artistiques sous forme de performance ni "happening" ou "event", il n'annonce pas ses actions au public ni ne prévient les participants. Même si Boshoff s'intéresse à l'échange avec le spectateur, la création est entendue comme une activité qui doit avoir lieu en isolation.

La tension entre activité privée et publique, officielle et clandestine provoque en Boshoff une interrogation de l'idée d'un "mental workshop" un lieu de travail mental ou un atelier conceptuel.

[973] Catalogue, 2010. *Francis Alÿs : A story of deception*, Tate Modern, p.127.
[974] Francis Alÿs, 2010. *Le temps du sommeil*, Irish Museum of Modern Art, n.p.
[975] La portée politique de ce geste se complique quand on sait que ces deux villes à une distance d'à peine quelques kilomètres sont séparées par la frontière entre le Mexique et les Etats-Unis, Le projet porte le nom "The Loop", Tijuana - San Diego, 1997.
[976] Reproduit dans Thierry Davilla, 2002. *Marcher, Créer, déplacement, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Editions du Regard, p.24.

Ce lieu de travail ressemble à la "binnekamer" la chambre intérieure décrite par Andrew Murray[977]. Boshoff y prend refuge pour l'introspection, car le travail manuel est une activité méditative et strictement personnelle. Boshoff formule ce concept une première fois dans son texte décrivant le 370 DAY PROJECT dans le mémoire de 1984[978], précisant qu'il s'agit, dans ce projet, d'une documentation d'un style de vie introspective. Le projet est un outil pour la réalisation de "voornemens" résolutions préméditées, soumises donc à une forme de prédestination[979]. Contrairement aux deux travaux précédents "méditatifs", BANGBOEK et STOKKIESKLUIS, le 370 DAY PROJECT cherche à être moins autoréférentiel et de diminuer le mode de vie ascétique. Boshoff ajoute un court historique de Saint Antoine qui se retirait de la vie de ce monde afin d'atteindre son idéal de "geestelike groei" maturation spirituelle. Dans le "Sermon sur la Montagne" (Matthieu 6 :7) le Christ conseille aux fidèles d'accomplir leur prières dans la "binnekamer" la chambre, le lieu secret : "Mais toi quand tu pries, entre dans ta chambre, ferme ta porte et prie ton Père qui est dans le (lieu) secret, et ton Père qui voit dans le secret te le rendra".

La "binnekamer" se trouve donc à l'intérieur de chaque individu et le "inkeer" recueillement peut avoir lieu à tout moment et partout, nul besoin d'isolation monastique. Le Projet de 370

[977] Voir plus haut pour une mise en contexte des écrits d'Andrew Murray, et l'utilisation graphique ainsi qu'actionniste que Boshoff en fait pour KLEINPEN I.

[978] VLV, 1984, p. 78 : "Die '370 Dae Projek' is 'n outobiografiese opname van 'n introspektiewe, meditatiewe leefstyl. Dit is verder 'n hulpmiddel in die realisering van premeditatiewe voornemens. (...) Met vorige meditatiewe projekte soos 'Bangboek' en 'Stokkiesdraai', is 'n streng asketiese vervaardigingsproses gevolg. Die materiaal waaruit daardie werke voltooi is, was reeds gereed vir verwerking by die aanvang van werk daaraan. Ook is van 'n geredelik bekombare, tog stil, afgeslote werksruimte gebruik gemaak. Daar is nou wel indirekte verwysings na die samelewing en die natuur in hierdie werke, maar die werk is in streng afsondering van samelewing en natuur voltooi op uitsluitlik selfverwysende manier. Ortodoks gesproke is meditasie aan 'n bepaalde soort ruimte en tyd gebonde. Middeleeuse heiliges het byvoorbeeld langdurige onthouing van kontak met "hierdie wêreld" voorgehou as ideaal vir geestelike groei." (...) "Antonius (251-356) was die eerste kerkvader wat 'n anchoritiese ('n kluisenaarsbestaan in die wildernis) bestaan voorgeskryf het tesame met gebed, bepeinsing en innerlike versterking as oorwinningsresep teen die vlees. Hierdie kluisenaarsresep het groot respek afgedwing in die vierde en vyfde eeue" (...) "Antonius het in 285 ontvlug na die gebergtes oorkant die Nyl. Hier het hy sy "gesegdes" begin. Hierdie "gesegdes" is later voltooi in sy skuilplek in berg Colzim naby die Rooi See en hulle geniet tot vandag toe 'n prominente plek in die Kerkvaderlike uitsprake in die ortodokse kerke". (...) "Met die '370 Dae Projek' is ook 'gesegdes' aangepak. Die afsonderingspraktyk wat egter met hierdie projek gevolg is, verskil wesenlik van dié van die middeleeuse kluisenaarpriesters. Net soos Antonius na 'n afgesonderde ruimte uitgewyk het, so is daar in die projek gepoog om in te keer na 'n afgesonderde ruimte. In die Bergpredikasie word die toehoorders aangeraai om hulle gebedswerk in 'n binnekamer, agter geslote deure te doen. Die woord 'Meditasie' beteken 'n inkeer na die middel of 'medi' van 'n persoon se wesse. Die 'binnekamer' is dus 'n ruimte binne die person self en 'n inkeer tot hierdie ruimte kan plaasvind op enige plek, nie net in die wildernis nie. Die projek is 'n soort sleeutel waarmee die binnekamer-deure oop- en toegesluit word. Dit leef vanuit die binnekamer in naby kontak met die samelewing (kultuur) en met die natuur. Kerngedagtes soos deur die projek aangewakker is, is net soos die kerngedagtes van Antonius en andere van ouds aan die einde van elke binnekamer-sessie opgeteken. In die projek word gewaak teen die ontaarding van 'n middeleeuse idee ; naamlik dat 'n toegewyde lewe slegs in 'n klooster onderneem kan word. Die ekstremiste daardie tyd was so behep met persoonlike heiligheidswins dat sommige van hulle pilaarheiliges geword het wat op pale woon om aanraking met die sondige aarde te vermy".

[979] Voir plus haut sur le concempte de prédestination.

Jours doit fonctionner comme la clef par laquelle on peut ouvrir et refermer les portes de la chambre intérieure. Le projet vit à partir de l'espace intimement privé mais en étroit contact avec la société et la culture. Des "gesegdes" dits ont été articulés tout au long du projet, les "kerngedagtes" pensées centrales ont étés élaborées à la fin de chaque séance "méditative". En 1994 Boshoff formulera une explication plus mystique de la méditation dans le contexte du BLIND ALPHABET PROJECT[980], mais toujours il revient sur la racine sémantique de "méditation" en spécifiant qu'il s'agit d'une façon de "retrouver son équilibre", ou son centre. Proche de la méditation et de l'élaboration de résolutions avec une force de prédestination, il faut mentionner une troisième activité essentiellement cérébrale : il s'agit de l'apprentissage. Boshoff apprend le Nouveau Testament par cœur, il mémorise les 18000 entrées de mots dans son DICTIONARY OF PERPLEXING ENGLISH, il révise constamment les 20 000 noms des plantes de ses GARDENS OF WORDS.[981]

Pour toutes ces activités Boshoff revendique la formule "mental workshop" qui fait écho en plusieurs aspects à la formule qu'Harald Szeemann aura inventé pour servir de titre à l'exposition qu'il organise en 1969, *Live in your head : When Attitudes become Form*. Cette formule aura trouvé dans l'œuvre de Boshoff les manifestations plus diverses : Le travail clandestin des pensées "libres", l'apprentissage, les archives cérébrales, l'imaginaire créatif, la méditation, le journal intime. Progressivement Boshoff commence à changer d'attitude. Des règles selon lesquelles il convient de vivre le quotidien, Boshoff passe aux activités liées à l'autobiographie, il invente des scripts et les exécute au cours d'une journée. Par la suite le processus choisi se transforme en une route à suivre, qui devient une forme d'autofiction au point où il n'est plus possible de distinguer entre autobiographie et mythe d'artiste ou fiction personnelle. La dimension fictive comme le jeu de rôle prendra progressivement plus

[980] Voir KG Partie II.

[981] Voir KG Partie III : Plusieurs artistes des années 70 adoptent cette démarche en tant qu'œuvre conceptuelle. Robert Filliou publie le recueil *Teaching and Learning as Performing arts* ou le lecteur est invité à compléter le livre par ses observations sur ses propres habitudes d'apprentissage. Vito Acconci écrit son *Learning Peace Statement* en 1970. Il se soumet à l'apprentissage systématique des poses de Yoga et de Tai Chi. (Voir *Vito Acconci, Diary of a Body* 1969-1973, pp. 202, 203, 168.) D'autres artistes ont également proposé l'activité d'apprendre comme démarche artistique et également la "pratique" de la philosophie. Kosuth avec sa série des "Investigations" aurait voulu comprendre cette activité comme une situation de travail in situ. Rapellons à ce propos la citation de John Roberts (Corris, p. 307) "Philosophy, then, was not something that brought to bear on art, but an analytical toolkit which could be used - properly or improperly, seriously or insolently - in the gaps between art and its transformation ….was useful for art….conversations….conversational requirements of learning….". Voir également Ulrich Tragatschnig (1998, p.108) vérifie par rapport à Weiner, Sol LeWitt, Baldessari, ce que Hegel a affirmé sur la fin de l'art : "Hegels Diktum vom Ende der Kunst …. feststellt das die Kunst dieser Anforderung nicht mehr gerecht werden könne und folglich von der Philosophie abgelöst werden würde" que ce dernier pousse les démarches conceptuelles au point où il prend conscience du fait que l'art ne parvient plus à répondre de façon satisfaisante à l'exigence et qu'il faut par conséquence la remplacer par le philosophie.

d'importance à partir du travail autour des Jardins de Mots et la prise de conscience en 2009 que le geste artistique peut être une activité druidique. Pourtant, avant d'aboutir au druide Boshoff devra continuer encore pour tout un moment son "jeu de cache-cache avec la société". Sa première solution avait été d'adopter les règles de vie du pacifiste qui, vue la situation politique en Afrique du Sud, pouvaient le rendre suspect au régime. Pour garder intime ou secret l'essentiel des informations il vaut mieux les inscrire pour soi-même. En effet, il vit sous un régime totalitaire dont les conditions politiques installent un climat de peur et de surveillance qui favorise la clandestinité[982]. Cacher le contenu de KYKAFRIKAANS et BANGBOEK répond donc à une question d'autoprotection. Ce besoin d'intimité pousse Boshoff à expérimenter avec des systèmes de plus en plus sophistiqués de camouflage et de dissimulation et de continuer à s'informer sur d'autres sociétés secrètes telles les alchimistes et les philosophies "hermétiques"[983].

Boshoff opère entre la nécessité, politique et sociale, de garder le secret et un état d'esprit espiègle qui le pousse à des commentaires tels que "I want to mess with their heads" je veux déranger leurs têtes ou encore "I want people to be angry with me because they are not allowed into the work" Je veux qu'ils se fâchent parce que le travail ne les laisse pas de point d'entrée. Il assume le caractère sournois de cette attitude quand il s'appelle soi-même un "periferal shit-stirrer" un chercheur de merde sans beaucoup d'impact[984]. Pourtant il va plus loin quand la création, la conception et la gestation se font dans le secret absolu. Boshoff a lu et relu les mythes de la création et observe que le créateur travaille dans le secret complet et en déduit pour le créateur artistique le devoir de prolonger le soliloque le plus longtemps possible.

3.3 **"A periferal shitstirrer or a pacifist" -** Résistances et objections

Suite au succès de BANGBOEK et du BLIND ALPHABET PROJECT le travail de Willem Boshoff est fréquemment interrogé quant à son engagement politique et l'artiste est projeté sur le devant de la scène artistique mondiale. Boshoff s'exprime en faveur de l'importance d'une conscience de la "responsabilité sociale" de toute activité artistique. Mais il souligne que la "conscience morale" doit à tout prix être soutenue par une conviction

[982] Voir le texte de Colin Richards, 2002. "The thought is the thing", publié dans *Art South-Africa* : "where the lawand official institutions were so palpably unjust, dissident thrives" (p.38)
[983] Voir KG Partie II.
[984] "I am a periferal shit-stirrer" version publié dans *Jubilat l'*entretien avec Paul Jorgensen et Charity Ellis (1998) p.57

personnelle. Boshoff insiste que sa production artistique fut le résultat d'activités qu'il n'avait pas en premier lieu l'intention de partager avec autrui, qu'il avait commencé ces activités dans une recherche de stabilité personnelle[985]. Le développement de la stratégie de résistance non-spectaculaire et pacifiste s'est progressivement imposé à Boshoff.

Le lien entre les plus radicales expressions et formulations d'art conceptuel et un mouvement international de résistance (contre la guerre au Vietnam, contre un capitalisme grandissant, contre une institution trop rigide, trop "réactionnaire") mélangé à un conflit de générations est généralement admis[986]. En ce qui concerne les mouvements européens et américains la raison pour la faible quantité de recherches et documentations de ce lien est attribuée à une certaine déception, sur le niveau intellectuel, des "résultats" du mouvement de contreculture[987].

En Afrique du Sud l'accès aux mouvements et pensées des "sixties" est suivi de près par la censure. La littérature "indésirable" pouvait être confisquée à l'arrivée d'un voyageur à l'aéroport, les publications pouvaient être bannies. Ce fait donne une importance exagérée aux moindres gestes reconnaissables "Hippie" ou aux attitudes de contreculture. Il est donc nécessaire de situer les débuts de la carrière de Boshoff dans ce milieu. Les étudiants en Afrique du Sud savent vaguement qu'ailleurs un "Summer of Love" est en cours[988], que l'Afrique du Sud n'y participe pas, qu'il est suspect d'y participer, ils se sentent outrageusement contestataires par des gestes comme par exemple "mettre des chaussettes à

[985] Extrait de l'entretien avec Paul Jorgensen et Charity Ellis (janvier 1998) : "I don't think one cannot have a moral conscience if you don't have a personal conviction. I look at myself when I make things ; I go through many years of not sharing, of not even knowing if I will share, of just trying to find stability. I have made stupid mistakes in the past, in the general course of things I think we all have made stupid mistakes. In many cases art is just a commodity, even sophisticated art can just, (...) even made by people in an oppression, in an ethnic sense, just so that they can have a turnover, money does corrupt, (...) people have a large turnover, why shouldn't they built then, they mustn't call themselves artists, they are craftsman, they are just making things so that they can survive, it doesn't serve a social function. Your question has to do with social responsibility, and I do think an artist has a social responsibility." (version non éditée disponible : http ://www.onepeople.com/archive/html/bostemp.html consulté le 2-9-2012)

[986] Voir à ce sujet le texte de Lucy Lippard "Escape Attempts", Catalogue d'exposition, Ann Goldsten, Anne Rorimer, 1995. *Reconsidering the Object in Art, 1965-1975*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

[987] Voir l'étude publiée par Klaus Herding en 2008 : *1968 : Kunst, Kunstgeschichte, Politik,* Anabas Verlag, Frankfurt. Mais également Daniel Sibony 2005, *Création, un essai sur l'art contemporain* qui propose que "les soixante-huitards ne contestaient leurs aînés que pour pouvoir les imiter et pour prendre leur place (laquelle devient alors incontestable puisque occupée par des gens qui ont déjà contesté)" ; Michael Corris, 2004, p.269 écrit un texte introductoire à la section sur l'implication sociale des Conceptualistes.

[988] Je n'ai pas trouvé de documentation écrite sur cette question, il s'est avéré nécessaire d'avoir recours aux souvenirs de ceux qui ont vécu et participé à des milieux stratégiques comme la génération estudiantine des années 70, parents et connaissances. Les photographies et les publications de la presse des années 70 montrent une société uniforme où on cherche à se fondre dans la masse et suivre les choix vestimentaires dictés par les conventions.

rayures rouges", "boire du vin sur la Place Kruger" (la place devant l'hôtel de ville à Pretoria), "écrire de la poésie expérimentale", "avoir les cheveux longs", "écouter de la musique expérimentale".

En Afrique du Sud la "Resistance Art" à partir du milieu des années 70 s'exprime avant tout dans des œuvres d'une figuration narrative. L'expression "Images of defiance" est communément utilisée pour désigner cette approche : affiches, cartes postales, tracts, graffiti, des t-shirts pour des manifestations etc. Pour son catalogue publié en 2009, Sue Williamson retient pour la section "Culture turns Activist : The Spread of a New Resistance" des œuvres par Alfred Thoba, Jane Alexander, Paul Stopforth, Vuyile Voyiya, William Kentridge, Norman Catherine, Cecil Skotness, Gerard Sekoto, Mmakgoba Mapula, Helen Sibidi, Kevin Brand, Sfisi Ka-Mkame, Marlene Dumas, Penny Siopis, Sam Nhlengethwa, toutes des œuvres figuratives, des images "overt defiance" défi patant. Sue Williamson souligne surtout que ces artistes concevaient leur rôle comme celui de producteurs d'œuvres graphiques pour la communication des informations des mouvements politiques, ils s'engageaient pour faciliter l'accès à la formation pour tous, malgré la politique discriminatoire dans les institutions d'enseignement, mais ils ne considéraient pas ces activités du point de vue d'une performance ni comme de l'actionnisme artistique. Ils n'ont pas gardé une documentation de leur actionnisme, le faire semble même avoir été en contradiction avec les convictions des artistes participant au mouvement de la "Resistance Art". Gavin Younge après avoir participé à l'organisation des syndicats ouvriers et étudiants à l'Université de Durban en 1972/1973 est un des organisateurs de la conférence devenue une référence importante pour la prise de conscience de l'importance de la responsabilité sociale de l'artiste, *State of Art in South Africa* à l'University of Cape Town en 1979. Il participe également à l'organisation de la conférence de 1982, *Art toward Social Development and Change* qui a lieu à Gaborone. Mais Younge voit son engagement dans l'organisation de manifestions comme un travail séparé de son activité artistique, il souligne à plusieurs reprises qu'il ne croit pas en l'art comme un moyen de changer la société. En 1975/1976 il crée une série de sérigraphies portant le titre "Resistance Register". Gavin Younge photographie ses collègues artistes tenant un tableau noir devant eux à la façon des photographies de prisonniers ou des photographies de recherche des anthropologues du XIX^{ème} siècle. Sur le panneau on peut lire RESISTANCE REGISTER : *GAVIN YOUNGE* WILL MISSBEHAVE *22/10/75* la date et le nom étant ajoutés à la craie pour chaque portait. Parmi les artistes participant se trouvent Marlene Dumas,

Rosemary Hochschild, Paul Stopforth, Bruce Campbell Smith, Gavin Younge (1975/1976). Ce dernier, s'exprimant au sujet de la série, dit :

> It was a response to the political oppression of the time and an attempt to 'stand up and be counted', couched in conceptual terms. Adherents promised to 'misbehave' in some unspecified way at some undisclosed time. This series represented a movement away from 'protest art' because it did not rely on overt images of defiance, and instead emphasized the notion of human agency

C'était une réaction contre l'oppression politique du moment et une tentative de "s'élever et d'être remarqué", formulée en termes conceptuels. Les adhérents promettaient de se mal conduire dans une façon non spécifiée à un moment tenu secret. Cette série représentait un mouvement prenant ses distances par rapport au "protest art" parce qu'il ne se servait pas d'images évidentes de défi mais soulignait plutôt la notion d'action humaine.

L'action de "désobéir" n'était pas considérée en première ligne être un acte artistique mais plutôt politique. La "human agency", l'agir humain, s'éloignait du "Resistance Art". Le même groupe d'artistes prend en 1979 la résolution de ne pas exposer en Afrique du Sud et de refuser de représenter ce pays lors des expositions internationales[989].

Pour l'Allemagne, Klaus Herding observe que le lien entre art et contreculture ne se trouvait pas sur le niveau esthétique mais justement dans ce sentiment d'avoir transgressé les "Realitätszwänge" des contraintes de la réalité. Herding nomme des gestes, quelqu'infimes qu'ils soient, des "actes de résistance", ils feraient partie d'un comportement, d'une attitude. Il donne l'exemple de Fritz Teufel qui se fait attendre quand il est appelé au tribunal dans l'espoir que "cela pourrait servir la recherche de la vérité". Les étudiants en Allemagne ou en France s'expriment par le "sit-in" occupation de lieux, et l'insoumission civile, ce qui serait une façon d'ironiser sur l'ordre de l'état. Herding se souvient que les étudiants à qui un policier demandait les papiers allaient catégoriquement exiger de l'agent qu'il cite son nom et son numéro d'officier avant de donner suite à son ordre. La contestation estudiantine, loin d'être une contestation "négative", était accompagnée par un "surplus" d'exigence intellectuelle. La critique de l'institution passait par une démonstration de "faire mieux" que le pouvoir établi. L'exigence éthique plutôt que morale des étudiants visait un renouveau radical de la société. Les étudiants sentaient qu'il ne suffisait plus de chercher le "bien" en général aux côtés d'un "humanisme" généralisé, mais qu'il fallait savoir faire face à des conflits précis où les bourreaux et leurs victimes avaient un visage. Contester l'état établi par une exigence élevée, le "travail sur soi" pour améliorer les "standards", sont des attitudes que

[989] Voir un triste commentaire contemporain écrit le 25 novembre 2011 par Sue Williamson de l'importance de ces démarches face aux lois que le nouveau gouvernement de l'Afrique du Sud préparait à ce moment, le "Protection of State Information Bill" http ://suewilliamsondiary.blogspot.fr/2011_11_01_archive.html, consulté le 2-9-2012

Boshoff adopte individuellement. Si dans les entretiens de 2009-2011 il revendiquera cette attitude comme un geste artistique, il est pourtant difficile d'établir si pendant les années 70 ou 80 il aurait su formuler ses raisonnements de cette façon, malgré le fait que les éléments d'excellence et de vertu morale sont omniprésents dans ses écrits dès le début. L'idée qu'il se fait de l'art "conceptuel" semble pourtant en conflit avec ces démarches.

Le goût pour un art qui s'approche de la caricature politique, ou un "Art Pop dans sa version Hippie", le "Psychedelic Art", a généralement été lié au mouvement de contreculture[990]. L'esthétique multicolore et décorative de l'art psychédélique ne ressemble en rien à l'esthétique sans image ni ornement choisie par les conceptualistes. L'Art Conceptuel dans la forme qu'il prend dès les années 60, malgré le fait d'être un mouvement d'art contestataire, fait valoir son esprit d'opposition par des moyens formels, il semble s'agir d'un mouvement d'art pour l'art. La valeur sociale des œuvres comme la "The Maintenance Art Performance series" (1969) de Mierle Laderman Ukeles ne figure pas dans les publications des années 70 telles que celle d'Ursula Meyer. Il faudra attendre des publications plus tardives pour la mise en valeur de cet aspect[991]. Dans un texte écrit en 1995[992] Lucy Lippard met en juxtaposition subtile les différentes préoccupations de sa génération lors des années 60 et 70. Les remarques par lesquelles Lucy Lippard introduit son texte "Escape Attempts" décrivent ce mélange entre engagement social, idéalisme utopique, l'espoir pour un individualisme qui pourrait faire changer le monde, bref, il s'agirait d'un temps où des idées d'un "atelier mental" peuvent coexister avec un activisme engagé :

> The era of Conceptual art which was also the era of Vietnam, the Women's Movement, and the counter-culture was a real free-for-all, and the democratic implications of that phrase are fully appropriate, if never realized. "Imagine," John Lennon exhorted us. And the power of imagination was at the core of even the stodgiest attempts to escape from "cultural confinement," as Robert Smithson put it, from the sacrosanct ivory walls and heroic, patriarchal mythologies with which the 1960s opened.

L'ère de l'art conceptuel qui était aussi celle du Vietnam, du mouvement féministe et de la contre-culture était celle de la carte blanche et les implications démocratiques de cette phrase étaient totalement pertinentes, quoique jamais réalisées. "Imaginez" disait John Lennon. Et le pouvoir de l'imagination était au cœur de même des tentatives les plus indigestes d'échapper à "l'emprisonnement culturel", comme le disait

[990] En résonance avec le sentiment percu par la jeune génération des annnées 60. Pour une mise en contexte du mouvement psychedélique avec les philosophies de son temps voir Diedrich Diederichsen "Veiling and Unveiling : The Culture of the Psychedelic", catalogue *Sumer of Love* de 2005, pp.85-98. Diederichsen commence par une remarque sur l'expérience de la non-différencation entre les perceptions des différents sens sous l'effet de LSD, "inertia and insensitivity on the part of the subject".

[991] Voir l'importance donnée à Ukeles dans le catalogue *Écoplasties*, édité en 2010 par Natalie Blanc et Julie Ramos, (pp.264-275 ; voir KG Partie III).

[992] Lucy Lippard "Escape Attempts", Catalogue d'exposition, des Ann Goldsten, Anne Rorimer, 1995. *Reconsidering the Object in Art, 1965-1975*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

Robert Smithson, "des murs d'ivoire sacrosaints et des mythologies héroïques patriarcales avec lesquelles les années 1960 avaient commencé."

Lippard revient plus loin sur l'apparente contradiction entre ses déclarations sur un art engagé[993] et l'art très cérébral en apparence intéressé exclusivement à des questions d'art pour l'art, qui en résultait en précisant : "However rebellious the escape attempts, most of the work remained art-referential"[994] Peu importe la rébellion des tentatives de s'en tirer, ce travail était avant tout une référence à l'art. De son côté Boshoff semble hésiter entre ces différentes conceptions de l'art conceptuel. Dans son manuscrit accompagnant le Projet de l'Alphabet Aveugle de 1994[995], il lui semble nécessaire de justifier une approche faisant preuve de "conscience sociale" comme si ceci mettait en danger sa reconnaissance en tant que conceptualiste :

> **THE BLIND ALPHABET PROJECT** can be distinguished from early Conceptual Art because it deals with a sense of social conscience. Its objectives of community development and affirmative action only surface in the history of Conceptual Art later on in the 1970's. Interestingly, many early, "pure" Conceptual Artists, like Hans Haacke, "converted" to cultivate polemic around social issues, issues like racism, ecology, protest and politics. The initial conceptual manner prevailed, but now some of that energy was justified as the *élan vital* or vital impulse of social causes.

Le BLIND ALPHABET PROJECT peut être considéré comme distinct de l'art conceptuel du début parce qu'il traite d'un sens de la conscience sociale. Les objectifs de développement de communautés et de discrimination positive ne font surface dans l'histoire de l'art conceptuel qu'au cours des années soixante-dix seulement. Ce qui est intéressant, c'est que des artistes conceptuels purs comme Hans Haacke se "convertissaient" pour cultiver la polémique autour de questions sociales comme celles du racisme, de l'écologie, de la protestation et de la politique. La manière conceptuelle initiale prévalait mais maintenant une partie de cette énergie a été justifiée comme un "élan vital" pour les causes sociales.

Dans la section de son manuscrit qui est destinée à présenter des artistes sous le titre "social conscience", Boshoff ne cite que deux noms, Joseph Beuys et Hans Haacke. En comparaison avec les longues listes de noms qu'il avait établies pour les autres pratiques conceptualistes, cette section est très peu développée et semble manquer de conviction. Boshoff entretient une relation tout aussi ambivalente dans ses déclarations à propos de l'aspect apparemment charitable de son travail, ce qui fait qu'il est critiqué en conséquence. Le fragment d'entretien que Sue Williamson a retenu pour le texte qu'elle consacre à Willem Boshoff dans son catalogue de 2009 : "I don't want to help people, I want to mess with their heads" je ne veux pas aider les gens, je veux embrouiller leurs têtes exemplifie ces tensions. Pour Boshoff, le fait

---

[993] Lucy Lippard "Escape Attempts" 1995 : "I'm often asked by younger students of the period why I talk about Conceptual art in political terms when, looking back, most of it seems supremely apolitical. Part of the answer is relative. With a few exceptions, the art was apolitical, but in an art world that still idolized Clement Greenberg (who in turn publicly abhorred Pop and Minimal art), that denied even the presence of political concerns, and offered little or no political education or analysis, Conceptual artists, most of whom were then in their twenties and thirties, looked and sounded like radicals. Now, with a few exceptions, their art looks timid and disconnected in comparison to the political activism of the sixties and the activist art of the late seventies and eighties, much of which is conceptually aligned".

[994] Lippard, 1995, p.31.

[995] BAP, 1994, pp. 65-66.

de ne pas savoir résoudre la dichotomie entre l'art conceptuel orthodoxe et l'art engagé semble être frustrant. Hanne Darboven[996] s'est exprimée avec autant d'hésitation que Boshoff sur la possibilité d'un engagement politique au nom de l'art. Elle dit avoir quitté l'Allemagne en 1964 avec le sentiment que ses collègues étudiants ne savaient plus distinguer entre des choix artistiques et politiques. Darboven, comme Boshoff, aboutit dans son œuvre tardive à des engagements sociaux très personnalisés comme avec la série *Kinder dieser Welt* sur laquelle elle travaille entre 1990 et 1996.

Pour Boshoff comme pour Darboven le choix de s'engager dans la voie d'un art conceptuel des années 70 semble être en conflit avec un engagement politique. Un lien entre l'art et l'actualité politique peut sembler pourtant important. Il serait indispensable d'établir des études beaucoup plus poussées sur le lien entre la contreculture et le "happening", sur les "actionnismes", sur les "partitions textuelles" qui sont les précurseurs des œuvres basées sur le langage, sur les liens entre art et vie, sur la contestation par le comportement au quotidien. L'exposition *When attitudes become Form* est revendiquée[997] comme "la seule exposition 'authentiquement 68' qui ne se perdît pas dans des statements politiques mais qui cherchait à ouvrir et transcender les formes de protestation pour reconquérir le paradigme utopique…". Il s'agit d'une façon "d'occuper les locaux" sans vouloir rien de précis, … et ce geste de l'ordre du "happening" glisse vers l'idée contemporaine de l'œuvre ; les acteurs du mouvement deviennent des œuvres posées dans leur "'espace de vie'…68 n'a pas, comme tel, produit d'artiste, mais s'est produit comme performance ou happening sans auteur…"[998]… Jean-Jaques Lebel fait des remarques comparables à celles de Klaus Herding et Daniel Sibony en ce qui concerne l'art expérimental des années 60 en France. Dans trois ouvrages indépendants, les trois auteurs soulignent l'importance des échanges avec les idées de contreculture des États-Unis. Klaus Herding identifie dans les célébrations du "Summer of Love" (1967) une influence inestimable et avance la théorie d'un premier "effet globalisant" par le rayonnement des idées du "Free Speech Mouvement", une "communication par le langage et par l'expression corporelle libérée des conventions", l'utopie d'une société sans conflits, et d'une "communicativité" et créativité maximales. Une deuxième impulsion

[996] Voir l'entretien "Das war kein malerischer Flop, sondern notwendiger Werdegang", avec Ortrund Westheider, Elke Bippus et Sebastian Giesen publié dans le Catalogue de 1999. *Hanne Darboven, Das Frühwerk*, pp. 133-140.
[997] Par Hans-Joachim Müller (cité par Klaus Hering p.58) "Harald Szeemann - Ausstellungsmacher" Ostfiltern-Ruit, 2006, p.20. La même idée est avancée par Daniel Sibony 2005, *Création, un essai sur l'art contemporain*, p.18.
[998] Daniel Sibony, 2005, p.18.

originaire des mouvements du "Flower Power" popularisée au niveau global provient de la préoccupation écologique, le premier "Earth Day" est organisé le 22 avril 1970[999].

En 1971 Joseph Beuys propose l'action "La rivoluzione siamo Noi" La révolution c'est nous, qui accorde à la créativité de l'individu un pouvoir révolutionnaire et la comprend comme un phénomène spirituel. Klaus-Peter Schuster[1000] interprète l'affirmation "La révolution c'est nous, les artistes" comme une forme de rédemption universelle délivrée par une religion artistique universelle selon laquelle il est possible de saisir, même dans le quotidien rationnel et pragmatique, les qualités submergées. Ainsi nous devenons tous artistes et pouvons commencer la révolution en nous prenant comme le premier exemple. Beuys prend le personnage du prédicateur itinérant et du rédempteur en 1971, un geste que Schuster met en lien direct avec les mouvements étudiants de 1968[1001].

Marshall McLuhan est accueilli par les mouvements étudiants des années 70 avant tout pour ses théories sur les média, qui correspondent avec les utopies du "stream of consciousness"[1002]. Pourtant les premières publications de McLuhan montrent un caractère "contreculture" beaucoup plus approfondi. Comme le fait Beuys également, McLuhan puise dans James Joyce, *Finnegans Wake*, pour articuler sa prophétie que l'artiste, le seul être capable de donner suite à cet appel de se réveiller, a un rôle très important à assumer pour guider l'humanité vers cette nouvelle façon d'être du "all-in-one-ness" dans une ère unifiée à l'ordre de la planète, dans un "global village" unifié à l'échelle de l'individu bénéficiant pleinement de l'utilisation de tous ses sens perceptifs de façon unifiée. Cette lecture des idées de McLuhan préfigure (en 1962) la venue d'un être créatif et réveillé, un révolutionnaire innovateur et régénérateur, tout comme le fera Beuys en 1971.

---

[999] Voir KG Partie III.

[1000] "Bekenntnis zur Kreativität jedes Einzelnen als einer verändernd revolutionären Macht.... spirituelle Erscheinung... die Revolution sind wir, die Künstler. (p.134)... Erlösungsangebot dieser künstlerischen Universalreligion... im zweckrationalen Dasein unseres Alltags verschütteten Qualitäten wieder in uns zu ergreifen. Mithin sind wir alle Künstler, die mit der Revolution bei sich selbst zu beginnen haben...Selbstinszenierung von Beuys als Wanderprediger und Menschheitserlöser drei Jahre nach der Studentenrevolution von 1968!"(Voir Peter-Klaus Schuster, 2007. "Der Künstler als Christus. Zur Wiedererstellung der Gottesbildlichkeit aus dem Geist der Passion" publié dans Blume, Hürlimann, Schnalke, Tyradellis (hg), 2007. *Schmerz, Kunst + Wissenschaft*, Dumont, Berlin, p.134)

[1001] La réflexion sur Beuys et la contreculture des années 70 fait partie de la recherche de Schuster autour de la passion ou de la souffrance et sur l'image de l'artiste à l'image du Christ. Une analyse poussée pourrait montrer les nombreuses coïncidences entre ce type de discours et les déclarations apparues aux millieux psychédéliques des années 60. (Voir catalogue *Summer of Love,* 2005)

[1002] Voir Ken Allan "Understanding Information", dans Michael Corris, 2004 p.153.

Les théories de Marshall McLuhan sur l'outil informatique comme une "extension" du cerveau humain et le "médium is the message" sont largement lues dans les cercles estudiantins et par les activistes de la contreculture[1003], mais également parmi les dirigeants commerciaux de l'époque. McLuhan propose des "workshops" pour un business-management et une communication médiatique miracle[1004]. Les mouvements de contreculture savaient que la lutte en faveur de leurs causes de pacifisme et d'écologie aurait lieu sur le niveau médiatique, Robert Hunter[1005] parle d'une guerre médiatique ("media war"). L'expression du "global village" a été comprise comme une idée s'accordant avec les utopies holistiques des années 60[1006]. Ces utopies sont liées aux nouveaux média comme un environnement "all-encompassing" englobant, et une "interdépendance totale entre toute l'humanité". Les recherches sur une "extended consciousness" conscience élargie ou un "stream of consciousness" par le LSD sont vraisemblablement reprises par les équipes de chercheurs de la NASA avec le but d' établir le "éther-net" qui devait, dans sa forme primitive, servir pour une communication plus efficace dans l'armée[1007]. Avec le cas du "Una-bomber", l'utilisation des étudiants surdoués pour des expérimentations des effets du LSD sur le cerveau, est devenue une question sensible et a été dénoncée par les militants. Hans Haake relie l'idée du réseau social et écologique avec cette recherche abusive. Tous ces aspects de la contreculture constituent un matériel de recherche très riche pour mieux comprendre le tissu complexe dont les pratiques artistiques "contemporaines" commencent à émerger dès les années 90[1008].

[1003] George McKay "The social and (Counter-) Cultural 1960's in the USA, Transatlantically" dans *Summer of Love, Psychedelic Art, Social Crisis and Couterculture* in the 1960's Eds Christoph Grunenberg et Jonathan Harris, (2005, Liverpool University Press), p. 47. George McKay cite la revendication par les activistes du Greenpeace, les "undergroundfilm-makers", les video-activistes etc. Voir également dans le même catalogue Barry Curtis, "Building the Trip", pp.161-181, plus précisement p.173 avec une citation extrait de la publication de 1968 : *War and Peace in the Global Village* (p.80) : "Drug taking, which is today inspired by the penetrating information environment with all its feedback mechanisms of the innertrip, is as involving as the electric world itself."

[1004] Glenn Wilmott, 1996, pp.196-201 : "Ubnderstanding Counter-Culture" ; voir également Ken Allan "Understanding Information", dans Michael Corris, 2004, pp. 144-168.

[1005] *The Greenpeace Chronicle* repris dans dans *Summer of Love,* 2005.

[1006] Voir "My mind split open, Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable" par Branden W. Joseph dans *Summer of Love,* 2005.

[1007] Voir documentaire sur le Theodore Kaczinski dit "unabomber", *Das Netz*, "Voyage en cybernétique" de Lutz Dammbecket site internet lié, (http ://www.t-h-e-n-e-t.com/start_flash.htm consulté le 2-9-2912) Hans Haake consacre ses recherches sur ces liens, l'entretien est disponible sur le site) ; Voir également Barry Curtis, "Building the Trip", publié dans *Summer of Love, Art of the Psychedelic Era*, Ed Christoph Gruneberg, Tate Liverpool, publié en 2005, pp.161-181, sur la question des expérimentations sur le "Mind Control" par la CIA et une architecture futuriste et psychedélique appliquée aux besoins de la guerre, voir p.173. Troisième référence Paul Ardenne, 2009. *Art, le présent*, p.331, sous le titre "L'Ultime Frontière : le périmètre illimité du Cyberspace", avec une référence aus projets ARPA, donnant comme date 1969.

[1008] Dans son article "The Crux of Conceptualism" cité plus haut, Johanna Drucker donne une courte bibliographie pour une nouvelle lecture des relations entre l'art conceptuel des années 70 et les technologies informatiques naissantes. Voir Note 2 p.251. (publié dans Corris 2004) Drucker lie cette recherche à l'idée que les 'idées' pourraient être dissolues des formes matérielles - les recherches sur le traitement des informations, les

Boshoff rappelle souvent son contact avec les "hippies" en 1973 lors de son année de "vie nomade" en tant que "street-preacher". Il base sa philosophie sur le principe du "hasard" sous forme de "prédestination", un certain "savoir ce qui est juste" au bon moment qui ressemble à des crédos du "stream of consciousness". Boshoff y lie son choix d'interrompre sa formation comme enseignant d'art et le met sous le signe de la conviction religieuse. Plus tard pourtant il l'apparente à sa fascination avec un état d'esprit Dada. Boshoff parle aussi de l'influence des "Jesus People". Cette organisation est originaire des mouvements de campus des États Unis des années 60[1009]. Les étudiants sont sous l'influence des "hippie-priests" prêtres hippies. Le mouvement de contreculture passait avant tout par la musique rock, les leaders religieux des campus avaient su exploiter cette voie pour leur travail de missionnaires parmi les étudiants. Les artistes conceptualistes des Etats-Unis sont issus de ce climat, malgré le fait que peu d'artistes se déclarant conceptualistes cherchent à comprendre ou analyser leur lien avec les mouvements psychédéliques[1010].

L'année 1973 marque "l'éveil à l'injustice"[1011] du jeune Boshoff. Il fera le choix auquel il restera toujours fidèle, de prendre le mode de vie d'un pacifiste. A partir de 1975[1012] l'Afrique du Sud commence à être mêlée dans une guerre qui a lieu sur les frontières avec les pays voisins, toutes les contestations du système militaire sont donc amplifiées à l'extrême. 1975 est l'année où la télévision est introduite en Afrique du Sud[1013], une condition qui amène des changements non négligeables pour la diffusion et la falsification des informations. Les grèves des étudiants commencent en 1975 et culminent dans les journées de haute violence à SOWETO le 16 juin 1976[1014]. La population commence à sentir la peur, cette peur fait partie du quotidien. Les années quatre-vingt voient de fréquents attentats à la bombe dans des lieux

---

data "quantifiables", nous reviendrons sur ce fil de questionnements en visant surtout la forme qu'il prend en début du XXI^{ème} siècle. Voir KG Partie III.

[1009] http ://www.one-way.org/jesusmovement/index.html consulté le 2-9-2012

[1010] Voir Voir Diedrich Diederichsen, Catalogue *Summer of Love* publication de 2005, pp. 86-87. Diedrichsen cite des exemples des expérimentations de Hans Haacke, Allen Ginsberg, Fluxus, La Monte Young, Walter de Maria. Christoph Grunenberg, dans son texte de ce même catalogue "The Politics of Extasy : Art for the Mind and Body", pp.11-60 permet de mettre en valeur un l'aspect messianique des mouvements en question. Voir les remarques sur les "performances messianiques" de la "Réincarnation du Christ" dans la personne du Dr Timothy Leary, un spectacle donné à New York en 1966 (voir p.15) Grunenberg précise "For Leary the paths of spiritual discovery and political opposition were closely intertwined." La méthode de Leary passe par la meditation et la philosophie orientale.

[1011] Ivan Vladislavić, 2005, p.10 "awakening to injustice".

[1012] L'indépendance des colonies portugaises du Mozambique et de l'Angola - voir Fayvelle-Amar p.16

[1013] Voir la mise en contexte par Warren Siebrits, 2007. "States of Emergence, Growing up in Apartheid South-Africa", catalogue *IERRESPEKTIF*, Bom Publishers.

[1014] Voir KG Partie III pour les raisons lourdes de conséquences de ces confrontations.

publiques, la population en général est concerné au plus près par la politique de son gouvernement. Tout simplement exprimer la peur veut dire qu'on s'oppose au système qui prétend que tout va bien. L'état d'esprit défensif prend donc une tonalité plus menaçante même si les lois de censure étaient pour la plupart motivées par un soi-disant souci de maintenir des "standards moraux". Quand la pression communautaire ne suffit plus pour garder les artistes dans les marges de ce qui est considéré "désirable" par la politique nationaliste, les lois de censure sont progressivement endurcies.

La plupart des écrivains et musiciens afrikaans entretiennent une sorte d'opposition "hit-and-run" frapper et disparaître contre la censure, l'apartheid et d'autres aspects de la politique du gouvernement. Beaucoup d'entre eux tiennent des positions importantes dans les universités et les maisons d'édition, mais le monde des intellectuels afrikaans est effroyablement petit, l'état n'a donc pas d'autre choix que de laisser des personnes comme André Brink ou Willem Boshoff à leur poste. Le lectorat est très restreint, les universités et maisons d'édition, les collectionneurs ou les mécènes d'art se comptent avec les doigts d'une main. La langue est parlée uniquement à l'intérieur des frontières de la République Sud-Africaine. Les mêmes lois étaient valables pour artistes, écrivains et musiciens de toutes langues. Les écrivains d'expression anglaise ou portugaise[1015] pouvaient publier à l'étranger pour un lectorat anglophone ou portugais, ils participaient donc à des réseaux plus dynamiques et ils pouvaient être assurés de trouver toujours un éditeur[1016] alors que les écrivains et musiciens afrikaans étaient limités aux maisons d'édition à l'intérieur de l'Afrique du Sud. Ecrire du matériel "indésirable" était donc équivalent à un suicide artistique. Toute forme d'opposition au "cencorship board" le comité de censure peut être considérée un acte de résistance, il suffira d'écrire le mot "fuck" pour qu'un livre soit soumis à la censure et que les censeurs tenteront de le bannir[1017]. La section 6 de la Loi sur la censure stipulait les 42 sujets indésirables. Ne pas respecter l'interdit d'un de ces 42 sujets voulait dire s'opposer sans équivoque contre tout le concept de censure, et donc contre le système. Il était même criminel de citer ou de distribuer

[1015] Un très grand pourcentage de la population sud-africaine a comme première langue le portugais, environ 300 000 personnes. N'oublions pas que les premiers signes des européens pour réclamer leur droit à cette terre au point sud du continent Africain étaient ceux des portugais Bartolomeo Dias en1486 ou de Vasco da Gama qui avait signalé la découverte visuel du Cap de Bonne Espérance en1497. Parmi les commerçants en Afrique du Sud les portugais ont depuis toujours une place importante. Une très forte immigration de Portugais en Afrique du Sud date de 1975 lors de l'indépendance du Mozambique.

[1016] Considérons les exemples très étonnants et divergents de Fernando Pessoa et de John Ronald Reuel Tolkien, dont les origines sud-africaines sont quasiment oubliées par le monde de leurs lecteurs et éditeurs.

[1017] L'ancien interdit perdure dans la relation toujours mal à l'aise avec certains mots. Les précautions que prenait Boshoff avant d'écrire ces mots me semblaient toujours comiques. Il les utilisera de façon ostensible dans un entretien mais indiquera ses scrupules dès que l'entretien doit être soumis à la publication.

du matériel indésirable et on pouvait être arrêté à l'aéroport pour avoir des écrits censurés dans les bagages.

Dans l'immédiat, la décision de vivre la vie d'un pacifiste prendra effet dans les relations que Boshoff entretient avec l'armée sud-aricaine pour son service militaire. Boshoff insiste pourtant que ce choix fut d'ordre moral, qu'il était basé sur une conviction absolue et personnelle et qu'il ne s'agit pas d'un acte politique[1018]. Par nécessité ce pacifisme doit trouver expression par des moyens silencieux. Les premières confrontations avec le SADF ("South African Defence Force" en Afrikaans : "Suid-Afrikaanse Weermag") avaient vite persuadé Boshoff qu'il était indispensable d'inventer des stratégies d'espion, de camouflage et de transmission cryptée. Comme c'est le cas avec ses convictions morales, Boshoff vit la confrontation à la souffrance dans sa propre personne, sans "le détour par l'image"[1019] ou par le discours politique. Boshoff ne croit pas en la résistance déclamatoire ou en une "figuration narrative" comme elle avait commencé à prendre forme parmi les artistes du "Resistance Art"[1020].

Les différentes formes de résistance contre le système à l'intérieur de la société sud-afrikaine sont bien documentées mais il s'installe une sorte de convention de présentation sélective ou partielle. Les premières compilations sur l'art sud-africain voient le jour dès la fin des années 80 et au début des années 90, quand il était clair que le système n'allait pas pouvoir rester en place beaucoup plus longtemps. Dans les compilations de Gavin Younge[1021] ou Sue Williamson[1022] qui adoptent un format permettant de donner une voix au plus grand nombre d'artistes possible, la brièveté des textes oblige à des lieux communs. Certains textes s'en tiennent à une résistance stéréotypée et facile à saisir. Les publications de Younge et Williamson sont restées pendant longtemps les références centrales pour l'art sud-africain, le

[1018] Voir l'entretien avec Warren Siebrits, 2007, p.15.
[1019] Boshoff avance comme motivation l'importance de garder secret le contenu de ses écrits, il insiste sur le danger qu'il courait au cas où son écriture serait déchiffrée. Je trouve pourtant intéressant de juxtaposer cette motivation avec une remarque sur les recherches plastiques qui accompagnent le mouvement psychédélique : la recherche d'expression non-figurative passe par les calligraphies et ornements de l'islam. Boshoff avance également l'idée d'une image "eidetique". Voir Grunenberg, 2005, p.16, p.18 ; et Diederichsen, 2005, p.88, 89 : "Islamic aestetics could serve just as well as a model or point of reference, since they reject the idea of mimetic and signifying images in favour of the spiritual pleasure in viewing ornament and pattern very much like those described and reconstructed by LSD astronauts under discussion."
[1020] Pour des remarques sur la difficile réception que ce courant d'art reçoit actuellement voir Ivan Vladislavić, 2005, *Willem Boshoff,* p.44, et Colin Richards, 2005, *Sandile Zulu*, p.52. Richards ira jusqu'à remarquer : "The reflex by many artists, curators and critics to automatically resist resistance art is becoming new orthodoxy."
[1021] Gavin Younge, 1988. *Art of the South African townships,* Thames and Hudson.
[1022] Sue Williamson, 1989. *Resistance art in South Africa,* David Philip, Cape Town.

discours qui s'y trouve répond aux questions du milieu d'art international. Le sincère esprit de révision et de dénonciation avec lequel ces auteurs entament leur travail précurseur ne peut pas être mis en doute mais ces textes sont peut-être restés sans suite pendant trop longtemps. Une fois que les véritables faits sont devenus disponibles lors du Truth and Réconciliation Commission, il est urgent de complexifier les discours[1023]. Les artistes inclus dans *Resistance art* (1990) et *Art of the Townships* (1988) semblent tous s'exprimer en anglais, les Afrikaners, même des personnages aussi proéminents que Kendell Geers,[1024] cherchent à tout prix à camoufler leur origine. Parmi ces textes de Williamson et de Younge ne se trouvent pas d'analyses du cas particulier de l'artiste s'exprimant en afrikaans pour entamer un travail de remise en question du système nationaliste afrikaner. Les notes de recherche autour de la littérature publiée en afrikaans[1025] permettent d'établir une image plus complexe de la difficulté d'être résistant en tant qu'Afrikaner qui est liée à un passé très complexe. Immédiatement après la guerre de 1898/1902 les écrivains afrikaans sont les héros de la nation car leurs publications ont donné une légitimité à la langue qui définit le peuple boer. Lors des années d'Apartheid par contre "l'anarchie de l'esprit qui est inhérente à toute procédure créative"[1026] devient un dilemme très difficile à vivre lorsque les artistes et écrivains sont soumis à de durs conflits de loyauté, qui plus est, leurs contributions sont considérées suspectes par le monde artistique qui s'exprime en anglais à cause de leur appartenance à la culture de l'oppresseur. Ivan Vladislavić sous l'intitulé "Left, Right"[1027] fait une analyse synthétique des différentes résistances en Afrique du Sud de l'Apartheid. Il trouve que l'art engagé adopte un langage esthétique d'une figuration narrative, mais l'art conceptuel ne trouvait que très peu d'adeptes. Les artistes progressistes étaient pour la plupart occupés par l'art de résistance, partout ailleurs l'art restait conservateur à l'extrême.

[1023] Depuis 1994 l'historien d'art ne peut plus du tout revendiquer les remises en question du système comme des gestes avant-gardistes, elles sont tout simplement devenues une généralité. Après 1994 la Truth and Reconsiliation Commission fait éclater la vérité des années Apartheid en plein jour, pour beaucoup d'habitants de l'Afrique du Sud les voix entendues pendant la commission sont la première indication de ce qui se passait secrètement pendant que le reste des habitants n'entendaient uniquement la voix officielle du regime (Voir KG Partie III). Voir Note 40 KG Introduction pour le TRC.
[1024] http ://www.moreeuw.com/histoire-art/kendell-geers.htm consulté le 19-10-2012
[1025] Le livre de Jack Cope, *The Adversary within : dissident writers in Afrikaans*, est publié en 1982 et a servi tout au long de mon étude, j'y ai trouvé un très grand nombre de coïncidences entre l'attitude des écrivains et les artistes de la même génération.
[1026] André Brink cité par Jack Cope, 1982, p.123.
[1027] Vladislavić, 2005, pp.44-46.

Boshoff est fermement opposé à l'art figuratif et très sceptique à l'égard des styles que les artistes ayant reçu leur formation au Royaume Unie importent en Afrique du Sud[1028]. Il convient de préciser ici que les artistes de ce mouvement ne couraient pas de risque précis d'incarcération pour leur art. Ils couraient le risque d'être censuré ce qui équivalait à la "mise à mort" d'une carrière artistique, mais l'état ne considérait pas l'art en soi une arme suffisamment dangereuse pour influencer la société. Quand Gavin Younge encourt des problèmes avec la police secrète celle-ci s'intéresse à ses activités en tant qu'organisateur syndical. Breyten Breytenbach, l'exemple par excellence du poète incarcéré, avait été poursuivi pour son appartenance à un mouvement politique, pour avoir transporté de faux passe-ports, il était soupçonné d'avoir planifié des actions de sabotage, mais également et peut-être avant tout pour son mariage avec une personne d'une origine raciale interdite par le Prohibition of Mixed Marriages Act[1029]. Si Steven Biko avait été uniquement écrivain et poète, il n'aurait pas souffert les atrocités dont il a été victime, mais Biko savait entraîner les masses, il était doté d'un très grand charisme et enthousiasme. Un artiste n'était pas arrêté pour avoir conçu une affiche contestataire ou d'avoir exprimé des idées activistes sous forme d'image. Le refus de faire son service militaire par contre était passible d'une peine d'emprisonnement. Pour d'autres artistes afrikaans, notamment Kendell Geers dix années après Boshoff, en suivant son exemple, le refus de servir sous la SADF a influencé leur carrière d'artiste de multiples façons[1030].

Interrogé sur son choix de devenir un objecteur de conscience, Boshoff se souvient d'avoir toujours été du côté de ceux qui cherchent des problèmes. Il racontera de nombreuses anecdotes de sa scolarisation à Vanderbijlpark[1031]. Cette tendance continuera au Johannesburg

[1028] Boshoff exprime de façon répétée son respect pour le travail de Sue Williamson. Il semble peu fructueux et contreproductif d'insister sur les schismes afrikaans/anglais au niveau personnel. Il suffit de savoir que Sue Williamson est issue d'une famille anglaise et a reçu sa formation académique et artistique aux Etats-Unis. Gavin Younge est d'origine du Zimbabwe et étudie entre 1965 et 1968 au Witwatersrand Technical College (Boshoff s'y inscrit en 1970). Dans l'entretien avec Warren Siebrits, (2007, p.19) Boshoff, 2004, parlant des styles académiques évoque une fois de plus - "Artists to train overseas - Britain - prettified semi-abstract aesthetic - I was always interested in teaching alternative ways of making art : Techniques and Methods - Perceptual Studies... If you were a doctor and prescribed medicine that was 100 years old you would probably kill your patients. I make a point of teaching things that no-one else taught". Boshoff ne fait pas référence au mouvement du "Resistance Art".

[1029] Voir Jack Cope, 1982.

[1030] Kendell Geers sait transformer ce geste à son avantage. Suite à son refus du service militaire il quitte l'Afrique du Sud et est accueilli par Richard Prince pour travailler comme son assistent. Vers la fin des années 80 l'intérêt pour les abus politiques de l'Afrique du Sud était devenu tel que le soutien d'un jeune artiste déserteur de la SADF pouvait constituer un acte de démonstration d'engagement politique pour un artiste Américain. Voir http ://www.moreeuw.com/histoire-art/kendell-geers.htm consulté le 2-9-2012)

[1031] L'entretien avec Warren Siebrits (2007) revient sur de nombreux incidents. Un épisode où Boshoff ridiculisait la meilleure élève de la classe en lui demandant l'orthographe d'un mot insignifiant qu'elle n'avait

College quand il cherche activement le contact d'étudiants comme Alan Bell ou Malcolm Payne[1032] qui formulent un art contestataire par leur attitude. Boshoff tient les disputes autour des œuvres pour un lieu de création. Mais il admettra qu'il était plutôt un "periferal shit-stirrer" un chercheur de merde sans beaucoup d'impact[1033]. Son idéal est Jean Tinguely. Selon le récit de Boshoff, ce dernier lors de sa visite au Pretoria Technical College of Art, au lieu de se présenter à la porte d'entrée, où le directeur et les enseignants ont préparé son accueil officiel, est entré par la porte de service et parle au personnel de nettoyage, ces mêmes personnes qui sont séparées des artistes par la ségrégation raciale. Avant que le directeur ait le temps de réagir Tinguely a déjà mis en place une installation composée de balais et des plumeaux des fidèles fées de la propreté[1034]. Boshoff relève le caractère "like a child playing truant, Tinguely had a great sense of naughtiness and mischief" comme un enfant qui fait l'école buissonnière, Tinguely était un polisson fort malicieux. Toujours en 2009 Boshoff continue de se référer à ce renversement de l'institution comme une des influences majeures sur l'idée qu'il se fait de l'art[1035].

Après la chute du régime Apartheid, Boshoff reste fidèle à son rôle d'objecteur de conscience. Mais il s'attaque à de nouvelles causes, il se fait chevalier des injustices au niveau international : il s'oppose à toute forme d'abus de pouvoir, il dénonce les interventions des Etats-Unis au Moyen Orient, il se fait défenseur des plantes en voie d'extinction, il fait des interventions de sauvetage pour les mots en danger d'oubli, il montre la valeur des langues minoritaires face aux langues impériales. Lors de ses années de scolarisation, Boshoff avait mené une lutte acharnée contre les limites que les enseignants cherchaient à mettre à sa curiosité naturelle. Il prend l'habitude d'apprendre clandestinement. Au cours de l'entretien

---

pas appris par cœur. Boshoff évoque aussi les confrontations avec son père qui supportait très mal des contestations de son autorité et le fait que son fils lui démontrait ses limites intellectuelles. "Father losing at draughts". Dans l'entretien avec Paul Jorgensen et Charity Ellis (1998) il liait même le choix de devenir artiste à cette volonté de résister p. 47 - "Std 7 I decided to be an artist. I think it is something that I carried on wanting to do mainly because in wasn't something we were supposed to be doing ... because it was not a typical Afrikaans thing to do ;.. minister and teacher ... to break authority...."

[1032] Voir l'entretien avec Sean O'Toole dans *Art South Africa* pour lequel le journaliste choisit le titre "Art can slit the throat of Discourse" (vol.8, issue 3, Autumn 2010, pp.48-57) l'entretien est conduit à l'occasion de la retraite de Payne de la Michaelis School of Fine Art, dont il reste pourtant professeur emeritus.

[1033] "I am a periferal shit-stirrer" version publié dans *Jubilat* l'entretien avec Paul Jorgnesen et Charity Ellis (1998) p.57.

[1034] C'est justement Malcolm Payne qui écrit un court texte pour le journal *Art South Africa* (vol.8, issue 3, Autumn 2010, p. 12) où il fait une courte description de la visite de Tinguely à Pretoria en 1970. Ami de Jackie Steward (Grand Prix), Tinguely se serait approché du Pretoria Technikon dans l'espoir de pouvoir y travailler sur la construction d'une sculpture pour ses amis suisses vivant à Silverton, à l'est de Pretoria. Malcolm Payne dit avoir filmé Tinguely lors de son travail, des parties des bandes de film étant très malheureusement perdues. Payne est pourtant auteur d'une vidéo avec le titre "Jean Tingueley : Pretoria, 1970" éditée en 2009. Payne ne fait pas référence à une entrée "clandestine" de l'artiste au Technikon.

[1035] Siebrits-Interview, 2007, p.19.

avec Paul Jorgensen et Charity Ellis[1036] il dira ".... at school, my way of objecting was doing what they denied us." ma façon de protester consistait à faire ce qu'ils cherchaient à nous refuser. Boshoff s'aperçoit rapidement que subvertir le texte de la Bible, de le "disqualifier", est le seul moyen de ne pas en devenir l'esclave. Transgresser les savoirs conventionnels est resté une stratégie pour garantir l'éveil intellectuel du Boshoff adulte. INDEX OF (B)REACHINGS est le début de la formalisation de cette recherche hors des frontières acceptées, le druide reprendra le relai en écrivant le dictionnaire "What every druid should know".

Pour Boshoff les causes à défendre se trouvent dans tout ce qui appartient à sa vie quotidienne. Pour accompagner l'entretien avec Willem Boshoff, Warren Siebrits publie la photographie d'une double page du journal de Boshoff qui choisit comme agenda un cahier de taille A4 avec une double page par semaine. La page de la semaine du 10 Juin 2004 contient des informations cruciales pour comprendre la grande majorité des œuvres de la deuxième moitié de 2004 : on y trouve les billets d'avion du vol de retour d'Amsterdam du voyage pour la résidence qui devait permettre les recherches pour une œuvre publique à Tilburg. Boshoff y a collé le titre d'un article, "He knows you know" sur la politique au moyen orient, cet article a inspiré les œuvres politiques et les œuvres basées sur le langage "écrites dans le sable" et autres matières. Boshoff y a également collé les cartes de visites des galéristes qu'il devait rencontrer - cette page de journal devient l'illustration de comment art, vie, organisation du quotidien, et monde politique se chevauchent dans la vie d'un druide.

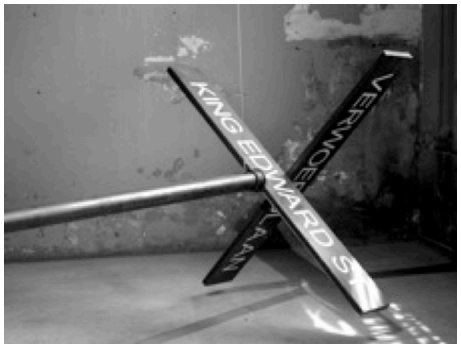
En février 2004 en préparation de l'exposition NONPLUSSED, Boshoff définit les causes qu'il défend ainsi : "objection to 'good' things hijacked by 'bad' people" une objection aux "bonnes" choses, prises en otage par les "mauvaises" gens. C'est ainsi qu'il établit sa "grande liste des problèmes" sous forme de CACOETHES SCRIBENDI, qui se lit presque comme une liste de confidences intimes hurlées au plus fort possible. Ce panneau de très grandes dimensions est d'une expressivité tout à fait inhabituelle pour le "conceptualiste" Boshoff. Avec CACOETHES SCRIBENDI il ne parvient plus à retenir l'envie irrésistible de jurer. Le pacifiste Boshoff s'active dans une résistance dans toutes les directions, il résiste en afrikaans contre les Afrikaners, il résiste visiblement de façon cachée, il résiste sous forme d'une œuvre illisible de la taille d'un terrain de rugby, d'un dictionnaire de 18 000 entrées. En 2009 enfin

[1036] Paul Jorgensen et Charity Ellis (1998) Version électronique non éditée, p. 48.

l'"urge" le désir de hurler commence à s'apaiser[1037], le druide possède d'autres moyens de s'exprimer.


BANGBOEK (1977-1981)

Pour l'exposition *Nonplussed* Boshoff écrit dans ses notes préparatoires et dans sa communication de presse : "At *Nonplussed* Boshoff is antipas, against everything". A *Nonplussed*, Boshoff est antipas, contre tout. Cette déclaration rapelle les énoncés d'un Jean-Jacques Lebel lors des premiers happenig Fluxus. Il serait possible de classer l'œuvre de Boshoff selon les différentes catégories de résistance. Au premier abord il y aurait les résistances personnelles comme BANGBOEK, KYKAFRIKAANS, SECRET LETTERS, KLEINPEN. Deuxième catégorie, les résistances historiques comme THE WRITING THAT FELL OFF THE WALL, FAR FAR AWAY, HOW TO WIN A WAR, FLAGS, IMPI UTHULA, GUNFREE SOUTH-AFRICA. Les résistances socialement engagées se manifestent dans des œuvres comme ABAMFUSA LAWULA, TRYING TO VOTE, SPOILED VOTE, PSEPHOCRACY, 32 000 DARLING LITTLE NUISANCES. Il y a également les résistances esthétiques comme COPROPHEMISM, AUXEXIS, SILLOGRAPHIST. L'engagement social se manifestera dans des œuvres comme CLAVIS SCRIPTORIUM et SIGNS OF PEOPLE.



SPOILT VOTE (2003)

Avec CHEAP LABOR Boshoff touche à un aspect demandant l'engagement social et qui concerne la raison d'être de cet animal à travailler qu'est l'homme. L'histoire de la colonisation au Cap de Bonne Espérance est en grande partie influencée par la recherche de main d'œuvre impayée par les nations industrialisées. Paradoxalement les premiers noirs sont arrivés au Cap en tant qu'esclaves. Le Cap était habité par les peuples San et Kokoï que les colons néerlandais ne pouvaient pas soumettre comme force ouvrière car ils avaient d'autres moyens de subsister, ils avaient leurs terres. La politique de la "East India Compagnie" était

[1037] Il fait pourtant une fois de plus surface dans l'exposition *SWAT* (2011), où les critiques remarquent sur les multiples formules dont Boshoff dispose pour expimer son "y-en-a-marre" ("gatvollnes" est le néologisme créé par Sean O'Toole à cette occasion) http ://www.mahala.co.za/art/proud-to-be-labelled-racist/ consulté le 2-9-2012

d'éviter tout échange commercial avec les populations locales. Les premiers travailleurs étaient donc "importés" par l'esclavagisme, ils venaient des îles indonésiennes, du golfe de Guinée, du Madagascar et de la région de l'Angola. L'abolition de l'esclavage par les Anglais en 1834 oblige les colons néerlandais de changer de système de vie. Les différences autour de la question de l'esclavage demeurent une division fondamentale et insurmontable entre différents courants politiques et culturels dans le pays. Après la soumission des peuples Zoulou et Xhosa au Natal et au Transvaal, après la découverte de l'or, les guerres pour la possession de cette terre-"mine d'or", la ruée vers l'or, la ressource principale que l'Afrique du Sud propose à ses investisseurs internationaux est la main-d'œuvre abondante et bon marché. Les noirs, ayant perdu leurs terres, étaient obligés de chercher du travail en ville, les mines étaient le plus grand employeur. Les mineurs étaient rémunérés par une sorte d'argent de poche qui ne leur permettait pas de mener une vie en famille. De plus, les membres de la famille qui n'avaient pas d'emploi dans la ville, donc les enfants et les personnes âgées, n'avaient pas le droit d'y résider, ils devaient habiter dans les "homelands" institués dans ce but. Cette mesure a en grande partie permis de garder un contrôle indirect mais de proximité sur l'évolution culturelle et économique de la population noire. Il y avait des lois qui stipulaient les salaires différents pour travailleur noir ou blanc. Selon le "Land distribution act", les noirs ne pouvaient circuler en ville que s'ils avaient la preuve d'un emploi, autrement ils devaient rester dans les parties du pays qui leur avaient étés attribuées, sous-entendant que ces parties auraient pu être tout aussi florissantes que les villes construites par les blancs, ce qui n'était aucunement le cas. L'"exploitation of labor" exploitation de la main-d'oeuvre du travailleur est un problème international, avec la différence qu'en Afrique du Sud nationaliste cette exploitation est soutenue par les lois du pays et se motive par des justifications sur base raciale. Après 1994 les lois du travail en Afrique du Sud ont radicalement changé. Il existe une loi pour une rémunération minimum, aucune discrimination sur base raciale n'est permise. Certaines lois exigent des entreprises un quota d'employés de chaque groupe racial. Ces quotas sont respectés[1038]. Mais ces mesures ne sont pas une solution pour le problème du chaumage en Afrique du Sud. Plus de 30% de la population, toutes races confondues, est sans emploi, avant et après 1994, cette situation n'a pas changé. La population noire représente plus de 60% et était en grande partie sans emploi avant 1994. Les nouvelles lois ont permis d'égaliser entre les groupes de population mais ils n'ont pas réduit les chiffres du chômage. Les investisseurs

[1038] Ces mesures sont connues sous l'expression "affirmative action" discrimination positive, Boshoff s'exprime son scepticisme au sujet de savoir si une œuvre d'art peut avoir un impact social dès 1994, en mettant en question l'idée de "affirmative action" voir BAP p.43 : "The project can be regarded as a community development. …although affirmative action and political correctness result from blind imposition on the work…. "

internationaux s'intéressent toujours à l'Afrique du Sud en tant que pays où la main-d'œuvre est relativement peu payée, l'enthousiasme est seulement mitigé par le fait que les travailleurs usent plus fréquemment du droit de grève actuellement. Le taux de chômage permet toujours d'exiger d'un ouvrier potentiel de se soumettre à des exigences démesurées, car s'il a une objection, il peut facilement être remplacé par un autre, plus désespéré encore. Tristement le chaumage profite en premier lieu au crime international organisé. Il est très facile de convaincre un jeune Africain du Sud, inexpérimenté mais sans autre occupation, de "gagner de l'argent facile", voler une voiture, vider une maison de tous ses appareils électroniques, passer juste après les compagnies d'installation des câbles de télécommunication et enlever les câbles en cuivre qui viennent d'être posées, détourner les containers de marchandises qui arrivent au port, un container sur deux n'arrive pas à destination. Les marchandises volées ne profitent pas à la population locale, ils sont en grande partie exportées directement grâce à un système de corruption bien organisé, la rumeur dit que toutes les voitures volées en Afrique du Sud peuvent être retrouvées en Inde et les câbles de cuivre sont recyclées au Soudan. Les atrocités signalées récemment en Afrique du Sud sont des exploitations clandestines des mines d'or. Des travailleurs illégaux, en grande partie provenant de pays de l'Afrique centrale, sont clandestinement introduits dans des parties désaffectées de la mine. Les mineurs officiellement employés par la mine amènent de la nourriture mais le travailleur clandestin reste sous terre. Quand des accidents commençaient à se produire, il était impossible de savoir combien de travailleurs il y avait sous terre[1039]. Ces tristes enterrements anonymes ne font que s'ajouter à une trop longue liste de personnes disparues sous cette terre jaune qui en fait est un vaste cimetière où aucun tombeau ne porte un nom[1040]. Depuis 2008 la situation s'est complexifiée encore, il y a eu des incidents atroces entre citoyens sud-africains et travailleurs clandestins immigrés des autres pays d'Afrique. Ces incidents n'ont plus rien à voir avec une contestation contre une dominance des blancs mais sont des manifestations de xénophobie, les ouvriers sud-africains s'attaquent à tout un chacun qui pourrait mettre en danger leur accès au travail. Trente pourcent de chaumage est trop, et l'influx incessant de refugiés du Zimbabwe et d'autres pays africains ne fait rien pour améliorer la situation. En 2012 l'Afrique du Sud est témoin d'un deuxième massacre d'ouvriers sous les projectiles de la police. Ici il ne s'agit pas non plus d'une confrontation raciale, les mains des policiers qui tirent les balles ont la même couleur que les mineurs manifestants qui sont tués. La mine de platine de Marikana au Nord

[1039] Voir http ://www.miningweekly.com/article/incidents-of-illegal-mining-dramatically-down---briggs-2011-02-08 consulté 3-9-2012 ; et aussi le *Mail&Guardian*, "More than 60 illegal miners killed at SA gold mine", http ://mg.co.za/article/2009-06-02-more-than-60-illegal-miners-killed-at-sa-gold-mine, consulté le 3-9-2012.
[1040] Voir en comparaison le texte de Colin Richards pour *Sandile Zulu*, 2005, p.23.

de Rustenburg, a connu d'importantes grèves depuis le 10 août 2012[1041], les policiers, perdant le contrôle de la masse des grévistes ouvrent le feu. Parmi les trente grévistes qui perdent la vie le 16 août 2012 on en trouve beaucoup qui montrent des impacts de balles au dos[1042]. Au moment où j'écris le conflit n'est pas du tout résolu[1043]. Comment est-il possible que ceci arrive une deuxième fois dans le même pays? Cette douleur nous la connaissons déjà, cette douleur qui ne partira plus jamais, et, cette fois-ci, personne ne pourra dire qu'il ne le savait pas.

Les œuvres aux pelles et brouettes de Gavin Younge[1044], de Willie Bester[1045], de Moshekwa Langa[1046] et de Willem Boshoff sont donc comme un soupir très lourd de déséspération et d'épouvante. Dire le mot "labour" travail en Afrique du Sud n'a rien d'innocent. Il s'agit d'une force politique et économique, une force primaire, brutale, sauvage, violente, déstructrice, auto-destructrice, mutilante : les profits ne sont pas pour les travailleurs. Il est impossible d'oublier ceci en travaillant en Afrique du Sud. Boshoff pendant longtemps s'est adonné à cette activité de façon secrète, clandestine, il affiche une attitude sans compromis à l'égard du travail, qu'il a inventé pour lui, il l'entend comme une sorte de régénération morale. Boshoff résiste à la disparition de cette valeur en voie d'extinction. Pour certains (et ces "certains" se trouvent toujours discrètement "ailleurs" - plus violente est l'action, plus lointaine elle est, sauf quand les média nous amènent des images filmées[1047], du moment où la police ouvre le feu face à une foule de mineurs sud-africains.) Pour certains, dans le contexte post-colonial du monde financier multi-national, cette disparition est

[1041] La grève commence le 10 août suite aux revendications des mineurs pour des augmentations de salaires auprès du groupe britannique Lonmin, qui gère la mine de Marikana.
[1042] Pour un compte rendu en français 29 août 2012 à 19 :36 voir http ://www.liberation.fr/depeches/2012/08/29/afrique-du-sud-les-mineurs-de-marikana-en-greve-attendent-des-negociations_842546 consulté le 2-9-2012. "Dix hommes, dont deux policiers et deux gardes de sécurité, ont été tués entre le 10 et le 12 août à Marikana. Puis une fusillade a fait 34 morts le 16 août lorsque les forces de l'ordre ont tiré sur la foule des grévistes, armés de lances et de machettes, et d'armes à feu selon la police". "Quelque 260 grévistes ont été arrêtés après la fusillade, sans compter les 78 blessés, également en état d'arrestation".
[1043] La grève se repand aux autres mines, entre autres les mines d'or du West Rand gérées par le groupe mondial "Gold Fields", voir Le Monde.fr, 31.08.2012 à 22h49 : http ://www.lemonde.fr/afrique/article/2012/08/31/12-000-mineurs-d-or-embarques-dans-une-greve-sauvage-en-afrique-du-sud_1754332_3212.html consulté le 2-9-2012 ; Voir les questions multiples qui devraient être posées (27 août 2012), par Sébastien Hervieu http ://afriquedusud.blog.lemonde.fr/2012/08/27/tuerie-de-marikana-nombreuses-questions-encore-peu-de-reponses/ consulté le 2-9-2012. En octobre 2012 la grève s'est nationalisée, les services postaux et le transport des marchandises sont interrompus.
[1044] Gavin Younge, "Work Men's Comensation" (1981) cette œuvre est inclus dans l'exposition *Un Art Contemporain d'Afrique du Sud* oganisée en 1994 par Jean-Yves Jouannais. Voir catalogue p.89.
[1045] Bester construit un sorte d'homme-machine (une machine construit en vieux outils de chantier utilisant de façon proéminente trois pelles - 2002) porte le titre *Poverty Driven*, voir Sue Williamson, 2009, p. 213
[1046] *Arts Unlimited*, Bâle 2009, "Babylonia" (2009)
[1047] http ://afriquedusud.blog.lemonde.fr/2012/08/27/tuerie-de-marikana-nombreuses-questions-encore-peu-de-reponses/ consulté le 2-9-2012.

violente, déchirante. Boshoff résiste pour revendiquer le droit au travail en tant que droit et non en tant qu'exploitation. La terreur dont parlait Willmott[1048] chez McLuhan d'un monde où "everything effects everything all the time" tout est en lien avec tout tout le temps est liée de très près à cette disparition du travail comme une force tangible émanant de notre corps et qui nous lie aux choses directement. McLuhan avait formulé ses théories sur la radio aux vues de la façon dont le mode d'existence "tribal" d'Afrique se transforme en contact avec l'empire médiatique occidental.[1049]

CONCLUSION : CHEAP LABOUR ou VERDWAALKAART une carte pour s'égarer



CHEAP LABOUR (2004)

Les deux œuvres CHEAP LABOR et le Projet de 370 jours misent sur une organisation impliquant les sept jours de la semaine, les sept jours de la création du monde dans la Bible[1050]. En 1983 Boshoff prétend avec beaucoup de sérieux à cette mise en parallèle entre le créateur démiurge et l'artiste-artisan, travailleur de mots et de concepts. L'œuvre de 2004 est entièrement lucide face au statut sociopolitique du travail dans le monde qui lui est contemporain comme par coïncidence l'exposition *Working Men*[1051]. Le "travailleur héroïque" est devenu un personnage mythique du passé, qui, transposé dans le monde du XXI[ème] siècle, se trouve voué à accomplir des tâches absurdes, une activité démesurée à tout prix mais sans but[1052]. Les mises en scène du couple Robert et Shama Parke Harrison travaillent ce concept sous forme d'illustration, mise en scène, autofiction. "Le travail représenté… est solitaire, héroïque, à la limite de l'absurde : porter le monde sur ses épaules, en assurer la garde, le nettoyer, tirer des rochers ou des pans entiers de terre pour faire fonctionner l'universel, faire revenir le printemps, construire de fragiles barrages ou des échelles pour accrocher les nuages…" "… vers la mythologie. Laquelle ? Celle du héros vaillant et humble, 'common man' occupé pour l'occasion à sauver le monde, une constante dans la culture américaine."[1053]

[1048] Willmott, 1996, répète la remarque p.188.
[1049] Willmott, 1996, explique ce principe de base dès son introduction à *McLuhan, or Modernism in Reverse.*
[1050] VLV, 1984, p 78 : "Die Genesis skeppingsmetodiek is as vertrekpunt gebruik by die beplanning van die projek. Motiewe en metodes, waar hulle moontlik onderskei kon word in die Genesisverhaal, is in die kleine in die projek ge-inkorporeer."
[1051] Barbara Polla et Paul Ardenne, 2008. *Working Men, Art contemporain et Travail.* nommé plus haut.
[1052] Boshoff connait *Postproduction* et Nicolas Bourriaud (Entretien Washington 2012)
[1053] Paul Ardenne, 2008, p 69 et 73.

Le travail dur et incessant est également une constante de la société calviniste sud-africaine, mais fait aussi l'objet d'une constante remise en question par la jeune génération d'artistes, comme en témoigne une contribution par une internaute, Linda Stupart[1054] au blog *Artheat*, concluant "In essence, Hard work ≠ Good Art"[1055] Voici l'essentiel, travail dur ≠ bon art. Dans ce contexte le travail de Willem Boshoff est mentionné régulièrement comme l'ultime exemple de diligence et d'endurance. La thèse du dur travail de l'artiste maintient sa popularité puisqu'elle se confond confortablement avec l'idée du génie mélancolique, souffrant de sa condition. Le jeune Boshoff vit une fiction selon laquelle le Christ, fils de menuisier et d'une femme appelée Maria, révélé comme prédicateur dans le monde à l'âge de trente ans, serait en fait le même que le jeune Afrikaner Willem Adriaan Boshoff. A l'aide du paradigme mélancolique dans l'art occidental, qu'il a été possible de complexifier à l'aide du personnage de St Sébastien pour exemplifier la difficile relation à son rôle de créateur, fait découvrir d'autres artistes pris dans un jeu de rôle en tant que personnage christique. Ce sont des artistes qui entendent "über uns selbst hinausschaffen" créer au-delà de nous-mêmes - "'ein Wesen das es nicht gibt' vorraussetzen" présupposer un être qui n'existe pas encore[1056]. Pour le cas Boshoff, ce personnage s'individualise en détournant le rôle du génie envers celui du frimeur, ainsi Boshoff interroge autant la société que le rôle de l'artiste démiurge. Boshoff lui-même soutient activement la thèse du "dur travail de l'artiste", il cherche même de mettre en évidence l'importance du "impossible feat" l'inconcevable exploit dans le contexte de l'art conceptuel :

> Concepts can become so very elaborate that superlative physical and mental dynamics are needed to 'spell them out'. Documentation is often a celebration of the ability to sustain 'impossible' feats from beginning to end. General ethical principles deployed as a particular strategy, bent on seeing the vigorous

[1054] http ://artheat.net/blog/category/uncategorized/page/3/ consulté le 13-8-2012. Linda Stupart est artiste et chercheur, originaire de Cape Town, qui conduit ses recherches artistiques à travers son blog http ://www.lindastupart.com/

[1055] L'essentiel de son texte est une critique des propos de Ross Douglas, organisateur d'évènement d'art, entre autres la Johannesburg Art Fair, qui construit toujours et encore ses discours autour de la notion de "hard work". En P.S. elle ajoute "'Working is a Bad Job's a 1993 work by Maurizio Cattelan in which he rented his substantial space at the Venice Biennale to the advertiser willing to pay the highest price for the prime spot".

[1056] Je dois cette lecture de la conviction de Friedrich Nietzsche à Eugen Blume dans son texte "Es ist auch jetzt wieder so, dass ich anfangen möchte mit der Wunde" pour le catalogue de 2007, *Schmerz, Kunst + Wissenschaft* (pp.115-125) Ce texte suivait les attitudes mélancoliques respectives d'Albrecht Dürer et de Joseph Beuys. Le jeu de rôle en tant que personnage christique se trouve sous forme dérisoire dans les artistes expérimentant par sujet créant, qui marque par signature. J'emprunte cette lecture à Véronique Perriol, 2006. p.197 et p.200 : "Confronté à la société capitaliste, c'est le sujet lui-même qui est en danger. La parole ne peut plus trouver un espace de déploiement suffisant. La signature questionne la définition de l'art et pousse à l'extrême la légitimité de l'acte créateur dans la société industrielle. Elle permet de désigner la notion de valeur marchande liée à l'objet d'art, mais aussi l'aliénation de l'instance auctoriale", Eugen Blume propose comme étape suivante Bruce Nauman, le Clown, "hoffnungsloser Idiot" l'idiot désespéré, qui ne croit plus avoir aucun effet sur la société, "der Clown ist das letzte alter ego der Kunstgemeinde" le clown est le dernier alter ego de la congrégation artistique.

> effort through need to be adopted and kept. This casuistry is on trial and those works that 'change direction' before they are finished are supposedly weak. The artist has performed a number of long-term works that appear to be 'lost' when taken at face value. Before THE BLIND ALPHABET PROJECT the longest singular activity was sustained over a period of six years in 'Cryptic Writing'. The most energy-sapping project up to date was the '370 Day Project'. These works are documentations of a particular teleological life-style as much as of the artistic intent.[1057]

Les concepts peuvent devenir si élaborés que des dynamiques superlatives physiques et mentales sont necessaires pour les 'articuler'. La documentation est souvent une célébration de l'habilité de poursuivre des exploits impossibles du début jusqu'à leur fin. Les principes éthiques doivent être déployés comme une stratégie particulière, entièrement engagés à s'acharner de poursuivre l'effort. Cette casuistique[1058] est remise en question et les œuvres qui changent de direction avant d'être finies sont considérés faibles. L'artiste a réalisé un grand nombre d'œuvres de longue haleine qui paraissent 'perdues' quand on les prend pour leur valeur nominale. Avant le BLIND ALPHABET PROJECT l'activité individuelle la plus longue a été poursuivie pendant une période de 6 ans dans CRYPTIC WRITING. Le projet qui a coûté le plus grand effort est le 370 DAYS PROJECT. Ces œuvres sont des documentations d'un style de vie téléologique autant que d'une intention artistique.

Boshoff revendique un style de vie téléologique, la philosophie qui considère dans l'univers des moyens servant à des buts, des objectifs. Comme si ceci ne suffisait pas il ajoute le mot *Auturgy* auturgie parmi les principes fondateurs de l'activité artistique[1059]. En 1994 le projet de Boshoff cherche donc à rester au plus sérieux, moralement et épistémologiquement, il véhicule une forte croyance en la "poïesis" comme tâche principale des artistes. Boshoff montre un engagement "au premier degré" avec les mots et les notions, il les prend à la lettre, leur donne vie sous forme d'action ou de fiction. Même quand il se veut plus drôle, Boshoff montre une compréhension très tangible de ce qu'implique le "faire". Le projet est dédié à la mémoire de Martiens Boshoff "who knew how to *make* it and *made* it well" et ensuite chaque membre de la famille qui a une autre approche de la création et du "faire". Bien fait - mal fait - pas fait (par exemple Willem junior "who won't stop *making* it" qui refuse d'arrêter de *faire*, ou la mère de Willem, Whiennie "who *made* everyone do it" qui a obligé tous les autres de *faire*.)

Progressivement Boshoff permet à ses stratégies artistiques de se rapprocher de son faire quotidien, les activités sont pourtant énumérées pour mettre en valeur à quel point il était difficile de persister dans l'activité artistique :

> It was like a portable workshop... I worked with it on planes and trains. Martin was born in 1981 on the 22nd of December and I had to do a piece at the

[1057] BAP, 1994, p. 69.

[1058] casuistique : partie de la philosophie morale qui s'occupe des cas de conscience, mais aussi "subtilité complaisante" en morale.

[1059] Sous le titre "Making it", cette entrée se trouve sur une page où Boshoff a seulement rassemblé les notes pour le texte qu'il avait l'intention de rédiger. Le paragraphe "Working Philosophy" énumère toutes les expressions du "dur travail" : Eremites (anchorites) and coenobites, To finish what you start, Divine inspiration, affalatus, Bach? Van Gogh? , Anonimity, Obsessive behaviour, Years of work, Rigorous exercise programme. Training runs and work-outs at the gymnasium. *Auturgy* Self-action ; working with one's own hand *autergy*, *Assuefaction* Action of accustoming ; becoming, being used to thing. *Agrypnotic* Of anything which produces wakefulness (from hypnotic) ... Can't sleep at night.

> maternity home waiting for him to be born. It needed to be done. In 1981 I also ran the Comrades Marathon and had to get up very early that morning [to work, as well]. I think it took some minutes off my time, I was already tired when I arrived at 7 am that morning to Durban. But I got the silver medal... I think one's marriage suffers a lot from activities like having to do the Comrades and the training for the Comrades... a lot of the tasks you set for yourself have to do with running, so it was like preparing for something more than art. It was art, but I didn't see it as that. I needed certain things. I needed to do something... I didn't know what it was. Maybe it had to do with what people called art. I was a bit confused because I did not know what art was for much of that time because I did not like the art that I saw. I knew that it had to do with conceptual reality but I didn't understand. In order to understand, I tried setting up structures which would manifest as art works themselves[1060].

C'était comme un atelier portable… J'y ai travaillé dans l'avion et dans le train. Martin est né en 1981 le 22 décembre et j'avais à terminer une œuvre à la maternité en attendant sa naissance... Il fallait la faire. En 1981 j'ai couru aussi le Comrades Marathon et je devais me lever très tôt ce matin (pour travailler aussi). Je crois que cela a pris quelques minutes de mon temps, j'étais déjà fatigué quand j'arrivai le matin à 7 heures à Durban. Mais j'ai remporté une médaille d'argent… Je crois qu'un mariage souffre beaucoup sous l'impact de tant de choses à faire comme le Comrades et l'entraînement pour ce Comrades… un grand nombre de tâches qu'on s'impose ont affaire à la course, ainsi c'était comme une préparation pour quelque chose de plus que l'art. C'était de l'art mais je ne le voyais pas ainsi. J'avais besoin de certaines choses. J'avais besoin de faire quelque chose… J'avais besoin de savoir ce que c'était. Peut-être cela avait à voir avec ce que les gens appellaient art. J'étais confus car je ne savais pas la plupart du temps à quoi sert l'art, parce que je n'aimais pas l'art que voyais. Je savais que cela avait à voir avec la réalité conceptuelle mais je ne comprenais pas. Afin de comprendre, j'essayais de dresser des structures qui se manifesteraient d'elles-mêmes comme des oeuvres d'art.

En prenant les théories des conceptualistes au premier degré, Boshoff invente une sorte de conceptualisme à l'envers, toujours encore un écho involontaire qui coïncide avec ce qu'a fait Robert Filliou, qui, lui aussi qualifie ses raisonnements enfantins, pour faire comprendre ses philosophies, "bien fait, mal fait, pas fait" ; Boshoff dit qu'il voulait apprendre ce que serait l'art et pour ceci le pratiquer, s'entraîner, "to practice" dirait-on en anglais, il fallait bien s'y mettre[1061], ce processus d'apprentissage peut se dérouler en absence ou en présence de témoins.

Bien plus que seulement une idée d'un art "dématérialisé", l'art conceptuel a réussi d'éloigner les valeurs de l'art de l'obligation d'une production, d'un artefact comme résultat[1062] de toute pratique artistique. Une fois l'obligation de produit matériel devenue une

[1060] Voir entretien avec Paul Jorgensen et Charity Ellis 1998, la transcription complète peut être consultée sur http ://www.onepeople.com/intArtists/artists/bosinterv.html consulté le 13-4-2010

[1061] Boshoff se soumet à l'étude, il s'observe dans l'action de création un peu comme un Timm Ulrichs qui soutient "was nämlich liegt näher als sich mit dem nägst-liegenden - sich selbst- zu befassen ! … ich stehe im mittelpunkt meines interesses, ich bin mein bezugspunkt, ich bin mein 'fall' - ein fall und ding an sich und für sich… ich bin test-fall und studien-objekt meines selbst-inszenierten, selbst-inszenierenden vivisektorischen experiments betitelt 'leben'" (Timm Ulrichs cité par Ansgar Schnurr, 2008, p. 57 et p.128)

[1062] Johana Drucker, dans un article déjà cité, "The Crux of Conceptualism" (dans Michael Corris 2004, p.251) : prend ceci comme le premier postulat "1. Conceptual art shifted the foundation of the value of an art object from *production* to *conception."* insistant (p.254) "Production remains a value in Modernism .... critical superiority to visual culture" et précisant (p.257) "the consequent transformation of the artist from a studio-based maker to a library-based investigator"*,* elle lie son interrogation aux recherches de (p.265) Benjamin Buchloh et Hal Foster (dont il a été question dans les page d'introduction) pour conclure : "Present-day Conceptualism allows for the survival of fine art through the embrace of a new identity borrowed from media culture. For some conceptual

option facultative, ce rapprochement, une certaine indiscernabilité entre le domaine de l'art et celui de la vie, vient au centre des préoccupations des artistes. La production d'artefacts s'avère à l'origine un contresens à plusieurs niveaux, entre autre du fait de l'explication des différences de goût, de rituel et d'intention qui posait des problèmes de vocabulaire pour juger ou prendre mesure de l'art créé hors des catégories élaborées en occident[1063]. Les prises de position de Marshall McLuhan avaient en combinaison avec celles de John Dewey[1064] à travers Seth Siegelaub[1065] et Kynaston McShine[1066] une influence déterminante sur les façons de présenter l'art conceptuel[1067]. McLuhan[1068] apporte un élément décisif, appelant le contexte global de ces expositions, sous forme d'une phrase-balise, tel que c'est son habitude : "The Balinese are the same : 'We don't have any art. We do everything as well as possible.'" Les balinais sont pareils : "Nous n'avons pas d'art. Nous faisons tout le mieux possible" qu'il adapte ensuite à sa théorie sur l'homme de l'âge électronique, déclarant une sorte d'œuvre d'art total : "Like the Balinese, however, Electronic Man approaches the condition in which it is possible to deal with the entire environment as a work of art."[1069] Comme les balinais cependant, l'homme électronique est à l'approche d'une condition dans laquelle il sera possible de traiter de l'ensemble du monde ambiant comme d'une œuvre d'art. Cette phrase décrit au plus près ce que Boshoff aurait voulu transmettre par son idée d'une "holistiese

---

artists of the late 1960s and early 1970s, that identity is linked to the emergence of the information paradigm as a cultural phenomenon" (p.266)

[1063] Une deuxième référence à cet endroit au travail de Thomas McEvilley et Arthur Danto, 1988, autour *Art/artifact* ; une rapide référence également à Jean-Loup Amselle, 2005. L'*art de la friche, essai sur l'art africain contemporain*, lui aussi maintient comme point de départ de ses observations que "l'époque actuelle pourrait ainsi apparaître comme celle de la non-distinction entre le monde de la production et le monde de l'art". (p.15)

[1064] John Dewey : *Art as Experience* New York : Capricorn, 1958, p.162 ; Dès les années 70 Dewey est très largement lu, cité et enseigné en Afrique du Sud. Même lors des années 90 il reste une référence incontournable dans un cursus universitaire en Histoire de l'art.

[1065] Ken Allan "Understanding Information", dans Michael Corris, 2004 pp. 144-168 publie une étude détaillée de l'espace de pensée commune entre les trois auteurs : (p.162) Seth Siegelaub, 1969. "On Exhibitions and the World at large : A Conversation with Seth Siegelaub," *Idea Art : a Critical Anthology*, Gregory Battcock, 1973, E.P. Dutton, New York, pp.168-171. Ken Allan, 2004 p.162 : "Siegelaub also stated that 'the presentation of the work is not to be confused with the work itself,'" perhaps echoing John Dewey's notion that the art object is distinct from the work of art, which is the intangible product of experience." (p.165 Note 35.)

[1066] Le texte d'Allan (2004) prend comme point de départ l'exposition *Information* qui a lieu au MoMA en 1970.

[1067] L'exposition *Information* mettait l'accent sur une approche politique et un souci de globalisation. Voir Ken Allan, 2004, p.144. L'exposition a lieu à un moment où le MoMA est sous pression de la part des artistes activistes pour adopter une approche moins académique. Le concept du "Global Village" est ici évoqué par Kynaston McShine. Dans les œuvres choisies on observe une forte présence de prises de position anti-Vietnam, ou "hippie". A travers la mise en page et le travail graphique du catalogue, la "globalisation" et la médiatisation sont liées de façon positive aux manifestations de contreculture.

[1068] Ken Allan, 2004, identifie cette version de la phrase dans les notules d'un séminaire donné par Marshall McLuhan au Museum of the City of New York avec le titre *Exploration of the Ways, Means, and Values of … MUSEUM COMMUNICATION with the Viewing Public. A Seminar : Marshall McLuhan, Harley Parker, Jacques Barzun*. (New York : Museum of the city of New York) p.24.

[1069] Voir Marshall McLuhan and Harley Parker, *Through the Vanishing Point : Space in Poetry and Painting* (New York : Harper & Row, 1968 : 7)

Benadering" approche holistique. A la suite de sa lecture de James Joyce, McLuhan voyait l'artiste comme celui qui ne s'est pas laissé anesthésier par les média qu'il a lui-même inventés, car il sait se servir de ces outils de façon consciente, "the artist (...) is the man of integral awareness"[1070] l'artiste est l'homme de la sensibilité intégrante. Dans cette compréhension du rôle de l'art dans la société, McLuhan peut voir "art as an early warning system for society"[1071] L'art comme un premier dispositif d'alerte pour la société.

Boshoff, le frimeur, lui, semble avoir pris cette expression du "faire mieux que bien" à la lettre, il a comme constante dans son faire artistique l'ambition de "going to great lengths, finding and doing the impossible" … se donner beaucoup de mal, trouver et faire l'impossible ... et ceci ne se limite plus à l'unique principe de production d'œuvres. Quand il revisite en 2011 ce qui le fascinait dans les écrits de Marshall McLuhan, l'idée que l'invention de l'outil médiatique déterminerait le cours qu'allaient prendre les activités humaines, Boshoff ajoute une lecture écologique. Constatons au passage que dans son texte accompagnant l'œuvre WALKING ON WATER (2011) le Christ est devenu un être vivant parmi d'autres, il est même un peu médiocre :

> There is no monopoly on walking on water. Water spiders do it all the time and the little Jesus Christ lizard (Basiliscus basiliscus) is an expert at it. But somehow we, the people of the world, are hopeless at it and by all acounts only one of us ever really managed the trick.

Un monopole pour marcher sur l'eau n'existe pas. Les araignées d'eau le font tout le temps et le petit lézard *Basiliscus basiliscus* est un expert dans cette technique. Mais je ne sais comment, nous, les gens qui peuplent cette terre, sont très peu doués quand il s'agit de marcher sur l'eau. D'après ce qu'on dit un seul d'entre nous aurait trouvé une astuce.

Boshoff fait suivre une critique de l'incessante production et invention de cette espèce qui ne se contente de rien. Remplissant la planète à capacité d'inventions géniales, d'artefacts de tout genre, l'être humain est en réalité engagé à la mettre à mort, à accélérer la disparition de la vie organique dont la planète est l'hôte. Bientôt l'humain aura épuisé les ressources naturelles dont cette vie dépend. Le druide pourtant continue de travailler avec des objets, il manipule des rochers qui pèsent plusieurs tonnes, mais il considère ces manifestations matérielles des suites naturelles à ses activités, des extensions, des résidus.

[1070] *Understanding Media*, 1964, pp.64-66 ; ou également la citation de *Through the Vanishing Point* (p.238) : "In social terms the artist can be regarded as the navigator who gives adequate compass bearings in spite of magnetic deflection of the needle by the changing play of forces".

[1071] Ken Allan 2004, p.166, note 38, poursuit cette expression qui se trouve clarifiée à travers le journal DEW-LINE publié par McLuhan avant 1967 *"DEW line* is a reference to the Arctic early warning system maintained by the United States and Canada to defend against hostile aircraft or missiles from the Soviet Union. McLuhan" - Pour l'exposition *Information*, une entrée sous le nom du théoricien figure parmi les entrées des artistes dans le "check-list" : "Marshall McLuhan DISTANT EARLY WARNING, 1969. Cards" cette entrée est groupée avec d'autres contributions graphiques à l'exposition.

Dans le "faire" du druide il n'est plus possible de distinguer entre l'activité artistique et l'activité ordinaire[1072]. La "vie privée" de Willem Boshoff se confond entièrement avec celle du personnage. Il adopte les mêmes comportements en présence de témoins que quand il se trouve seul. A la foire de Bâle le druide travaillait souvent la nuit, il devait toujours prendre les médicaments qui lui permettaient de supporter ses douleurs, séquelles de l'empoisonnement au plomb, qui ne le quitteront plus. Pendant la journée le druide s'endormait à des moments difficilement prévisibles, il ne pouvait pas s'en empêcher[1073]. En prévision de cette condition, le matelas était toujours prêt au coin du "cublicle". Lorsque le druide s'endormait le public continuait d'entrer dans l'espace cloisonné, pour regarder les curieux objets de la collection de Boshoff. Quand le druide se réveillait, ceux qui se trouvaient proches de lui, étaient gênés, comme s'ils avaient commis un faux pas, franchi par inadvertance la frontière d'un monde privé, comme s'ils ne devraient pas se trouver là, dormir en public cela ne se fait pas.

Le druide, lui, sans gène cherchait ses fruits, en proposait peut-être à ceux qui étaient encore là. Dormir dans le "cubicle", il en avait fait une théorie, qui menait par une série de dérivées linguistiques entre "cubicle" et "incubare" couver ou incuber

> **cubiculum** Latin for a bedroom or place where one sleeps. Today the English word 'cubicle' denotes a small partitioned-off area of a room, especially one containing a bed or desk. A cubicle has nothing to do with a cube – in Latin cubare is 'to lie down'.

[1072] Un vocabulaire utile pour cette situation d'indiscernabilité a été repositionné par l'étude de Barbara Formis, 2010. *Esthétique de la vie ordinaire*, Presses Universitaires de France. Ce vocabulaire sert ici comme base.
[1073] L'attitude du druide n'est plus la même que celle de Joseph Beuys quand il dort en présence du public. Le geste de Boshoff a néanmoins peut-être gardé un certain air de famille avec celle de son aîné, du moins avec la façon dont nous la voyons aujourd'hui avec plusieurs décennies de recul et après que les pratiques artistiques se sont en grande partie calquées sur les gestes énigmatiques de Beuys. Voir la mise en contexte du geste de Beuys par Jean-Philippe Antoine, 2001, (p.235-236) : "Première des actions à ne pas s'intégrer, avec d'autres, au cadre d'un 'concert' Fluxus, *Der Chef* est réalisée une première fois à Copenhague en août 1964, devant un public restreint, à l'occasion de l'action *Bus Stop* de Wolf Vostell à laquelle Beuys participait. Elle sera reprise à la galerie René Block, à Berlin, en décembre de la même année. Il s'agit de l'aboutissement du projet de l''action entièrement passive' initialement prévue pour le festival d'Aix-la-Chapelle. Mais alors que l'avant-projet d'Aix prescrivait une action consacrée à dormir au milieu des events bruyants et cacophoniques d'un concert Fluxus, le contexte neuf de la performance modifie la donne : la 'passivité' de son acteur ne s'y oppose plus directement à l'activité d'autres performers. Elle met en scène un acteur solitaire qui se confronte à l'écoulement du temps". Plus loin Jean-Philippe Antoine revient sur la pensée qui est porteuse de ses recherches autour de Beuys : (p.381.) "Avec l'aide de *Joséphine la cantatrice*, on a tenté au début de ces pages de cerner la spécificité de l'art beuysien. On mettait l'accent sur l'apparence d'énigme que déploie une œuvre dont les techniques donnent progressivement congé à des associations artistiques pluricentenaires, et revendiquent une certaine indistinction par rapport aux gestes et activités de l'homme ordinaire. Elles proposent un art non virtuose, partie intégrante d'un concept élargi de l'art auquel aucune entreprise humaine, dans sa dimension d'invention, ne demeure étrangère".

cubiculum, terme latin pour la chambre ou l'espace où on dort. Aujourd'hui en anglais le mot 'cubicle' se réfère à un espace cloisonné à l'intérieur d'une salle, surtout une pièce où se trouvent un lit ou un bureau. Un cubicle n'a rien à voir avec un cube - le mot latin cubare signifie 's'allonger'.


CUBICLE Bâle 2009

Boshoff met cette coïncidence en lien avec la croyance africaine qui dit que quand on reste près de la terre, pour manger comme pour dormir, les insectes, faisant l'aller retour entre la surface et le monde souterrain, nous approchent de ceux qui nous ont précédés. Il s'agit de la même fiction, basée sur la logique des mots, qui a incité le jeune artiste de dire "I tried for a whole year to be a work of art" j'ai essayé pendant une année entière comment être une œuvre d'art. Cette fiction est portée par une esthétique imaginaire à travers les textes accompagnant le BLIND ALPHABET PROJECT[1074] "Notes towards a blind aesthetic" Notes préparatrices d'une esthétique aveugle, et à travers une relation bien personnelle aux mots qui permet de soutenir les projets des GARDENS OF WORDS. C'est la même fiction qui oblige le druide de commencer toujours par le récit de la genèse[1075] et qui le mène à faire des promenades le long d'une route longée de terrains en friche, parmi des usines et des bidonvilles, un des tronçons de route les plus disputés et les plus dangereux du monde[1076].

Concluons donc pour le cas (exemplaire) Willem Boshoff sur un progressif abandon de l'acte créateur en faveur d'une compréhension beaucoup plus dynamique de toutes les possibilités de faire geste.

[1074] Voir KG Partie II.
[1075] Voir KG Partie III où il est question de cette version du mythe de création mise en analogie avec les multiples variations du mythe de l'origine du langage que Boshoff raconte de au fil du temps.
[1076] La deuxième présence du druide se fait à Johannesburg en 2010, à la galerie Arts on Main lors de la coupe du monde de football. Boshoff invitait alors le public de le suivre lors de ses promenades quotidiennes au long de la Main Reef Road, une des plus longues rues du monde, qui liait les habitations des mineurs à leur lieu de travail souterrain lors de la rue vers l'or. La rue longe en vérité le filon d'or. Aujourd'hui, à cause de la criminalité très élevée en Afrique du Sud, la Main Reef Road est une des rues les plus dangereuses du monde, cette condition interdirait à qui que ce soit de s'y promener seul.

PARTIE II

L'Alphabet Aveugle

Notes towards a blind aesthetic - Notes préparatrices d'une esthétique aveugle

A

A1

ABAXIAL, ABAXILE

The first sculptural shape of the BLIND ALPHABET PROJECT is a wheel rotating around a displaced axle. It was made on Friday 1 January 1993 and illustrates the adjective *abaxial*, also spelt *abaxile*. *Abaxile* is the less frequently used word. The concept denotes a state of not being in the axis, of being eccentric, as in being away from an axis or centre. The Latin prefix *ab* means "off" or "away from" and *axis* in turn denotes the pivot around which something turns. Both words were introduced into English as botanical descriptions in the 1850's. *Abaxial* may be used to describe the displaced midrib of a leaf. The lower or ventral surface of a leaf, that is the side facing away from the stem or axis, is the *abaxial* surface. The eccentric behaviour of the wheels on leapfrogging entertainment vehicles is due to *abaxial* axles. Two handholds made of Mahogany (*Swietiena macrophylla*) on either side of the wheel allow it to be pushed, albeit with a somewhat galloping motion. The darker wood of the wheel itself is Imbuia (*Phoebe porosa*) and the lighter wooden discs towards the centre of the wheel are suspected to be Gramin (*Gonystylus* sp.).

Un dictionnaire, un alphabet, des sculptures, des boîtes, et au mur de la galerie un grand panneau : "PRIÈRE DE NE PAS TOUCHER". Le projet de l'Alphabet Aveugle est exposé sous cette forme à partir de 1994. Willem Boshoff a identifié pour chaque lettre de l'alphabet des termes qui servent à décrire la texture, la structure, la direction, le volume, l'agencement ou l'apparence des objets. Il appelle cette liste de mots le "Dictionnary of Morphology". Pendant une année entière, Boshoff crée chaque jour la sculpture correspondant à un de ces *definienda*. L'objet est en bois et doit être facile à tenir entre deux mains. Pour chaque

sculpture a été construite une boîte en fin grillage noir qui permet à une personne voyante[1] d'entrevoir l'objet de façon schématique. Au couvercle de la boîte sont attachées des plaques en aluminium embossées portant le texte du dictionnaire transcrit en braille. La règle de la galerie affichée au mur est uniquement valable pour les personnes qui peuvent la voir. A chaque exposition, Boshoff fait intervenir des aveugles pouvant guider la personne voyante à travers ce dictionnaire labyrinthique, car seuls ceux qui n'utilisent pas leurs yeux mais leurs mains pour voir peuvent déchiffrer les définitions en braille. Ils ont également le droit de sortir les objets des boîtes pour les examiner. On trouve dans le même lieu d'exposition une table avec des notes, un système de fiches de références.[2]


BILND ALPHABET PROJECT (1991-1994)

A travers ce travail qui est devenu l'un de ses plus connus[3], Boshoff pose des questions d'ordre esthétique et phénoménologique. Il immerge le spectateur dans un travail invisible mais tangible, chargé d'un sens hermétique.

Avec l'ensemble des œuvres décrites dans *Die Ontwikkeling en Toepassing van Visuele Letterkundige Verskynsels in die Samestelling van Kunswerke,* Le développement et l'application de phénomènes visuels et littéraires dans la production d'œuvres d'art[4], son mémoire de 1984, Boshoff avait identifié les processus qui permettent à la fois de transcrire des savoirs et des activités dans une forme matérielle, et d'établir les conditions qui rendraient possible l'intelligibilité de sa réalité intime cryptée pour le monde extérieur. La trilogie - axe/charnière de la série du TREE OF KNOWLEDGE - est le moment crucial d'un basculement spirituel qui prendra progressivement de plus en plus d'importance dans le travail de Boshoff et qui marquera une

[1] Une personne disposant du sens de la vue. Il a semblé difficile de trouver un terme qui sans équivoque pouvait distinguer de façon neutre "une personne qui voit" d'un "aveugle". Ce texte cherche à traiter l'aveugle et la personne voyante comme deux variétés égaux, ou ni l'un ni l'autre serait exceptionnel.
[2] La photographie que Boshoff choisit pour représenter le projet dans les catalogues montre une longue salle peu éclairé avec au premier plan un bureau, une machine à écrire. La salle est emplie des boîtes en grillage noir, les sculptures sont à peine visibles. Dernièrement Boshoff a également publié des photographies montrant les sculptures sans cage.
[3] Le BLIND ALPHABET PROJECT est exposé à partir de1994. Son exposition à la Biennale de Johannesburg vaut à Boshoff de nombreuses invitations au niveau international.
[4] La dissertation de 1984 : *Die Ontwikkeling en Toepassing van Visuele Letterkundige Verskynsels in die Samestelling van Kunswerke,* Le développement et l'application de phénomènes visuels et littéraires dans la production d'œuvres d'art - mémoire pour le diplôme national en technologie 1984, Décrites au long de la première partie de mon texte, abréviation: VLV.

étape préliminaire, mais décisive, aux écrits relatifs au BLIND ALPHABET PROJECT[5]. Ce projet poursuit la même quête de recherche cryptique que les œuvres groupées dans les *Vergelykende Visuele Verskynsels*. En 1994, en parallèle à son travail sur les sculptures, Boshoff avait entamé une vaste recherche théorique sur la possibilité d'une esthétique "aveugle". Ce manuscrit d'une centaine de pages n'est pas publié. Pour écrire son discours pour le *Third National Sculpture Symposium Technikon Pretoria* en 1995, Boshoff en avait utilisé des extraits. L'exposition des sculptures devait être accompagnée par des réflexions théoriques. Dans les premières expositions, Boshoff avait symbolisé ses préoccupations de chercheur par une table sur laquelle étaient posés des classeurs et des notes. Pour la version – d'une dizaine de pages – du discours de 1995, Boshoff avait choisi le titre "Aestheteics of the skin" L'esthétique de la peau. Par la suite, ce texte sera publié dans le journal de l'Université de Pretoria en 1997[6] sous le titre "Aestetics of touch - notes toward a blind aesthetic" Esthétique du toucher - Notes préparatrices d'une esthétique aveugle. Comme tous les écrits de Boshoff, ces deux textes très riches progressent à la manière d'une recherche encyclopédique. Pour le texte du BLIND ALPHABET PROJECT, il s'agit d'une exploration quasi exhaustive des champs lexicaux des notions de cécité, de seconde vue, de divination, de perception, d'esthétique et d'alchimie. L'intérêt principal de Boshoff semble pourtant se trouver résumé dans cet extrait de l'introduction au manuscrit de 1994[7] :

> Because the appreciation of sculpture as a tactile phenomenon is not seriously undertaken by the sighted and because of the observed lack of vocabulary to describe the appearance of things that are tactile, the blind is realized as potentially the best expert in both fields… The blind take up a leading role as informants and as guides: yes, as demonstrators of their finely developed skills in the art of touching. The sighted need to realize their underdeveloped sense of touch and the lack of a formal and suitable vocabulary to describe things that can be touched[8].

Vu que l'appréciation des sculptures en tant que phénomène tactile n'est pas sérieusement entrepris par les voyants et que l'on constate des lacunes de vocabulaire pour décrire les apparences des choses tactiles, l'aveugle a été identifié comme étant potentiellement le meilleur expert dans les deux champs de notre recherche… Les aveugles ont le rôle principal d'informant et de guide : oui, comme démonstrateur de ses capacités dans l'art de toucher. Les voyants doivent se rendre compte que leur sens tactile est insuffisamment développé et qu'il existe un besoin de vocabulaire formel et adapté pour décrire les choses tangibles.

[5] La série du TREE OF KNOWLWLEDGE vient seulement en 1997, donc après le BLIND ALPHABET PROJECT, mais montre de façon plus claire la coexistence des différentes modes spirituelles.
[6] 1997 **"**Aesthetics of Touch – notes towards a *blind aesthetic*" publié par l'University of Pretoria, Department of Visual Arts and Art History.
[7] Boshoff n'a pas retenu ce fragment pour le discours.
[8] BAP, 1994, p. 9.

La deuxième ambition est celle-là même qui informe toutes les œuvres-dictionnaires de Boshoff : explorer la création à travers les mots. Dans son entretien avec Jorgensen et Ellis[9], l'artiste parle de "sculpter" des **mots** pour les aveugles -"I wanted to do what Adam in Genesis did" Je voulais faire ce que fit Adam dans la genèse. Le deuxième dieu qui avait trouvé la formule par laquelle ses paroles se transformaient en matière est le dieu hermétique Toth. "The BLIND ALPHABET PRROJECT, through manual labour and not through speech, performed the cosmogeny of Toth when uncommon, hermetic words were turned into shapes[10]" Le Projet de l'Alphabet Aveugle, par le travail manuel et non pas par la parole, a performé la cosmogonie de Toth, quand des mots peu communs et hermétiques ont étés transformées en formes. Boshoff afirme que le BLIND ALPHABET PROJECT parvient, par le travail manuel, à performer la cosmogonie de Toth. En ceci, il réveille toute l'alchimie qu'il avait explorée dix ans auparavant à travers son grand "acte" de création du Projet de 370 Jours. Ce projet constitue à première vue un examen méthodique du processus de la création. Boshoff dit vouloir "se forcer à" comprendre ce qu'était la création. Cette recherche est étroitement liée aux textes que Boshoff consulte pour établir ses cours de "Perceptual Studies"[11], Marshall McLuhan, Rudolf Arnheim, Edmund Burke Feldman et surtout Mihaly Csíkszentmihályi[12]. Boshoff cite également Edward de Bono, *Lateral Thinking*[13]. Le BLIND ALPHABET PROJECT est d'une part une investigation (comme Kosuth) sur ce que nous voyons et, d'autre part, une possibilité d'une esthétique moins superficielle, qui s'adresserait à la totalité de l'être humain compris comme être sensible et spirituel, et qui permettrait d'aboutir à des secrets n'apparaissant pas à l'œil nu. Boshoff parle d'une "vision palpable". Il s'appuie ici sur l'ouvrage très original *The world through Blunted Sight* de Patrick Trevor-Roper[14], qui explique le renouveau de l'art visuel par les différentes conditions physiologiques de la vision.

L'investigation de Boshoff interroge au premier abord le vocabulaire. Dans le vocabulaire quotidien d'une personne voyante ne figurent que très peu de termes

[9] Jorgensen et Ellis, 1998, (Version éditée publié en 2002 dans *Jubilat, Casper, R N & Hawkey C JUBILAT five* Robert N Casper, University of Massechusetts 2002 p.57) Version non-éditée disponible sur le site *www.onepeople.com* : http ://www.onepeople.com/intArtists/artists/bosinterv.html consulté le 13-4-2010
[10] BAP, 1994, p.60.
[11] Claude van Lingen dans une communication électronique du 22 janvier 2011 ajoute le nom de Buckminster Fuller, ceci n'a pas été vérifié avec Boshoff, dans les bibliographies des textes de Boshoff Buckminster Fuller ne figure pas.
[12] Pour le mémoire de 1984 Boshoff fait référence à la publication de 1981, *The Meaning of things : domestic symbols and the self,* les recherches plus tardives de Csíkszentmihályi portent sur la psychologie de la vision et de le perception esthétique l'ouvrage le plus important dans ce sens est *The Creative Vision.*
[13] *Lateral thinking : creativity step by step,* Penguin Books, 1977. Les deux ouvrages se trouvent toujours dans la bibliothèque de Boshoff.
[14] Patrick Trevor-Roper, 1970. *The World Through Blunted Sight : Inquiry into the Influence of Defective Vision on Art and Character,* Thames and Hudson.

“morphologiques”, à savoir des mots qui décrivent de façon précise le volume, la silhouette, les pans, les bords, les formes solides, les sommets et les côtés, les divisions entre les formes, les marges, les incisions, les insertions, les ramifications, les bifurcations, les branchements, les divisions, les surfaces, la taille, les angles, l’agencement, la structure, la direction ou la texture[15] des objets. Le plus souvent, les descriptions se limitent aux apparences optiques, aux couleurs et aux formes. En conséquence, les termes “morphologiques” sont peu connus, et considérés comme des termes “spécialisés”. Pour cette raison, ils sont en danger de disparition et figurent donc de façon prédominante dans le DICTIONARY OF PERPLEXING ENGLISH. En 1993, Boshoff avait extrait de sa liste de 18 000 mots tous les mots dont il estimait qu’ils pouvaient servir à établir une “esthétique de la peau” qui compte d’innombrables nerfs récepteurs sur le corps entier. L’artiste trouve ce vocabulaire dans les champs lexicaux les plus divers, souvent dans celui de la botanique, car y sont établis des termes “savants” pour décrire scientifiquement l’emplacement d’une feuille sur une tige, la façon dont les fruits sont organisés sur une arborescence, les relations entre les parties génitales des fleurs, les parties rigides ou flexibles d’un organisme, une croissance “normale”, un agencement “exceptionnel”, des apparences combinées. De la même manière, l’architecture ou la géologie cherchent à exprimer clairement la nature des structures – comme c’est le cas avec la physiologie, la minéralogie, la cristallographie, la météorologie. Boshoff y inclut également des termes utilisés en alpinisme. Les disciplines scientifiques comme la microbiologie, la psychologie ou l’héraldique sont très attentifs aux potentiels sémantiques des mots car, en recombinant les racines, en ajoutant des préfixes et des suffixes aux unités basiques, les scientifiques parviennent à décrire un virus ou une bactérie récemment découverts, de même qu’un comportement maladif ou une spécificité héraldique. Par ailleurs, une grande partie du manuscrit accompagnant le BLIND ALPHABET PROJECT[16] est consacrée à l’explication des structures des mots d’origine latine ou grecque, les préfixes et suffixes permettant de définir un mot de manière plus précise. Boshoff énumère 18 différents suffixes et montre comment leur ajout à la racine d’un mot en change la signification. Boshoff ne crée jamais de néologismes, mais passe les dictionnaires du monde au peigne fin, pour activer toutes les nuances sémantiques possibles de chaque mot, et rétablir ainsi des liens étymologiques. Ce travail lui permet ds les réinscire dans le champ qui

[15] BAP, 1994, p.44 Boshoff les énumère : “These may further be divided into categories of solid forms or figures, outlines and plane shapes, the apices of forms, divisions between forms, margins, incisions and insertion, ramification, branching or divisions, surface, texture, size, direction and arrangement. Simple architectural concepts are also dealt with…”
[16] BAP, 1994, pp.54-58.

l'intéresse : la "morphologie". (A partir de l'INDEX OF (B)REACHINGS Boshoff appliquera la même démarche aux pratiques divinatoires et, aux alentours de 2003, aux termes politiques.)

> Our own advantage in naming is that we have all history *to name from* as well as a present linguistically alive context *to name into*, (...) As the history of common language usage progresses, easier, simpler expression seem to triumph over hermetic terminology and the mystery is lost. The project relives the mystery of forgotten and blind names (...)[17],

Notre avantage en nommant est que nous avons toute l'histoire comme source de noms, et, en plus, un contexte présent et verbalement vivant pour lequel nous nommons, (...). Alors que l'histoire de l'utilisation du langage commun progresse, des expressions plus faciles, plus simples triomphent devant la terminologie hermétique et le mystère est perdu. Le projet revit le mystère des noms oubliés et aveugles.

Pour aborder la question d'une esthétique "aveugle" ou d'une esthétique "de la peau", Boshoff commence par établir la liste d'une trentaine de termes ophtalmologiques décrivant différents états médicaux de vision déficiente[18]. Ensuite il établit pourquoi, dans l'esprit du BLIND ALPHABET PROJECT, telle ou telle condition ne peut pas être considérée comme un "aveuglement". Le projet a en effet l'ambition d'utiliser le mot "aveugle" dans son sens littéral et non métaphorique. Il doit donc s'agir d'une réflexion artistique et non philosophique ou religieuse. Boshoff prétend suivre une démarche rigoureusement professionnelle : il fonde même la "Morphological Foundation" la fondation morphologique qui aurait pu être un équivalent d'une institution comme la Braille League[19] en Belgique ou l'association Valentin Haüy[20] en France. En 1994, Boshoff avait songé à une organisation plus vaste, et attribue les droits d'auteur de tous ses écrits des années 1990 à la "Morphological Foudation" (il s'agit d'un "Institut de Recherche" comme chez Filliou). Mais ces idées sont pour l'instant toujours de l'aordre de la fiction : Boshoff est toujours le seul membre (sud-africain) de sa fondation. Par contre, en Angleterre, un groupe d'aveugles inspiré par le travail de l'artiste sud-africain, a rassemblé les moyens financiers pour acheter soixante-dix-sept sculptures du Blind Alphabet Project et a fondé une association qui porte le nom "Art Sense"[21].

[17] BAP, 1994, p.61.
[18] BAP, 1994, p.17.
[19] Une organisation basée à Bruxelles, qui compte parmi ses services le centre de recherche et qui publie le journal ~~*Voir*~~. Cette revue a été une source très riche pour faire avancer mes recherches. Cet exemple pour nommer uniquement l'instance opérant dans le milieu Francophone en Europe, des institutions comparables existent ailleurs. Lors de son étude de Volkmar Mühleis a pris contacte avec de nombreux tels organismes, voir plus loin. (Volkmar Mühleis , 2005. *Kunst im Sehverlust, Phänomenologische Untersuchungen*, Wilhelm Fink Verlag, Köln, e.a. pp.14-27)
[20] http ://www.avh.asso.fr/rubriques/association/association.php vu le 16-9-2012
[21] Voir plus loin. KG Partie II, Echange de lettres avec Andria Falk.

La société a sa façon de "voir" et de "vivre avec" les aveugles. La légère inquiétude que le voyant éprouve face à l'aveugle apparemment en tout identique mais néanmoins essentiellement différent, a pris des dimensions symboliques complexes. L'aveugle, c'est "l'autre", celui qui perçoit le monde en se servant de pouvoirs que le voyant ne comprend pas. On lui attribue une seconde vue, une intuition divinatoire et une façon charnelle "d'être au monde", que ne possède le commun des mortels. Les écrits de Jorge Luis Borgès, touché dès son plus jeune âge par une maladie qui le rendit progressivement aveugle - mais qui devint néanmoins scénariste cinématographique, écrivain de fictions hermétiques stupéfiantes[22] -, permettent d'entrer dans un tel "monde aveugle". Avec le BLIND ALPHABET PROJECT, Boshoff approfondit sa fascination pour les arcanes et la façon de vivre d'un alchimiste. Ce penchant se rapproche d'ailleurs de ses convictions conceptualistes. Comme les artistes des années 70, Boshoff suit une approche théorique et "philosophique" de la création artistique, il met tout en œuvre pour établir un cursus de "Perceptual studies". L'artiste critique d'art, écrivain et enseignant prétend s'en tenir à une approche purement intellectuelle ou rationnelle. Mais dans cette quête, Boshoff (comme d'ailleurs Kosuth[23], Timm Ulrichs ou Robert Filliou) touche inlassablement à l'inexplicable, à ce qui dépasse les études modernistes et au champ philosophique de l'aveugle. Il touche en d'autres termes au monde de l'hermétisme, l'artiste semblant désormais se comprendre comme un aveugle "honorifique".


BLIND ALPHABET PROJECT

Le succès du BLIND ALPHABET PROJECT tient en grande partie au caractère apparemment social qui sous-tend son argumentation. En partant de l'idée que ce travail serait un geste altruiste, généreux, charitable, un "community development"[24] développement communautaire,

[22] Borgès parle de façon très intime de sa cécité dans une conférence portant ce titre, "Cécité", traduit en français par Françoise Rosset, publié dans *Borgès, Conférences*, Folio Essays, ed 1985.
[23] *The play of the unmentionable* (1990) : *Kein Ding, Kein Ich, Keine Form, Kein Grundsatz (Sind Sicher)/No Thing, No Self, No Form, No Principle (Was Certain*), (1993) : *Eine Grammatische Bemerkung* (1999). Kosuth, dans se tentative de décrire un art sincère, "profond", touche lui aussi aux dimensions spirituelles. Un penchant qu'il exprime de la façon la plus cohérente dans "Artist as Anthropologist" voir *Art after Philosophy and after*, 1991, p. 107. Dans "Notes on Cathexis" (idem. p.199) Kosuth réclame être à la recherche d'une façon de "making of meaning through rupturing that horizon of meaning provided by tradition". Travail très récent de Kosuth *Neither Apperance Nor Illusion - ni apparence ni illusion*, 2010, dans les douves du Louvre médiéval semblent étroitement liés aux préoccupations de Boshoff.
[24] Boshoff écrit ceci lui-même en 1994, dans ce court paragraphe il nomme presque tous les ambitions casuistes à l'ordre du jour dans des conversations en Afrique du Sud utopiste de cette époque : BAP, 1994, p.43 : "The primary aim is to serve two communities, the blind community and the community of uninformed yet visually

le commentateur peut interpréter cette œuvre comme une œuvre démocratique. Dans le climat politique des années 1994, marqué par les premières élections démocratiques en Afrique du Sud, la première préoccupation était de "réparer" les torts du passé pour éviter à l'avenir toute forme de "domination culturelle". Penser chaque geste du point de vue d'une "parfaite" démocratie signifiait veiller à "l'inclusion" de toute personne imaginable, quels que soient sa race, son sexe, son appartenance politique ou religieuse ou son handicap médical. Les premiers commentaires du BLIND ALPHABET PROJECT sont faits en ce sens[25]. Cette interprétation est soutenue par des remarques de Boshoff dans son texte pour la Biennale de Sao Paulo, mais également dans le manuscrit qui accompagne le projet[26] et dans lequel il évoque la "conscience sociale" de l'artiste[27]. Il met la "conscience sociale" en valeur afin de distinguer le BLIND ALPHABET PROJECT [28] d'autres œuvres d'Art Conceptuel parlant de "community development" et d'"affirmative action" qui sont, dans la "nouvelle Afrique du Sud", deux termes hautement chargés en idéologie politique. A partir de la fin des années 70, Boshoff note une "conversion" des "puristes conceptualistes" vers un art de polémique des "social issues". Citant Hans Haake comme exemple, Boshoff identifie les questions de racisme, d'écologie, de protestation et de politique comme de potentielles préoccupations conceptualistes. Il remarque l'*élan vital*[29] des causes sociales qui nourrissent les approches conceptualistes[30].

Johan Snyman est Professeur en philosophie[31], plus exactement d'esthétique, de philosophie sociale et de philosophie de l'histoire. Pour le catalogue de l'exposition *Unpacking Europe*, qui a lieu à Rotterdam en 2001, Snyman propose une analyse éthique et sociale du travail de Boshoff en prenant comme point de départ le BLIND ALPHABET PROJECT. Le texte est intitulé "Panifice : Between Africa and Europe: The language(s) or civilization(s)". En 2008, dans un article intitulé "Grouping selves and others: the art of

---

aware art-lovers. Although affirmative action and political correctness result from a blind imposition on the work, it is hoped that, once it is in action, it will be enjoyed by all in a romantic and indulgent sense".

[25] Voir par exemple le texte "Journal de Exposicao, Sao Paulo Biennale" de Ruth Rosengarten (1996) pour la Biennale de Sao Paulo, encore en 2001 pour les catalogues de la Biennale de Venise le texte de Rory Doepel. Pour l'exposition *Unpacking Europe* Johan Snyman écrit un texte qui s'intéresse à cet aspect démocratique en première ligne. Snyman publie un deuxième texte "Grouping selves and others : The Art of Willem Boshoff", paru dans *Junctures : Journal for thematic Dialogue* en juin 2008.

[26] BAP, 1994, p.65.

[27] Voir KG Partie I, Boshoff semble difficilement réunir ses ambitions "conceptuelles" et ses ambitions "sociales".

[28] BAP, 1994, p.66.

[29] En français dans le texte de Boshoff, il est particulièrement friand de telles expressions.

[30] Voir KG Partie I.

[31] http ://www.uj.ac.za/EN/Faculties/humanities/departments/philosophy/about/Staff/Pages/JohanSnyman.aspx accédé le 22-1-2011

Willem Boshoff", Snyman élargit ses recherches et développe sa lecture du travail de Boshoff en le mettant en dialogue avec les prises de positions sociales d'Emmanuel Levinas et de Theodor Adorno[32]. Snyman voit le génie de Boshoff dans le fait qu'il renverse les positions ("he turns the tables") de presque tous les groupes[33] "privilégiés" du monde, particulièrement le "able-bodied, sighted, art-going public" un public en parfaite santé, voyant et fréquentant l'art. L'aveugle est mis en position de force : dans le jargon de l'Afrique du Sud post 1994, on parle souvent de "enablement" l'habilitation à un droit dont il était avant exclu. Dans ce cas, la découverte de Boshoff aurait consisté à identifier dans la société un critère d'exclusion indépendant des classes sociales ou des groupes raciaux : ceux qui ne savent pas voir sont les premiers exclus des galeries d'art. En vue d'un tel "engagement social", le titre BLIND ALPHABET PROJECT est interprété comme un "don" que l'artiste fait aux aveugles. Au moment de traduire le titre BLIND ALPHABET, le traducteur traverse pourtant un moment d'hésitation pour savoir quelle traduction adopter : "Alphabet **des** aveugles'[34] ou "Alphabet aveugle" (grammaticalement parlant, les deux versions sont correctes[35]) ?

1. L'Alphabet des Aveugles ou l'Alphabet Aveugle?

Si l'esprit exact se devrait de répondre à la question de savoir si l'alphabet est aveugle ou voyant, celle-ci ne semble pas se poser. L'alphabet n'est pas un organisme vivant : jamais on n'aurait cherché des "yeux" dans l'alphabet. Il faudrait déjà être à même d'expliquer comment un objet inanimé peut devenir "une sorte de sujet"[36]. Mais pourquoi qualifie-t-on un

[32] *Junctures : Journal for thematic Dialogue*, juin 2008. Snyman inclut ici le BAP parmi les œuvres qui préviennent contre une "domination culturelle" d'un groupe social envers un autre. Snyman voit une "ressonance" entre l'attitude de Boshoff et les pensées de Theodor Ardono ou Emmanuel Levinas sur les préjugés culturels, la domination ethnique et l'hostilité entre formations sociales.

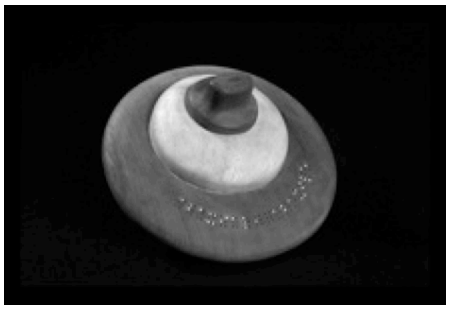
[33] Les groupes de "force" qui viennent immédiatement à l'esprit dans le contexte du travail de Boshoff sont ceux dune langue dominante (l'Anglais), d'un groupe politique au pouvoir (le régime de la Nationale Party, mais également la politique internationale des USA), la religion dominante, un art dominant (discours des années 70)… car Boshoff n'hésite pas de les nommer. Voir la question de la "résistance pacifique" KG Partie I.

[34] Comme la "Sculpture pour les aveugles" par Brancusi. Boshoff se réfère à cette sculpture dans un des ses textes pour former les guides aveugles pour le projet. Il est paradoxale de noter que Brancusi semble ne pas avoir encouragé le spectateur de toucher les sculptures, plusieurs commentateurs du travail de Brancusi remarquent que Brancusi était plutôt dérangé quand des traces de doigts apparaissaient sur les surfaces lisses de ses sculptures…

[35] Le travail de Timm Ulrichs invite à se confronter à la même ambigüité : "Ich kann keine Kunst mehr sehen" - Ne voit-il plus l'art car ses organes optiques ont cessés de fonctionner ou s'a git-il d'un dégout pour les pratiques artistiques qu'il juge trop superficiel, décoratives en quelque sorte, les œuvres qui produisent uniquement un éclat superficiel rétinal. On reviendra aux œuvres de Timm Ulrichs plus loin.

[36] Une formule qui pouvait convenir chez Georges Didi-Huberman, 1992, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde,* Ed. de Minuit, p. 39.

objet ou une chose "d'aveugle" alors même que le consensus ne s'attend pas à ce qu'il possède la faculté de "voir"comme tout objet inanimé? A quelles conditions ces sculptures, ces mots ou ces lettres pourraient-ils être voyants? Mais ne sont-ils pas plutôt cachés? Cachés pour les voyants mais accessibles aux aveugles - un "alphabet **pour** les aveugles"? – A cette question Boshoff[37] répond : "The objects are blind" ces objets sont aveugles. Boshoff avait d'abord terminé les sculptures correspondant aux trois premières lettres de l'alphabet. Il s'agissait de 338 objets et de leurs textes accompagnateurs. Boshoff voulait donner le titre "The blind A to C" à cette section. Dans cette version du titre, il devient clair que les lettres de l'Alphabet sont aveugles. Boshoff explique que chaque objet a son propre nom, ce titre est d'ailleurs inscrit en braille sur l'objet même : l'aveugle le lira "sur la peau" de l'objet. Le premier objet porte par exemple le titre ABAXIAL[38]. Il s'agit, selon Boshoff, du titre "scientifique", de même qu'une plante porte un nom botanique et un nom commun. CRIBRIFORM par exemple veut dire "ressemblant à une passoire". C'est à ce moment de son texte que Boshoff affirme catégoriquement : "les objets sont aveugles, il s'agit donc d'une passoire aveugle".


BLIND ALPHABET: "Abaxial"

> It is the wish of the artist to add the fact that the objects are blind to the common title. The object with a scientific title of ALANTOID, that is, "a sausage shape" might therefore commonly be called THE BLIND SAUSAGE. The title ANSERINE then becomes THE BLIND GOOSE, BATRACHIAN becomes THE BLIND FROG, CIBRIFORM, THE BLIND SIEVE, and so on.

Je souhaite ajouter au titre commun la notion que ces objets sont aveugles. L'objet avec le titre scientifique ALANTOID, c'est -à-dire "une forme de saucisse" pourrait ainsi porter le nom LA SAUCISSE AVEUGLE. Le titre ANSERINE devient alors L'OIE AVEUGLE, BATRACHIAN devient LA GRENOUILLE AVEUGLE, CIBRIFORM, LA PASSOIRE AVEUGLE, et ainsi de suite.

Un deuxième indice sur la condition aveugle de ces objets est donné dans un chapitre du manuscrit portant le titre "The Arcanum"[39]. Boshoff s'intéresse ici au sort des personnes aveugles dans la société des voyants, en donnant de courts aperçus d'études psychologiques, sociologiques ou symboliques et des définitions terminologiques. Des yeux "hétérotopiques" seraient des yeux qui auraient été transférés à différentes parties du corps : les mains, les ailes, le torse, différentes parties de la tête, les bras etc. et qui, selon leur endroit, acquièrent une valeur symbolique supplémentaire. Dans le cas de la main, cette valeur serait la clairvoyance :

[37] BAP, 1994, p.5.
[38] La rareté des termes choisis par Boshoff fait partie intégrante du concept, il n'y a donc pas toujours d'équivalent en français pour ces mots, ces "mots à définir" ont été laissé en anglais. Voir la totalité de la définition pour "abaxial" en entrée de cette partie : KG Partie II.
[39] BAP, 1994, pp. 25-29.

“les aveugles voient avec leurs mains”, ils ont des mains hétérotopiques clairvoyantes. L’Alphabet aveugle a été conçu pour des mains dotées d’yeux. Dans le manuscrit et dans le texte du discours, cette explication étymologique du mot “hétérotopique” suffit à Boshoff, tout se passant comme si, pour lui, la seule existence d’un mot pour dire “voir avec les mains” constituait une preuve amplement satisfaisante. Boshoff construit le reste de son argument sur cette faculté clairvoyante des mains de l’aveugle. Devant un tel raisonnement, l’historien d’art doit se poser la question de savoir si le projet tout entier est basé sur ce “malentendu” intentionnel, sur cette “Begriffsstutzigkeit”[40] une simulation d’esprit obtus, sur ce “jeu de mots”, qui consiste à “prendre les mots à la lettre” et à les “croire sur parole”. Faut-il donc lire le projet en restant dans le domaine de la fiction? Plus d’un commentateur du travail de Boshoff s’arrête ici. Par exemple Ivan Vladislavić, à qui nous devons par ailleurs des analyses extrêmement sensibles du travail de Boshoff, traite les “recherches” de Boshoff comme une curiosité ou une excentricité. Il s’agit de l’expression d’un trait de caractère de l’artiste qui devient un personnage “abaxial” de sa propre fiction. La plupart des commentateurs sont sûrement guidés dans ce choix par des contraintes de temps, car le volume des sujets à suivre est immense, mais la question revient avec insistance : faut-il chercher à lier les énoncés de Boshoff à un quelconque lien qui dépasse cette fiction ? Cette fiction, par intuition divinatoire, aurait-elle saisi quelque chose d’absolument central de la condition humaine, de sa façon d’être au monde et de participer à la création?

Dans les textes du BLIND ALPHABET PROJECT (le manuscrit et le discours), l’argumentation semble s’en tenir entièrement “au premier degré”. Boshoff, après avoir informé son lecteur qu’il existe un mot pour dire “voir avec les mains”, continue imperturbablement son raisonnement en indiquant que le contenu du projet de l’Alphabet Aveugle doit rester un secret confié aux aveugles : ce travail leur appartient (Alphabet **pour** les aveugles après tout ?), ils en sont les gardiens – on aurait voulu dire les grands prêtres –, et ont le choix de divulguer ou de tenir au secret leur savoir. Boshoff motive ce choix en revendiquant que le toucher d’une personne aveugle serait plus intense que celui d’une personne sans les-yeux-dans-les-mains.

> Intense concentration of mental and psychic energy in one object, especially an object held closely, is better described as cathexis. (retention or holding back) - Acathexisis a pathological absence of emotional feeling for something of

[40] J’utilise ici le terme “Begriffsstutzigkeit” (et non seulement ses équivalents approximatives Français) car j’ai emprunté ce mot à Ansgar Schnurr qui l’utilise dans l’analyse du travail de Timm Ulrichs. La troisième partie à propos des Jardins de mots aura l’occasion de revenir sur la portée de cette remarque pour le travail de Boshoff.

> significance. The cathectic energy that flows from the unconscious, attaches itself to goals, activities, persons or objects. Freud linked cathexis to an electrical charge and the language of cathexis speaks of "charges" and "currents" that "flow" and become "bound" to objects. Works of art are "courted" by those who make them as much as by those with an affection for them. Without induced cathection, no implied meanings, no emotional or intellectual content can be imparted to, or appropriated from works of art. Similarly, "blind" objects are uniquely charged when cathected with electrical charges flowing through distinguished hands and fingers[41]. The degree of power charged onto the accidentally touched object is less than the power charged in an intense act of contrectation. Consequently, the contrected object, charged by those who are physically challenged, varies notably from the ones charged by the sighted.

La concentration intense d'une énergie mentale et psychique dans un objet, surtout un objet que l'on tient serrée, peut être décrit comme "cathexis" (rétention, retenir) - Acathexis est une absence pathologique d'émotions pour quelque chose d'important. L'énergie "cathectique" qui se déverse à partir de l'inconscient, s'attache à des buts, des activités, des personnes ou des objets. Freud a rapproché la cathexis à une charge électrique et le langage de cathexis se sert de concepts tels que "charges" et "courants" qui circulent et qui restent liées à des objets. Les œuvres d'art sont courtisées autant par ceux qui les produisent que par ceux qui ont une affection pour elles. Sans "cathexion", aucune signification, aucun contenu émotionnel ou intellectuel ne peut être partagé, ou déposé dans des œuvres d'art. De la même façon les objets aveugles sont chargés quand ils sont "cathected" avec des courants électriques passant à travers les mains et doigts distingués. La force qui est déchargée sur un objet touchée accidentellement est moins élevé que la force qui est transmis dans une action de "contrectation" intense. Par conséquence l'objet "contrecté", qui a été rechargé par ceux dont les possibilités physiques ajoutent enjeu supplémentaire, montre des variations notables de ceux qui ont étés rechargés par une personne voyante. [42]

Boshoff ramène le terme "cathexis" à sa source grecque καφεξις[43] "rétention". Boshoff avait repéré ce terme dans le dictionnaire médical illustré de Melloni, qui propose de le définir ainsi : "an attachment of emotional energy and significance to a person, object or idea."[44] énergie et signification émotionnelle attachée à une personne, un objet ou une idée - Dans une note de bas de page, Boshoff signale également l'utilisation de "cathexis" pour désigner l'énergie sexuelle ou la libido investie chez les individus. Pour les besoins du projet de Boshoff, "cathexis" renvoie à cette "énergie venant de l'inconscient qui s'attache à des activités, des personnes ou des objets". Les charges échangées restent liées à l'objet touché. Pour Boshoff, l'aveugle peut, par un échange psycho-physique, transmettre sa qualité "aveugle" (qui équivaut à "clairvoyante") : l'objet peut donc devenir "aveugle-clairvoyant", "visionnaire", "prophète". Le contact

[41] BAP, 1994, p.27 : "Similarly, 'blind' objects are uniquely charged when cathected with electrical charges flowing through distinguished hands and fingers." Dans la deuxième version de ce texte ("Aesthetics of the skin", 1995) Boshoff change cette phrase et écrit : "Those objects touched by the blind are uniquely charged when cathected, with electrical charges flowing from perplexing hand-skills"

[42] BAP, 1994, p.27 : Des précision sur le choix de mots sont données au fur et à mésure des paragraphes qui suivent.

[43] καφεξις orthographe utilisé par Boshoff que je ne retrouve pas ou καθεξις Voir : "καθεξης καθεξής καθεξῆς kathexes kathexês kathexēs kathexȇs" : http ://concordances.org/greek/2517.htm consulté le 12-10-2012, utilisée pour signifier une suite très rapprochée et dans un certian ordre. Voir également http ://biblelexicon.org/luke/1-3.htm, consulté le 12-9-2012 : "καθεξης adverb, kathexes kath-ex-ace' : thereafter, i.e. consecutively : as a noun (by ellipsis of noun) a subsequent person or time -- after(-ward), by (in) order".

[44] La grande majorité des sources donnent cette définition avec de légères variations : "the process of investment of mental or emotional energy in a person, object, or idea" http ://en.wikipedia.org/wiki/Cathexis consulté le 8-12-2010 cité de Hall, Calvin S. *A Primer of Freudian Psychology*. New York : Mentor, 1954. "n. cathexis, énergie investie dans une action, un objet ou une personne" http ://definition.dictionarist.com/cathexis consulté le 8-12-2010

régulier entre une personne aveugle et un objet permet à l'un et à l'autre d'échanger leurs qualités et de se "recharger" mutuellement.

Le terme "cathexis" est proposé par James Strachey, traducteur en anglais des œuvres complètes de Sigmund Freud qui paraissent en 1955, pour traduire le terme "Besetzung" occupation", un terme primairement militaire. A partir de 1895, "Besetzung" est utilisé par Sigmund Freud dans *Studien über Hysterie* qui est plus connu sous le titre *Studies on Hysteria* par la traduction de A. Brill en 1936. Le terme "Besetzung" apparaît également dans les lettres à Fliess écrites à partir de 1895 et devient "cathexis" dans la traduction des fragments publiés en 1950 dans une collection parue sous le titre *Project for a Scientific Psychology,* selon le choix des éditeurs. Ensuite, le terme apparaît régulièrement dans les traductions des écrits de Freud, et désigne une grande variété d'impulsions psychiques décrites en termes d'énergie ("a sort of economics of nerve forces" - une sorte d'économie de l'énergie des forces nerveuses). Dans les années 70/80, "Cathexis" a été largement vulgarisé : un épisode de la série *Star Trek* porte ce titre pour signifier une sorte de "condition psychologique où le sujet reste sous l'emprise d'une force mystérieuse qui le dépasse". En économie, "cathexis" peut être utilisé comme synonyme d'"investissement" ou de "placement de fonds". Joseph Kosuth utilise *Cathexis* aux alentours de 1981 pour une série d'œuvres qui prônent une certaine "mise en relation" entre les contenus : il s'agit d'observer le processus par lequel la compréhension des conditions du contenu peut devenir le contenu de l'art. En 1982, Kosuth passe de *Cathexis 9* à *Hypercathexis* (dont il fait plusieurs versions). Hal Foster utilise le terme dans son essai "The archival impulse"[45], pour décrire la relation qu'entretient Thomas Hirschhorn avec les objets (philosophiques ou non) de sa collection, qui sont "cathected" selon l'attachement que Hirschhorn ressent pour chacun d'eux. L'attachement est en même temps la raison et la méthode[46] (ici on s'approche de l'interprétation de Boshoff : pour lui, sentir un sincère attachement émotionnel crée la force qui peut être transmise à l'objet ou à l'idée convoitée, et cette énergie peut "donner vie" ou "maintenir vivant"). Suite à sa conversation avec Boshoff[47], Ashraf Jamal interprète le terme dans le sens du contact physique entre objets ou

[45] Hal Foster "An Archival Impulse", *October* No 110, Fall 2004, pp.3-22.
[46] Hal Foster, 2004, pp.3-22. Dans le contexte du travail de Boshoff il semble intéressant de remarquer que Foster identifie cette force d'attachement comme un liant entre éléments absolument disparates. Hirschhorn identifie son travail comme une tentative "to connect what cannot be connected, this is exactly what my work as an artist is". Au moment où Hal Foster écrit ces mots, Hirschhorn n'avait pas encore travaillé avec le doigt touchant la palette graphique, "Touching Reality" (2011), voir KG Partie I, Hirschhorn parle ici de "non-visibility" et Foster n'utilisait pas le mot cathexis pour signifier un contacte physique par le toucher. S'agit-il d'une coïncidence prémonitoire?
[47] Ashraf Jamal et Sue Williamson, 1996. *Art In South Africa, the Future Present*, p.6.

êtres animés, et propose une très belle paraphrase permettant de rendre compte de l'aspect prénatal de la notion. Jamal écrit : "cathexis, this embryonic hugging of shapes" cathexis, cette façon dont l'embryon embrasse les formes. La paraphrase de Jamal parvient à restituer l'inchoative et l'échange émotionnel qui doit avoir lieu.

Pour en revenir aux pratiques artistiques, la "charge symbolique des matériaux" est pensée par l'Arte Povera comme une relation alchimique à la matière. Mais dans ce contexte, il faut le préciser, le mot "cathexis" n'apparaît pas. Roland Recht remarque que la charge symbolique des matériaux pauvres est faible ou inexistante, mais qu'ils "tiennent de leur pauvreté une haute charge d'énergie". Avec Roland Recht, il est possible de dire que "l'attitude saturnienne du retour au primaire induit une sorte de transfert de la tension énergétique, de l'homme vers l'objet : l'art pauvre procède d'une démarche alchimique […] ". "La matière est considérée comme 'vivante', donc susceptible d'être transformée, annonçant ainsi la transformation spirituelle dont est capable l'homme"[48]. Roland Recht cite ici Germano Celant, dont le plaidoyer, écrit dans le catalogue *Art Povera, Conceptual, Actual or Impossible Art*[49]*,* pour une utilisation "alchimiste" des matériaux les plus simples et des éléments naturels ("copper, zinc, earth, water, rivers, land, snow, fire, grass, air, stone, electricity, uranium, sky, weight, gravity, height, growth, etc.")*,* a dû frapper Boshoff alors qu'il le consultait dans le cadre de ses recherches pour son mémoire de 1984.

La possibilité concrète d'un échange des charges élaborée par Boshoff n'est pas sans précédents parmi les créations et les théories des années 70. La bibliographie du mémoire de 1984 fait découvrir une possible source de ces idées pour Boshoff : il s'agit des écrits du psychologue Mihaly Csíkszentmihályi[50] qui publie en 1981, en collaboration avec Eugene Rochberg-Halton, une application de sa théorie sur le "flow", appliquée aux objets. Le livre que Boshoff lit porte le titre *The meaning of things, Domestic symbols and the Self*. Csíkszentmihályi développe l'idée de "flow" à travers de nombreux autres ouvrages. Il renvoie à un état de concentration extrême ou à une absorption complète dans une activité. Si l'on s'en tient au livre de 1981, il semble évident que Boshoff a privilégié la lecture, comme Marshall McLuhan, des textes de John Dewey, de Martin Heidegger et de Teilhard de

[48] Roland Recht, 2009, "La mélancolie des modernes", *Point de fuite : les images des images des images : essais critiques sur l'art actuel 1987 - 2007*. Ecole nationale supérieure des beaux-arts, p.87.
[49] Germano Celant, 1969. *Art Povera, Conceptual, Actual or Impossible Art*, edited by Germano Celant, Gabriele Mazzotta Publishers, Milan.
[50] Mihaly Csíkszentmihályi & Eugene Rochberg-Halton, 1981. *The meaning of things, Domestic symbols and the Self*, Cambridge University Press.

Chardin. Le mot “cathexis” ne figure pas dans les écrits de Csíkszentmihályi - mais le “flow” appliqué aux objets a tout en commun avec ce que Boshoff désigne par “cathexis”[51].

Pour Boshoff, cathexis signifie que les charges échangées restent liées à l’objet touché. Les œuvres d’art sont courtisées autant par ceux qui les créent que par ceux qui les contemplent. Perçus sans “cathection”, aucune charge (Boshoff propose aussi “contenu émotionnel ou intellectuel”) ne peut être échangée et déposée dans l’objet. Un objet touché accidentellement ne reçoit qu’une très faible charge de “contrection”[52] par rapport à ceux touchés avec concentration et intensité. Boshoff explique : les objets “de culture” sont imbus d’un legs cathetique, déposé ici par ceux qui entrent en contact avec eux. Dans la deuxième version du texte[53], Boshoff ajoute que l’objet qui n’est pas régulièrement “rechargé” languit et périt. Ce concept traverse la plupart des œuvres-“dictionnaire” de Boshoff. Il faut se souvenir des mots peu utilisés pour leur “sauver la vie”. En se souvenant des noms de plantes, on peut les perpétuer : en les répétant on n’oublie pas les plantes, on les réactive régulièrement, et on lutte ainsi contre leur menace d’extinction pour des raisons écologiques. Cette pensée donne naissance aux GARDENS OF WORDS. Les mots morphologiques sont menacés par l’oubli, car les voyants ne les utilisent pas : tant que les mains expertes des guides chirosophistes[54] entretiendront ce grand dictionnaire-cimetière, LE BLIND ALPHABET PROJECT garantira leur survie et par extension celle des objets que les noms désignent. Boshoff va plus loin encore et ajoute que cette énergie retenue dans l’objet peut être comprise comme une énergie “numineuse”. Adoptant l’utilisation que Erich Neumann fait de ce terme, Boshoff insiste sur le fait que l’objet numineux dépend de la personne à laquelle il se manifeste. Il ajoute que la nature numineuse d’un objet est imaginaire : ce dernier est “vivant” ou “capable”, parce que quelqu’un a choisi de lui attribuer cette qualité.

---

[51] Csíkszentmihályi, 1981, p.8 : “Thus by the cultivation of goals through limited attention, individuals become persons. Psychic energy has another characteristic to be considered in this context. When someone invests psychic energy in an object - a thing, another person, or an idea - that object becomes ‘charged’ with the energy of the agent. For example, if a person works at a task, a certain amount of his or her attention is invested in that task, thus the invested energy is ‘lost’ because the agent was unable to use the attention for other purposes. Part of the person’s life has been transferred to the focal object - part of his or her ability to experience the world, to process information, to pursue goals has been channeled into the task to the exclusion of other possibilities. However, this lost invested energy can turn into a gain if as a result of the investment the agent achieves a goal he or she has set for his or herself. Accomplishing a goal provides positive feedback to the self and strengthens it in allowing the self to grow”.

[52] *Contrectation* est un des termes identifiés par Boshoff pour un “vocabulaire aveugle” - ce terme figure dés le troisième chapitre du manuscrit ou Boshoff explique sa théorie de l’esthétique, expliquant comment les aveugles “lisent” ou comprennent la forme avec appréciation. BAP, 1997, p.13, note 19 : *Contrectation*, from Latin, *contrectatio*, adapted from *contrecto* : to touch or handle closely, esp. of frequent handling…

[53] “Aesthetics of the skin”, 1995.

[54] Willem Boshoff utilise ce terme pour designer les aveugles, chirosophist voudrait dire “hand wise” ou “hand smart” car on désigne les personnes par leur qualités et pas par leur faiblesses BAP, 1994, p.39.

1.1 Œuvre : **"The Numinous Object"**, L'objet Numineux

> Objects of culture are imbued with a *cathectic* legacy, left within them by their *inamoratas*. The imagined energy resident within an object is designated as *numinous* energy. The word derives from the Roman *numen*, a deity or divine presence thought to preside within any object. Numinous things are infused with a sense of presence, inherent spirit and authority. The blind are an exclusive society in the sense that they palpably exploit their private, constantly introspective *cathectic* reality to constitute a unique *omphalopsychic* world view.

Les objets de culture sont imprégnés de héritage cathectique, déposé en eux par leurs amateurs. L'énergie imaginaire habitant l'objet est désignée par "énergie numineuse". Le mot est un dérivé du Romain "numen", une divinité ou une présence divine qui peut présider dans un objet. Des choses numineuses sont infusées d'un sentiment de présence, d'esprit inhérent et autorité. Les aveugles sont une société exclusive dans le sens qu'ils exploitent leur réalité, qui reste constamment introspective et cathectique de façon palpable pour constituer une unique vision omphalopsychique[55] du monde[56].

Boshoff déduit cette théorie des publications de Cooper *An illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*, de Reber, *Dictionary of Psychology*, du dictionnaire médical *Melloni's Illustrated Medical Dictionary* et de Campbell*, The Mystic Vision*. Notons que le mot "numinous" est utilisé dans cette forme dans plusieurs langues modernes : l'allemand "numinös", l'anglais, "numinous". Le *Harrap's New Standard Dictionary* traduit "numinous" (angl.) par "surnaturel", "mystérieux", ou "sacré" (en fr.). *Le Grand Robert de la Langue Française*, édition de 2001, tome 4 (p.2029) définit ainsi ce terme :

> NUMINEUX, EUSE adj et n.m.
> 1949 : trad. de l'all. *numinose*, adj. et n. créé par R.Otto, 1917, sur le rad. génitif du lat. *numen, numinis*, (-Numen) d'après omen, ominose : cf angl. numinous, 1647 (archaïque).
> [...]
> N.m. *Le numineux* : le sacré, conçu comme catégorie spécifique de l'expérience humaine, distincte aussi bien de la sphère éthique que de la sphère rationnelle.

Dans ses investigations, Boshoff suit la théorie de Erich Neuman[57] qui avait lié les effets des facteurs "numineux" à l'inconscient collectif (l'archétypique est ici qualifié de

[55] Ailleurs (BAP, 1994, p.26) Boshoff a explique que *"omphalopsychic"* signifiait "visionaries of the lap" (Anglais "lap" pour "sur les genoux", comme exemple dans "laptop") des visionnaires du "nombril" - concept lié à la "méditation" et au "cryptique" - mais ne nous perdons pas dans le labyrinthe des liens étymologiques de Willem Boshoff.…

[56] Cet extrait suit immédiatement après celui cité plus haut BAP, 1994, p. 27/28

[57] cité dans Campbell, 1982. *The Mystic Vision*, p.394.

numina) et qui précise que l'expérience du "numineux" est toujours personnelle[58]. A la théorie de Neuman, Boshoff ajoute que l'utilisation contemporaine du mot "numineux" suppose une "vie" imaginaire dans des objets inanimés, mais que pour les Romains ces qualités numineuses étaient très réelles[59]. Boshoff s'intéresse ensuite au "resistentialisme" de Paul Jennings, une "école philosophique fictive", qui cherche à savoir ce que "les choses pensent des hommes" et qui conclut par la "loi de Murphy" : "les choses sont contre nous". Boshoff affirme que cet enchaînement de pensées est la suite logique de la dichotomie entre les choses animées et inanimées. Le paragraphe suivant est dédié à l'énumération de toutes les philosophies[60] de la matière. Même si le texte de Boshoff maintient un ton léger, l'auteur poursuit une intuition valable qu'il ne manquera pas de renforcer dans la deuxième version du texte. Selon le discours de 1985, la philosophie dès ses débuts n'a pu échapper aux objets dont la résistance est l'indice premier. C'est en rencontrant des contraintes physiques que l'être humain peut se rendre compte de son "être au monde"[61]. Qu'il y ait matière qui s'oppose au toucher ou à la vue est la condition de base pour qu'il puisse y avoir sensation. La suite du texte[62] de Boshoff laisse au lecteur le libre choix d'établir un lien possible entre le champ sémantique des "objets animés", des "objets animés par l'affect que nous entreposons en eux" et les objets fétiches[63]. Boshoff entretient d'ailleurs une telle relation "fétiche" avec un grand nombre d'objets[64]. Les premiers "fétiches" sont pourtant plutôt des "fétiches familiaux", il ne s'agit pas encore des objets que Boshoff a sculptés. La valeur fétiche des matériaux tels que

[58] Boshoff , BAP, 1994, p.28 cite Neuman : "the mystical phenomenon is (...) always dependent on the man to whom it manifests itself"…"The shaping of the numinous out of the undefined ans anonymous into the numen, with it's unique utterance, runs parallel to that developmentof man which leads from the unconscious and anonymous to the conscious and unique".

[59] "contemporary usage the word numinous has assumed the meaning of an imagined 'life' in inanimate objects, the ancient Romans believed numinous qualities to be very real…" BAP, 1994, p.28.

[60] BAP, 1994, p.29 : "hylomorphism (primordeal matter caused the universe) hylozoism (matter and life are inseperably connected) hylotheism (doctrine tat God and matter are identical - deification of inanimate manifestations) animatism (all things are animated by spirits or souls) hypercathexis (excessive desire placed upon a single object) monomania (obsessive association with certain objects)"

[61] Dans un texte qui sera cité plus amplement plus tard Volkmar Mühleis, 2005, rassemble les pensées de Walter Benjamin, Maurice Merleau-Ponty et Georges Didi-Huberman autour de la dialectique voir/toucher. L'explication de la condition aveugle/voyante passe par les polarités "éloigné", "rapproché", vide, plein. Pour l'explication "Die Tastbewegung beginnt mit der Annäherung aus dem Leeren und endet mit dem Weitergreifen ins Leere..." (Mühleis, 2005, pp.240-254, citation p.246)

[62] BAP, 1994, p.29 Boshoff par le détour des pathologies de "hypercathexis (excessive desire placed upon a single object) monomania (obsessive association with certain objects)" revient à "cathexis : customary cathexis is practised by everyone and introduces respect ans care for objects as 'meaningful' worth keeping and looking-after" pour dire qu'il laisse au spectatur le libre choix de décider si les objets du BAP pourraient aquérir les qualités d'un fétiche.

[63] Que Boshoff (1994, p.29) qualifie de "spirit-embodied object" les objets qui donnent corps aux esprits. Il semble intéressant de constater qu'en 1994 Boshoff traite le mot fétiche avec une distance suspicieuse. Toujours en 2010 Boshoff n'utilise pas ce terme.

[64] Voir la mise en contexte de la relation rituelle qu'entretient Boshoff avec les objets dès le début des années 80 KG Partie I.

KOUGOM (le chewing gum) ou VERSKEUR (les déchirures de papiers portant des signes écrits) ont acquis leur statut grâce à l'investissement méditatif que Boshoff entrepose en eux. Il aurait été facile, dans la logique de Willem Boshoff, de parler dès ce moment d'"animisme", mais en 1994, il ne le fait pas encore. Ce pas viendra uniquement suite à la série du TREE OF KNOWLEDGE et à l'INDEX OF (B)REACHINGS. Dans son texte d'introduction à l'INDEX OF (B)REACHINGS, l'artiste parlera des "valeurs numineuses". L'idée d'une matière chargée de forces magiques était déjà présente dans les écrits pour la dissertation *Vergelykende Letterkundige Verskynsels* de 1984. Dans ce texte, Boshoff attribue des "magiese kwaliteite" des qualités magiques aux échardes de KASBOEK[65]. En 1994, Boshoff cherche à annexer les notions philosophiques les plus diverses à son concept d'objet "numineux", il fait par exemple appel à Kant et à son concept des "Dinge-an-sich" chose soi traduit par *noumènes*[66]. A la différence des personnes voyantes qui se construisent leur "vision" du monde grâce à leurs perceptions visuelles, les aveugles construisent leur monde à partir d'un type de cognition que Boshoff relie à ce que Kant appelle "intuiting" intuition pure dans *La Critique de la Raison*[67]. Cependant, il convient ici de signaler que l'incapacité de saisir "die Dinge an sich"[68] serait en contradiction avec ce que Boshoff affirme à propos de l'objet "numineux". Boshoff identifie une coïncidence phonologique entre deux notions – ce qui lui suffit pour s'approprier une philosophie. Il prend les écrits de Kant "à la lettre", les relit selon son point de vue alchimiste et les intègre à son vocabulaire druidique. Dans le cadre d'une démarche artistique, cette fiction peut pourtant être valable. Pour mieux la comprendre, l'avis d'un philosophe d'art peut nous servir. Boshoff n'est pas le seul à vouloir décrire la façon dont les objets


BLIND ALPHABET PROJECT
Installation Berlin 2009

[65] VLV, 1984, p.15
[66] Dans la traduction ces notions deviennent difficiles BAP, 1994, p.37: "The project supports Kant in his notion that what we intuit in appearances are not the things as they are *in themselves,* but only things as they *appear to us* because of our particular mode of experiencing them. *Noumena*, as *things in themselves* cannot be known 'even if we could bring our intuition to the highest degree of clearness'. They are the non-sensible causes of what we intuit."
Il s'agit en effet d'un champ apte à être palpé, à être amené à l'expérience en un temps où la cognition prévau
[67] Dans le discours "Aesthetics of the skin", 1995, Boshoff parvient à cette formule en référence au dictionnaire *Fifty Major Philosophers* de Collinson, 1987, p.91. (En Français traduit par "Intuition pure" : perception des formes a priori de notre sensibilité (espace et temps), vides de tout contenu. L'intuition est donc le mode par lequel la pensée se rapporte directement aux objets.)
[68] Dans l'extrait cité en note 66, Boshoff utilise le mot "noumena" commue un synonyme des "things in themselves" une lecture qui enlève une nuance de la problèmatique des "idées qui posent leurs objets au-délà de l'expérience en de purs êtres de pensée" (voir *Dictionnaire des Philosophes* ed.2001, Albin Michel, p.833) - vingt années plus tard Boshoff aura adapté sa lecture.

prennent vie : les questions concernant les entrelacs entre "art" et "incarnation" ont étés abordées audacieusement par Georges Didi-Huberman, qui, contrairement à Boshoff, prend le "détour par l'image" : "des cinq sens, le plus puissant est dans les yeux"[69].

Boshoff et Didi-Huberman[70] sont tous deux à la recherche d'un vocabulaire du sensible (le "visuel" pour Didi-Huberman, la "vision palpable" pour Boshoff) s'opposant à la superficialité du "visible"[71]. Par ailleurs, Boshoff comme Didi-Huberman a lu le texte de la Bible et les écrits de la tradition chrétienne. Il n'est donc pas étonnant qu'ils élaborent un vocabulaire semblable. Rappelons à ce propos que Georges Didi-Huberman a décrit, comparé et analysé de multiples raisonnements autour de ce paradoxe "d'une pure parole qui s'incarne[72]".

Dans l'*Image Ouverte* publié en 2007, Didi-Huberman écrit en introduction une "Ouverture" aux textes plus anciens ainsi qu'un texte d'"exercice réminiscent d'un retour synthétique de la démarche qu'ils mettaient en œuvre"[73] : "Je cherchais alors des outils pour atteindre dans les images quelque chose qui opère de façon à la fois plus *incarnée* et plus *impensée* [...] mais qui devrait engager une compréhension des images sous l'angle de la *métamorphose*, soit un mouvement qui met en relation des corps avec d'autres corps. Ma 'voie royale' fut le *symptôme*, événement métamorphique par excellence [...] où la chair devient elle-même son propre outil de crucifiement [...]. ". Didi-Hubeman trace le développement de cette recherche qui tient compte de "l'anthropomorphisme de tout image"[74] et qui admet que la "mémoire inconsciente" ne se libérera pas du fait que "notre psyché est

[69] Voir la définition de "vidéo" pour conclure la collection de textes publiée en 2007. *L'Image Ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, DL, p.350.

[70] Il semble important de remarquer que les premières publications de Didi-Huberman proposant l'idée d'une "peinture incarnée" peuvent être placés vers 1985 - Boshoff écrit les *Vergelykende Letterkundige Verskynsels* en 1984.

[71] Dans *L'Image Ouverte*, Didi-Huberman, 2007, définit les termes "visuel" et "visible" pour les mettre en opposition : p.119 : "visible- c'est le mode de l'idolâtrie, monde ou l'image... s'exhibe se met en représentations. Le visuel - au contraire, c'est ce que se voit au-delà dans l'au-delà, l'image est en présence et en promesse à la fois... aura ... matière de l'âme ... "dieu est invisible, bien qu'on le voie" p.123: "Il est invisible pour qui le cherche dans le visible, mais le visible demande à être relevé".

[72] Didi-Huberman, 2007, p.206.

[73] Didi-Huberman, 2007, p.28 Je ne tente pas de résumer ici la façon dont Didi-Huberman revient sur la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* d'Aby Warburg pour mettre en valeur "l'exploration de problèmes symétriques de ceux choisies par Erwin Panofsky" - p.29 - car cette thématique mériterait une plus ample étude, ce début d'une écriture parallèle à "l'histoire de l'art (qui) maintenait sa recherche sur l'*idea* jusque dans les versions structuralistes ou sémiologiques de l'iconographie panofskienne" me semble pourtant correspondre à ce que je cherche à démontrer grâce au travail de Boshoff.

[74] "... ces images sont crées par nous à notre image : non pas seulement l'image de nos aspects, mais celle de nos actes, de nos crises, de nos propres gestes d'ouverture.." (*L'Image Ouverte*, 2007, p.30)… et plus loin : "le motif de l'incarnation au centre même des enjeux anthropologiques dont l'image constitue le véhicule privilégié"

incarnée"[75] – "L'incarnation donc : un motif, un moteur"[76]. Didi-Huberman se demande comment on peut chercher à voir l'image comme un "dispositif"[77] destiné à montrer que "l'image ouverte" serait en fait un objet à la fois actif, tangible et aveugle et comparable à ceux que Boshoff produit : "Les *images ouvertes* sont des objets dont l'efficacité particulière doit être analysée à l'aune de tout un éventail de procédures par lesquelles des sociétés entières réifient leurs fantasmes et leurs désirs en créant des *seuils visuels.* […] Les images ne s'ouvrent peut-être que là où culmine le *desiderium*, c'est-à-dire lorsque se conjoignent les deux sens de ce mot latin qui signifie d'abord 'cesser de voir' puis, dramatiquement, bifurque à la fois vers le *deuil* (le *pathos* de l'absence, le pouvoir de la mort) et le *désir* (le *pathos* de la quête, la puissance de la vie)." – Ce champ d'intelligibilité, nous avons cherché à le créer en mettant en dialogue les différentes interprétations de la Mélancolie et du Saint Sébastien[78], mais également par la relation que Boshoff décrit grâce à ses définitions du terme "cathexis".

Les raisonnements de Georges Didi-Huberman autour du paradoxe "d'une pure parole qui s'incarne"[79] ont été publiés dans un premier temps en 1985 sous le titre *La peinture incarnée,* inspiré de la nouvelle de Balzac "Le chef d'œuvre inconnu". Didi-Huberman y prend comme point de départ une "exigence de la chair", qui marque tout le drame du peintre Frenhofer, afin de reconstituer le problème de l'incarnat en peinture : il commence son essai par la phrase : "La peinture pense. Comment? C'est une question infernale. Peut-être inabordable pour la pensée. Nous tâtonnons. Nous cherchons un fil […].". Didi-Huberman propose de poursuivre cette réflexion en travaillant les trois paradigmes du sémiotique (le sens-*sèma*), de l'esthétique (le sens-*aïsthèsis*) et du pathétique (le sens-*pathos*)[80]. Avant même d'entamer l'analyse, il est décidé d'avance que cet objet qui s'appelle "peinture" a des facultés qu'on attribue généralement à l'être humain[81] et qu'il est donc "une sorte de sujet"[82]. La poursuite de ce chef-d'œuvre auquel Frenhofer a dédié toute sa vie, s'achève ainsi : ce

[75] *L'Image Ouverte, 2007,* p.34.
[76] idem p.31
[77] idem p.49
[78] Voir la partie sur la "souffrance personnalisée" KG Partie I.
[79] *L'image Ouverte, 2007,* p.206.
[80] Didi-Huberman poursuit l'entrelacs "de ces trois paradigmes qui pourrait bien ressortir à une structure de peau à Léonard Da Vinci ... " (2007, p.9). Cette étude du BLIND ALPHABET PROJECT aura amplement raison de revenir un entrelacs de sémiotique, esthétique et signifiance...
[81] Les textes plus tardives *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992) est écrit en parallèle avec *Le cube et le visage* (1993), dédié à la sculpture de Giacometti. Les deux textes parviennent dans les aller-retour entre vie d'artiste, manifeste d'artiste, philosophie Benjaminienne d'installer la possibilité d'une œuvre, un objet qui a pris vie, capable de répondre à notre regard ou, alternativement, d'être un objet aveugle en tout ce que ceci signifie comme intériorité et de signification "enterré". On y reviendra.
[82] Cette formule n'intervient pourtant pas encore ici, dans *La peinture incarnée* mais seulement en 1992 dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p.39.

chef-d'œuvre est un "chef-d'œuvre inconnu", il n'a été vu par personne, Frenhofer ayant justement vécu comme "trop douloureuse"[83] la décision ou le sacrifice de "montrer ou ne pas montrer aux 'autres' (suborneurs)"[84]. Personne ne voit le chef-d'œuvre inconnu, sauf le narrateur. Ce dernier fait remarquer qu'il n'y avait rien de reconnaissable sur cette surface picturale, et qu'il s'agit donc d'une opération d'*écart*... "c'est à dire *dissimuler*, 'sous' notre regard"[85]. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (publié en 1992) est écrit parallèlement au *Le cube et le visage*, publié en 1993, qui coïncide avec l'année où Boshoff travaille sur le BLIND ALPHABET PROJECT. Les deux textes de Didi-Huberman parviennent par des allers-retours entre vie d'artiste, manifeste d'artiste et philosophie Benjaminienne, de créer la possibilité d'une œuvre, c'est-à-dire d'un objet qui a pris vie et qui est capable de répondre à notre regard ou, à l'opposé, d'être un objet aveugle, replié dans son intériorité et à la signification "enterrée"[86]. Restons pour l'instant sur une autre coïncidence : ces textes sont basés sur des objets qui portent tous le nom "cube"[87]. Le premier se réfère au "cube" de Giacometti d'un côté et aux objets parallélépipédiques des minimalistes, surtout ceux de Donald Judd, Frank Stella, Robert Morris et Tony Smith tels qu'ils sont décrits dans "*Ce que nous voyons" et "ce qui nous regarde*" de l'autre.Il se refère enfin à la sculpture conceptuelle de Boshoff, KUBUS, le cube-qui-s'ouvre-pour-devenir-ville, et en 2009 au CUBICLE, le lieu où le druide "voit"[88]. La sculpture de Giacometti n'est pas un cube, mais, nous dit Didi-Huberman, "il s'agit d'un objet innommable, qui soit innommable par excellence, car son nom reste enterré..." Cette formule rappelle de façon saisissante une phrase que Boshoff écrit en 1994 à propos du BLIND ALPHABET PROJECT "The project relives the mystery of

[83] Voir les idées de Boshoff autour du sacrifice de l'artiste au moment de rendre son œuvre public - Partie I
[84] Georges Didi-Huberman, 1985. *La Peinture Incarnée,* Ed. de Minuit*,* p.38.
[85] *La Peinture Incarnée,* 1985*,* p.38. Pour une étude synthétique sur le thème basé sur le travail de Georges Didi-Huberman : Véronique Mauron, 1999. *Le signe incarné*. p.14 : "l'objet visé peut toutefois rester, d'une certaine manière **invisible lumière aveuglante** désignent la présence divine mais la soustraient à la visibilité. De la même manière, les ombres et reflets constituent des images inversées, l'envers de la figure visible, les formes en creux, empreintes et indices à la fois.... instaure une pensée dialectique : imaginer ensemble l'absence et la présence. Les ombres et reflets désignent une forme 'infigurable' et souterraine qui travaille la représentation.... dominé par le deixis, c'est à dire le ceci de la démonstration. Mettre en évidence les indices nous confronte à une immédiateté, à une instance instantanée de la représentation. Les indices frappent la représentation dans leur geste d'indication. L'indication a comme sens premier et essentiel de mettre en relation. Un contact a lieu, contact inaugural instaurant la représentation, comme l'image du corps christique sur le saint suaire de Turin. Le Sindone est une image indicielle, le résultat du simple toucher (tact) du corps...Une co-naturalité s'instaure, par laquelle l'indice relie, touche. Souvenons-nous que l'indice peut être un cri, une exclamation, un soupir, une caresse. Daniel Bougnoux : le signe qui attache, c'est à dire se situe du coté des affects, des émotions, des contagions, des expressions. L'aspect performatif de l'indice le lie à l'expérience, à l'événement, à la relation.."
[86] Nous y viendrons en tentant une description des relations entre objets et sujets aveugles.
[87] *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 1992 se construit également autour de la forme du cube. Dans ce cas Didi-Huberman choisit les objets parallélépipédiques des minimalistes, surtout Donald Judd, Frank Stella, Robert Morris et Tony Smith, j'y reviendrai dans une tentative de décrire le "dialectique" qui s'installe entre "Ce que nous voyons" et "ce qui nous regarde" ... voir plus loin.
[88] Voir conclusion.

forgotten and blind names"[89]. Quelques phrases écrites à propos de "L'Objet Invisible"[90] de Giacometti expliquent à quelles conditions on peut dire d'un objet qu'il est innommable : "Un objet fondamentalement mouvant et anadyomène, un objet complet et incomplet en même temps… c'est qu'il nous semble indéfectiblement marqué de perte… nous pourrions par exemple nous demander sous quel nom - ou sous quels noms - la perte évoquée devrait se décliner".

Dans le texte "Le dilemme du visible, ou le jeu des évidences" dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, qui date de la même année que le texte sur Giacometti, Didi-Huberman indique comment le cube – ou du moins les objets parallélépipèdes de Donald Judd, Frank Stella, Robert Morris et Tony Smith – est un objet qui

> ...ne représente rien, ... il ne représente rien comme image d'autre chose. Il ne se donne comme simulacre de rien... Plus précisément, on devra convenir qu'il ne représente rien dans la mesure même où il ne *rejoue aucune présence* supposée ailleurs - ce à quoi toute œuvre d'art figurative ou symbolique s'essaye peu ou prou, et toute œuvre d'art liée peu ou prou au monde de la croyance. Le volume de Judd, lui, ne représente rien, ne rejoue aucune présence, parce qu'il est donné là, devant nous, comme *spécifique dans sa propre présence*, sa présence "spécifique" d'objet d'art[91]

Et c'est justement cette qualité qui amène Didi-Hubernan à souligner que

> ... la force de l'objet minimaliste fut pensée en termes fatalement intersubjectifs. Bref, que l'objet fut ici pensé comme "spécifique", abrupt, fort, immaîtrisable et déconcertant - dans la mesure même où il devenait insensiblement, en face de son spectateur, *une sorte de sujet*[92].

... qui, par conséquent, peut participer activement au " jeu hypothétique de ce que nous voyons face à ce qui nous regarde". Laissons de côté les textes de 1992. En 1997, Didi-Huberman fait suivre l'exposition l'*Empreinte* par un travail de recherche sur le moment matériel de l'œuvre d'art. Parler d'empreinte signifie parler du "jeu réciproque de substrat et

[89] BAP, 1994, p.61, j'ai choisi l'ensemble de cette citation en introduction voir plus haut.
[90] Pour mettre "L'Objet Invisible" en dialogue Didi-Huberman (dans les deux textes de 1992) évoque également les "Mains tenant le vide" (1934) et la gravure "Lunaire" (tous datant de 1935 comme le Cube) mais également aux différentes versions de la "Tête qui regarde" (1928) et à la "Melancholia I" de Dürer que Giacometti avait vu en 1933.
[91] Georges Didi-Huberman, 1992. "Le dilemme du visible, ou le jeu des évidences", *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Editions de Minuit, p.37
[92] Didi-Huberman, 1992, p.39.

geste" et de la "marque"[93]. Les questions s'ouvrent sur l'immédiateté de ce "faire que comporte toute empreinte", "un champ opératoire littéralement *préhistorique* […]". Or, une telle efficacité touche à quelques-uns des problèmes les plus fondamentaux de l'hominisation elle-même : le geste technique, le souci généalogique, le pouvoir qu'ont les images de nous toucher, l'invention d'une mémoire des formes, le jeu du désir et du deuil – tout cela en un triple contact, tour à tour joyeux ou douloureux, avec la matière, avec la chair, avec la disparition"[94]. La mise en valeur du contact physique entre artiste et matière se retrouve dans les textes sur Giacometti, dans lesquels Didi-Huberman met en valeur le processus de transformation et le temps investi à travailler sur chaque œuvre. Voici des "investissements" de l'étique de travail de Boshoff[95]. Dans la nouvelle de Balzac que Didi-Huberman avait reprise dans son récit de *La peinture incarnée,* l'artiste (comme Boshoff l'avait fait pour des œuvres comme KLEINPEN ou BANGBOEK) travaille dans le secret. L'autre (celui qui raconte l'histoire, nommé Poussin) ne participe pas aux moments de création, mais témoigne de la durée du temps du travail.

"L'incarnation" dans les œuvres d'art peut, du moins dans *La peinture incarnée* et dans L'*image ouverte*, être acceptée comme un a priori[96]. Didi-Huberman peut dans ce cas procéder à la description ou à la recherche des symptômes de cette incarnation. Nombreux de ses propos concernent la notion d'image et un phénomène d'ordre "anthropologique". ... "Dire que les images s'ouvrent et se ferment comme nos corps qui les regardent, c'est dire que les images sont créées par nous *à notre image..."* - Il prend pourtant soin de spécifier que "la notion d'anthropomorphisme étend,..., ses pouvoirs bien au-delà de ce qu'on nomme couramment les arts figuratifs". L'incarnation se "voit" dans l'ouverture que les images

[93] contact +perte (support ou substrat + geste qui atteint - résultat = marque) l'imortance de la notion "je réciproque" deviendra plus amplement clair à l'aide de l'analyse de Volkmar Mühleis (2005, pp.21-27, pp.240-254) qui met les recherches de Didi-Huberman en relation avec les écrits de Walter Benjamin et Marice Merleau-Ponty. Voir plus loin.
[94] Georges Didi-Huberman, 1997. *L'Empreinte*, Pompidou, p.11.
[95] Voir KG Partie I
[96] L'*Image Ouverte,* 2007, p.204 : "l'invention absolument centrale - du christianisme qui est l'*incarnation du Verbe divin"* en la personne "visible de Jésus-Christ... parce qu'il célébrait en quelque sorte l'entrée de Dieu comme tel, et non comme apparence, dans le monde visible... quel peut être l'aspect congruent d'un verbe, d'une pure parole qui s'incarne?" ...homme? - Ces remarques de Didi-Huberman sont à nuancer pour une utilisation en comparaison avec le travail de Boshoff, car ils sont absolument centraux pour le monde intellectuel catholique. Boshoff par de multiples réflexions cherche à trouver une solution qui serait cohérente avec les dogmes protestants. Une analyse dans ce sens nécessiterait une recherche beaucoup plus approfondie et ne s'avérerait d'une utilité limitée. Je me suis satisfait de lier les réflexions de Boshoff dans ce respect aux remarques de Klaus-Peter Schuster et les recherches autour de la "Gottesebenbildlichkeit" depuis Dürer et à la remarque de Boshoff dans sa dissertation de 1984, pp. 14 et 15 sur la parole qui devient chair : "fleeswording van die Woord Christusfiguur" et les plaies dans le corps du "fils de menuisier" : "lidtekens skrynwerkersseun".

opèrent. Bien que Didi-Huberman l'ait formulée en termes visuels, Boshoff concorde amplement pour expliquer que l'utilisation des yeux n'est aucunement indispensable. Didi-Huberman lui aussi utilise le mot "image" de façon beaucoup plus étendue : "Les images nous embrassent : elles s'ouvrent *à* nous et se renferment *sur* nous dans la mesure où elles suscitent *en* nous quelque chose que l'on pourrait nommer une *expérience intérieure"* liée à l'âme, à dieu, à un sacrifice. Didi-Huberman ramène ce double mouvement aux figurines de silène et au texte d'Erasme, *Sileni Alcibiadis* "qui a voulu penser le Silène comme une trop humaine image ouverte qui cache une âme ou un dieu et à quoi, par conséquent, le Christ lui même pourra être comparé" – l'extrait que choisit Didi-Huberman, la description des figurines de Silènes, fait utilisation du vocable "numen" "... ouvertes, elles révélaient soudain la figure d'un dieu (*numen*)... une grande âme, une âme sublime et véritablement philosophique (*animum... sublimem ac vere philosophicum*)..." Par les figurines de Silènes, Didi-Huberman parvient à opposer la perspective humaniste par laquelle "le corps serait à l'âme ce que l'image du Silène – en soi triviale et méprisable – est au trésor qu'elle renferme. Manière d'utiliser, voire de retourner, la critique platonicienne du monde sensible afin de laisser à l'image et à l'art toutes leurs chances d'entretenir un rapport significatif avec le monde intelligible et à la vérité comme tels"[97].

Didi-Huberman trouve dans la profondeur des peintures, dans les représentations des corps, des plaies et du saint suaire, la preuve (ou le symptôme) d'une incarnation. Il procède à l'élaboration de la description du regard qui s'échange entre peinture et spectateur. Kosuth (tautologique[98] comme toujours) avait affirmé que, pour pouvoir poser la question "du processus par lequel la compréhension des conditions du contenu peuvent devenir le contenu de l'art", il était nécessaire de penser "objet" et non "image"[99]. Pour faire ceci, il retient

[97] Dans les phrases qui suivent Didi-Huberman (2007, p.26-27) prétend compléter avec l'image du Silène l'idéa d'Erwin Panowski et le "dieu caché" d'Edgar Wind.

[98] Je voudrais ici impliquer que la tautologie de Kosuth parvient tout de même à instaler un "jeu reciproque" entre objet et spectateur - l'utilisation du mot "tautologie" est peut-être osé dans ce cas car Didi-Huberman avait l'utilisé dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, pour designer la formule "What you see is what you see" des minimalistes, et il l'avait opposé à sa compréhension d'avantage dialectique du travail des minimalistes. Voir "Le dilemme du visible, ou le jeu des évidences" dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 1992. Sous l'influence de Ad Reinhardt, Kosuth definissait la tautologie comme un effet de l'œuvre d'art en tant que proposition anaytique : "That is, if veiwed within their context - as art- they provide no information what-so-ever about any matter of fact." (p.20 dans la publication de 1991)

[99] Véronique Mauron, 1999, peut ajouter pourquoi : "Transparente, la représentation s'efface devant l'objet représenté : l'objet semble être là. Opaque, la représentation se représente elle-même représentant l'objet perdu : l'absence est redoublé"… "la représentation tient à distance la présence …l'objet devient un mirage que l'image fixe pour un temps" (p. 16) : Il serait réducteur de dire que Didi-Huberman ait été aveugle à l'aspect de la peinture comme objet. Seulement Kosuth semble avoir dit la même chose de façon plus succincte. Quand à Didi-Huberman, malgré le fait qu'il formule le plupart de ses observations en positionnant "peinture" ou "image" au

l'utilisation des "grands peintures". Mais pour signifier qu'il s'agit d'un objet (et qu'il ne faut pas se laisser distraire par ce qui est représenté de façon lisible pour l'œil), il les utilise inversées (tête à l'envers). La série des peintures-transformées-en-objets investiguant les habitudes du regard porte le titre *Cathexis*. Pareillement, Boshoff fait des sculptures (techniquement parfaites) et les rend invisibles en les cachant à la vue grâce à des paniers noirs pour ne les rendre disponibles qu'au sens du toucher.

Après avoir fait le constat dans toutes les œuvres d'art se trouve une incarnation qui se ressent au moment où ..."nous avons éprouvé l'image comme un obstacle insurmontable, une opacité sans fond, quand, soudain, elle s'ouvre devant nous et nous donne l'impression qu'elle nous aspire violemment dans ses tréfonds"[100], Didi-Huberman recherche les symptômes de cette incarnation. Pour leur part, poursuivant les possibilités de signification du mot cathexis (ou "Besetzung", occupation ... pourquoi pas "incarnation"?), Boshoff et Kosuth s'inquiètent de savoir comment l'œuvre d'art devient une entité animée, et comment "on" peut "produire" le processus (le miracle) de l'incarnation[101]. ... Et voici la différence entre l'artiste et l'historien d'art, entre le créateur et l'anthropologue. A partir de 2009, Boshoff opère par la divination une étape supplémentaire : d'autres forces encore "animent" les objets, et transforment son statut de simple matière inanimée en une matière aveugle ou une entité clairvoyante.

Une fois que l'objet façonné par l'artiste (qu'il s'agisse de Giacometti, Judd, Smith, Boshoff ou Ulrichs) est devenu "une sorte de sujet", une "entité vivante", un organisme qui réclame ses droits, il devient, selon Boshoff, un objet qu'il convient de soigner. Tout comme un être humain, il peut être aveugle ou voyant et échange avec son spectateur. Des possibles parallèles théoriques, artistiques ou philosophiques de cette "incarnation" sont donc établis.

---

centre de ses réflexions, il repositionne l'image régulièrement dans un point de vue "anthropologique" : par exemple *Image Ouverte*, (2007, p.34) : "On ne peut comprendre ces motifs entrelacés qu'à impliquer la dimension anthropologique des images dans un point de vue *métapsychologique* capable de ne pas séparer l'image comme objet et l'image comme opération du sujet. Les typologies sont souvent stériles en ce domaine : il ne faut pas considérer l'intrication, la complexité, comme des obstacles mais comme une fécondité intrinsèque aux images. On ne désintrique pas l'*objet visuel* (cette chose concrète de bois, de toile et de pigments, accroché au mur d'un musée, par exemple) du *sujet des regards* (celui du peintre, du commanditaire, des amateurs qui se sont succédé devant l'œuvre, de nous-mêmes ajourd'hui) On ne désintrique pas l'*image* de l'*imagination* et celle-ci de l'économie psychique où elle intervient".

[100] *L'image Ouverte,* 2007, p.25.

[101] Dans son texte "La dialectique du visuel, ou le jeu de l'évidement" dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, de 1992, Didi-Huberman a également recours au récit de l'artiste, Tony Smith, du moment de réalisation de son premier "cube" un cube noir de "six pieds" de coté, un objet, justement, qui sait scruter son spectateur un objet à propos duquel le philosophe , comme l'enfant, se demande "ce qu'il aura tant voulu cacher là-dedans" (p.76) - Nous y reviendrons sur les "objets-questions".

L'avis du physicien est moins attendu. En 2005 a lieu à l'Université de Provence un colloque portant le titre *Histoire et Esthétique du Contact dans l'Art Contemporain* et réalisé sous la direction de Sylvie Coëllier. Parmi les invités se trouve l'artiste Jimie Durham, mais aussi le physicien Joël Chervier qui présente un texte titré "Les mains au nannomonde, présence au-delà du perceptible". Chervier explique avec des mots de physicien ce que Boshoff avait soutenu en l'appelant "cathection" : un objet touché n'est pas le même avant et après cet événement.

> Vous savez, c'est comme les histoires de l'inspecteur Colombo : quand il fait une enquête, il va chercher des traces de ces contacts qui n'ont pas pu être des contacts que l'on puisse effacer. Vous ne pouvez jamais effacer le contact complètement. Il n'y a pas de crime parfait, sa trace est inscrit quelque part…"

Pour simplifier : les objets matériels séparés occupent des lieux différents dans l'espace et ne se superposent jamais : les objets rentrent en contact de manière physique. Un des "contacts" les plus élémentaires serait l'interaction entre deux électrons grâce à l'échange de photons. Entre objets individualisés "c'est une rencontre unique qui ne se reproduira jamais et qui est irréversible. Lors de cette rencontre, des atomes seront déplacés, échangés. La forme sera altérée. Signature jusqu'à l'échelle du Nannomonde de cette rencontre"[102]. En 2010[103], Boshoff évoque de telles appréhensions de la matière dans une sorte de "grand récit de l'univers" pour répondre à la question de l'origine du langage.

Quel que soit l'explication retenue, ce que Boshoff réclame pour ses sculptures n'a pas lieu d'être remis en question. Elles sont faites pour être touchées par des aveugles, et ce toucher est réservé aux experts dans le domaine. Le toucher laisse des traces sur l'objet, il le "recharge", et le maintient ainsi en vie. De plus, ces sculptures sont "aveugles". "Etre aveugle" ne signifie pas uniquement "avoir perdu l'utilisation des yeux", autrement dit être atteint de cécité : Boshoff[104] recherche tous les incidents liés à ce phénomène dans le champ sociologique et symbolique. L'aveuglement est lié à la contradiction tragique, aux ténèbres, au labyrinthe, à la mémoire, au châtiment, à la clairvoyance. L'aveugle semble doté de yeux intérieurs, du don de seconde vue, il a des pouvoirs de divination. Les aveugles dotés d'yeux hétérotopiques touchent des objets "aveugles", donc clairvoyants et contradictoires.

[102] Chervier, 2005, p.41.
[103] Entretien à Berlin en octobre 2010.
[104] BAP, 1994, pp.21-26.

1.2 L'aveugle et l'hermétisme : **"Blind Cryptaesthetes"** les cryptesthètes aveugles

Le deuxième chapitre du manuscrit du BLIND ALPHABET PROJECT porte le titre "The Arcanum". Boshoff commence par une citation tirée du *Dictionary of Occult, Hermetic and Alchemical Sigils.* (Gettings, 1980, page de titre) qui reprend Crollius, *De Signaturis, seu vera et viva Anatomica Majoris et Minoris Mundi* (1612) :

> When wise men of old (whom we call in the Greek tongue "Philosophers") found any arcana, any hidden things, either of a natural kind, or resulting from the activities of man, they were accustomed to hide these in various ways and with the aid of figures. They did this in order that these might not be understood by the wrong kind of people.

Quand les anciens (ceux que nous appelons en grec les "philosophes") trouvaient des arcanes, des choses cachées, soit d'ordre naturel, ou un résultat des activités de l'homme, il était coutume de les cacher de diverses façons et à l'aide de signes. Ils faisaient ainsi pour s'assurer qu'elles ne seraient pas maîtrisées par des personnes inappropriées.

La fascination pour les "savoirs secrets" accompagne tout être humain depuis son enfance[105]. Cette curiosité naturelle le pousse à rechercher continuellement à percer de nouveaux secrets. Surtout, les savoirs qui ont été dissimulés à dessein exercent un attrait particulier[106]. Quelle que soit l'attitude qu'on veuille adopter face à cette curiosité, il faut en venir à la conclusion que ces phéomènes sont des "phénomènes préscientifiques"[107]. A l'arrière de l'attitude herméneutique face au monde, existe une face cachée des choses, qui en appelle à l'hermétisme. Les deux font un et sont tous les deux paradoxaux. Ce paradoxe a été

[105] De façon anecdotique Boshoff se rappelle d'un intérêt pour le "hermétisme" depuis fort longtemps. Il évoque le souvenir du choix de "mots de passe" et il se rappelle qu'il attribuait une importance au fait que sa première machine à écrire était un model "Hermès".

[106] Cette remarque est un lieu commun, les esprits les plus illustres de notre ère s'y sont pourtant arrêté : qui secret dit interdit : Max Milner, 1994, "La croyance aveugle dans 'L'homme qui rit' de Victor Hugo" publié dans la revue ~~*Voir*~~, No.9, pp.26-35 : Jörg Völlnagel, 1992. "Der Alchemistische Diskurs und das hinausgeschobene Geheimnis" *Die Grenzen der Interpretation*. p.109 : Umberto Eco, 2010. *Vertige de la Liste* : "si le secret était jamais exprimé, il perdait sa fascination, puisque sa force provient de ce qu'il est certes annoncé mais jamais révélé".

[107] Cette phrase pragmatique pour remplacer les "discussions" plus savantes par exemple : "Toute réflexion sur les multiples relations entre mélancolie et alchimie doit prendre en compte le fait que la plupart des gens n'ont de chacune de ces deux notions qu'une représentation vague, et que même les spécialistes ont du mal à en donner des définitions claires, puisqu'il s'agit, tant pour l'une que pour l'autre, de phénomènes préscientifiques qui, avec l'approche de plus en plus scientifique des objets en question , ont revêtu un caractère plutôt ésotérique, voir occulte" Jörg Völlnagel, "Mélancolie et alchimie" p.106ff conclut : "La tâche imposée peut fasciner un être humain au point qu'il y trouve l'accomplissement de son existence, ne fût-ce qu'en faisant rouler une pierre… Ainsi, non seulement la mélancolie a besoin de l'alchimie, parce que celle-ci lui fournit avec l'*Aurum potabile* un remède efficace à ses tendances pathologiques, mais l'alchimie a aussi besoin de la mélancolie, car sans le génie mélancolique, le véritable adepte ne serait rien de plus qu'un simple charlatan mécontent de son sort."

source de mélancolie, mais aussi d'une très grande créativité pour de nombreux artistes : on pourrait revenir sur Albrecht Dürer[108], Joseph Beuys, Giuseppe Penone, Joe Tilson[109], Timm Ulrichs, Lothar Baumgarten, Christo Coetzee[110], William Kentridge[111] etc. L'artiste qui s'aperçoit qu'il ne saisit pas le mystère inhérent des choses, vient de vivre ce moment créatif situé quelque part entre un "pas encore" et un "déjà'[112]. Cet artiste peut expliquer ce moment par une présence surnaturelle, ou par la croyance en un savoir caché, en une alchimie … l'artiste qui fait face à ses tourments et qui est en mal d'inspiration, éternellement insatisfait par ce qu'il vient de fabriquer, l'artiste qui éprouve l'envie de garder des secrets, croit aussi en une formule magique qui lui échappe, cachée quelque part dans une voûte cryptique.

En octobre 2010 se tient à la Kunsthalle Göppingen une exposition organisée par Annette Reckert et Werner Meyer sur l'eschatologie en art et intitulée *Happy End* est expliqué par Werner Meyer de cette manière : "[…] en fait, ce doit être la question de base de la recherche artistique, ils (en désignant les œuvres d'art qui sont accrochés aux alentours) se sont tous déjà posés la question de comment transformer la merde en or" – … Comment Manzoni a-t-il réussi à vendre 50 petites boîtes de conserves de "merda d'artista" ? Comment se fait-il que les collectionneurs qui les ont acquis les considèrent aujourd'hui encore comme

[108] Albrecht Dürer prend ici la place d'une génération d'artistes en début de la Renaissance, les recherches de toutes sciences étaient logées avec les sciences arcanes et les arts. Ce "monde" se construit autour de Marcile Ficin, Agrippa von Nettelsheim, …

[109] Je le nomme ici puisque son travail est montré en parallèle avec celui de Boshoff en 1982.

[110] Boshoff reconnaitra son admiration pour Christo Coetzee, de 30 années son ainée. Le point décisif en ce qui concerne l'image public de Christo Coetzee en Afrique du Sud est le moment où insatisfait et dégouté par une certaine stagnation dans sa création mais aussi de stagnation dans le monde "intellectuel" autour de l'art, Coetzee revient à la galerie le lendemain du vernissage de son exposition et découpe les œuvres installées. Par la suite il retravaille ces toiles en une technique qu'il qualifie de "hermétique". Par la suite des influences auxquels il s'est confronté on peut chez Christo Coetzee décrire son rapprochement d'un "art hermétique" qui passe par les lectures de Teilhard de Chardin, Henri Michaux, la mythologie Indienne et Egyptienne, les jeux de tarot etc. Le cas de Christo Coetzee fait partie des enseignements en histoire de l'art en Afrique du Sud, Boshoff connait le travail de Coetzee, la "phase hermétique" de Christo Coetzee doit avoir influencé Boshoff.

[111] William Kentridge, de la même génération que Boshoff est en 2010 invité pour une exposition personnelle par le Jeu de Paume. A la même occasion Kentridge en échange avec les collections du Louvre revient sur des motifs qui l'avaient marqué lors de sa première visite en France alors qu'il était étudiant. Kentridge choisit le personnage du "scribe" et du sphinx Egyptien. Il accompagne le catalogue sorti à l'occasion de son échange avec le Louvre par un texte plaçant l'Afrique dans le récit officiel de l'histoire de l'art en décrivant la fascination mythologique de l'Egypte. Mais l'intervention au Louvre est précédé de longues recherches de Kentridge autour du rôle de l'artiste, de l'alchimie de la création, du caractère caché de la vérité et des limites du "voir" humain.

[112] De nouvelles interprétations (je me réfère à une communication de Romania Santucci - EHESS - intitulé "Temps et historicité dans les discours de l'œuvre de Lucio Fontana" donné le 10 mars 2011 au séminaire doctoral commun Paris I- Paris IV) du travail de Lucio Fontana proposent l'action de "faire" les "fentes" comme une recherche sur le moment entre "pas encore" et "déjà" qui est le moment de création - sujet à poursuivre entre autres dans mon texte sur les Jardins de Mots. Lucio Fontana pourrait nous intéresser particulièrement car Christo Coetzee expose à deux occasions avec Fontana à la Galerie Stadler et le cite comme une influence non négligeable pour son action de destruction à la Galerie de la SA du Weskaap, une action que Boshoff connaissait bien.

un de leurs objets de prédilection… ? Comment se fait-il que les artistes "Neo Dada" peuvent aller collecter un tas de ferraille dans une décharge pour le revendre à des prix s'approchant du prix de l'or ? Pourquoi Wim Delvoye peut-il fasciner le public international avec ses "machines à fabriquer de la merde", un grand tube digestif machinisé calqué sur le système humain… ? De Diter Rot, on peut voir un petit objet en crottes de lapin et en paille souillée, "Köttelkarnickel", Rabbit-Shit-Rabbit (1972). Dans cette exposition, Boshoff présente un ensemble d'objets qui a pris progressivement forme. Depuis ses années d'enseignant au Johannesburg College, Boshoff compte parmi ses talismans un "crottin" séché de mouton. Il l'avait ramassé un jour, car sa forme ressemblait à celle d'un cerveau humain. Lors de ses cours de "perceptual studies" au Johannesburg College of Art, il avait utilisé cet objet ambigu à maintes reprises pour illustrer des arguments. Il avait l'habitude de porter l'objet dans sa poche et de le sortir au besoin (peut-être s'agissait-il d'une des "tâches" du Projet de 370 jours ?). En assemblant les objets qui allaient l'accompagner à Bâle pour le projet du Druide en 2009, le crottin-cerveau-humain était l'un de ses objets phares. Dans le cubicle de Bâle, Boshoff avait choisi de présenter le crottin sur sa vieille balance de pharmacien, en équilibre avec une petite pépite de "fool's gold", de pyrite de fer qui est facilement confondu avec de l'or[113]. L'installation plaisait beaucoup à Boshoff, car les équivalences entre vrai et faux, faire semblant et parvenir à "tomber juste" ne cessaient de se renverser de façon éminemment druidique. Annette Reckert, la commissaire de l'exposition de Göppingen à la recherche de travaux pour son exposition a fait de cette œuvre une pièce clef pour illustrer ce qu'elle aurait voulu exprimer…. elle le nomme "gold-shit-weighing machine"[114] - "l'installation avec balance de pharmacien" devint donc une œuvre à part portant le titre TIPPING THE SCALES… Comment transformer la merde en or, le métal commun en or[115]? … Un objet ordinaire en art?.. Si on tentait de peser tous les savoirs et l'intelligence de l'être humain, quelle en serait l'équivalence, le contrepoids?[116] Le cerveau humain, qu'a-t-il à voir avec les grands mystères de l'univers? En comprend-il seulement quoi que ce soit?[117]

---

[113] Voir une communication du 26 Janvier 2010 que Boshoff écrit sur papier à entête officielle tel qu'il le fait pour ses "certificats d'oeuvre" avec laquelle Boshoff répond aux questions de Anette Reckert.

[114] Dans une communication éléctronique qu'elle adresse à Boshoff le 22 janvier 2010. Boshoff répond le 26 janvier 2010 en spécifiant que la balance de pharmacien fait tout simplement partie de l'installaiton du druide : "The artwork from the Basel Art Fair, is part of my installation 'Big Druid in His Cubicle'. The scale is the result of other activities 'Big Druid' (my assumed name) has undertaken around the idea of excrement."

[115] La page 30 du BAP est dédié à ces questions : "arcanum (secrèt) Rome/ Me la société des alchimistes - secret alchemical formulaes eg alkahest (universal solvent) et panacea (universal remedy) formula to transform common sublstances (lead, copper, manure) into gold - exclusive treasure of a select few (not difficlut to understand)… spy-language and double-speak" (p.30)

[116] Dans sa réponse Boshoff le dit ainsi "Playing the fool's gold off against the dung is a philosophical and somewhat quixotic, but honest, attempt at tripping up 'true values' in the world of economic wealth, high

Simon Njami, qui est le commentateur le plus fréquemment sollicité pour écrire au sujet de l'art venant d'Afrique, perçoit la piste de l'alchimiste comme potentiellement valable pour ces personnes particulières qui revendiquent le métier d'artiste, qu'ils se trouvent sur le continent européen ou africain. Un courte texte de 2011, intitulé "L'œuf et La Poule"[118], clarifie cette notion :

> Tout commence, nous ne le répéterons jamais assez, avec l'artiste que nous considérerons ici à la fois comme un père et comme une mère. L'intuition qui conduit à l'idée, puis ensuite à sa représentation physique est, la plupart du temps, proche de la magie. Certains artistes démontreront une aisance de virtuose dans le commentaire du processus de création dont leur œuvre est issue, mais la plupart d'entre eux seront incapables d'exprimer d'une manière articulée l'alchimie qui les a conduits à l'œuvre finale.

La littérature occidentale ne manque pas de textes[119], d'auteurs et de théoriciens qui ont publié une grande quantité d'informations à propos des sciences occultes ou des écrits des alchimistes. Qu'ils soient lus avec un œil spirituel ou avec un sens pragmatique, ces textes restent pareillement fascinants et offrent toujours, en ce début du XXI^{ème} siècle, une alternative élargissant le domaine du possible. Heinrich Rombach développe, à partir d'une peinture de Max Ernst, *Le Nageur Aveugle*, son très complexe traité sur la possibilité d'une philosophie "hermétique", *Welt und Gegenwelt*. [120] L'hermétisme et tous les arcanes commencent à fasciner Boshoff dès les années 70, lors de ses recherches autour des possibilités de créer un code pour transcrire des textes dont on ne veut pas divulguer le contenu. Le climat politique des années 70 et 80 en Afrique du Sud immerge Boshoff dans un environnement où l'artiste expérimental sent le besoin de dissimuler les véritables énoncés de ses créations. Dans un régime où toute créativité est suspecte, l'artiste est par sa nature même

---

finance, accomplishment, progress, glitz and glitter"... "'Big Druid' uses many methods to divine the value or non value of ventures, aspirations, longings and other human edeavours by means of objects, substances and contrivances he has collected over the years. I have a large collection of these things and you saw some of it in the Basel installation".

[117] En parallèle de l'exposition les organisateurs proposent un colloque sur l'eschatologique en art, ils commencent à réunir les textes afin de publier un catalogue.

[118] http ://www.revuenoire.com/index.php?option=com_content&view=article&id=3588%3Aloeuf-et-la-poule&catid=5%3Aeditos&Itemid=14&lang=fr consulté le 6-9-2012

[119] Une vérification avec plusieurs textes sur l'hermétisme ou les alchimistes a permis de conclure que les écrits de Boshoff dans le BAP sont aussi représentatifs de cette littérature qu'une autre source l'aurait été. La littérature étant très vaste, pour effectuer une sélection pertinente pour le travail de Boshoff ses propres recherches restent donc la meilleure source. Les sources citées sont des livres dont il a été question soit dans les écrits de Boshoff soit qui ont suscités des remarques dans des entretiens avec l'artiste en 2004, 2009 et 2010.

[120] Heinrich Rombach, 1983. *Welt und Gegenwelt Umdenken über die Wirklichkeit : Die philosophische Hermetik.* HERDER-Verlag Basel.

impliqué dans une activité clandestine[121]. Après 1994, Boshoff approfondit le caractère hermétique de son travail ; il le démocratise en quelque sorte. En voulant prétendre à une parfaite "mise à égalité" de tous les spectateurs du BLIND ALPHABET PROJECT, Boshoff s'aperçoit qu'il n'a pas pu éliminer une forme d'élitisme, car son projet exclut toujours les aveugles qui ne parlent pas l'anglais ou qui n'ont pas appris à lire le braille. Avec l'aide de plusieurs laboratoires de recherche[122] de l'Université du Witwatersrand, il prépare pour 2000 un vaste projet auquel il donnera le nom INDEX OF (B)REACHINGS. Il s'agit d'un "dictionnaire" de pratiques divinatoires. Boshoff porte beaucoup d'attention à l'équilibre entre toutes les cultures du monde. Il a pourtant un but caché : il souhaite démontrer que les pratiques divinatoires du "tiers" monde ne seraient aucunement plus barbares que les pratiques divinatoires du monde Européen, même si la société moderne européenne les dissimulent[123].

Pourtant, en 1994, en écrivant le texte pour le BLIND ALPHABET PROJECT, Boshoff ne pense pas en premier lieu ni à la question de création, ni à celle de la divination. Cela viendra plus tard. En 1994, il pense aux savoirs et aux perceptions qui échappent à la plupart des gens et met en place un personnage mythique : l'aveugle-clairvoyant qui saurait naviguer dans l'interface entre le visible et le non visible. Boshoff identifie la "contradiction tragique", inhérente à la condition de l'aveugle qui a perdu la vision "normale" à l'acquisition de la "seconde vue" qui "sets free powers of supraconscious and mysterious symbolism – a unique transcience, perhaps unbeknown to the very best of sighted" qui libère des pouvoirs supra conscientes et un symbolisme mystérieux - une transe-science unique, qui reste inconnu même aux meilleurs des voyants[124].

---

[121] KG Partie I.

[122] Communication éléctronique du Jeudi 20 octobre 2011 : "For my exhibition : Index of (B)reachings I had meetings with various professors from the University of the Witwatersrand who represented the departments of African Art, History of Art, Mathematics, Anthropology and so on. At that time I was already great friends with professors Rhayda Becker (African Art) and Rory Doepel (History of Art). In time I also got to know Chonat Getz (maths)."

[123] Etrange coïncidence ou événement révélateur d'une importance cosmique? : Les Berliner Festspiele decident en 2000 pour marquer le nouveau Millenaire d'organiser une exposition qui s'adresserait à TOUS les savoirs humaines. L'exposition porte le titre "7 Hügel" pour faire référence aux sept jours de création mais aussi aux sommets d'excellence humaine, soutenue par un corpus de savoirs approfondis. L'exposition prévoit de l'espace pour les sciences nucléaires, la création artistique, l'astrologie, les recherches sur le cerveau humain, la philosophie, la géologie, la religion, les recherches génétiques. Un autre symptôme de "fin de siècle" alors.

[124] Pour expliquer la "tragic contradiction" (la contradiction tragique) inhérente dans la condition des aveugles, une condition que Boshoff vient de décrire comme privilégié, car les aveugles sont dotés de la seconde vue, de l'art du toucher (Partie II) inhérent à la condition de l'aveugle Boshoff cite Boris Vysheslawzeff - professeur en théologie morale "Two ways of Redemption : Redemption as a solution of the tragic Contradiction". Pour illustrer la contradiction tragique Boshoff cite le Wilhelm Meister de Goethe … "he knows not ye gloomy powers". Vysheslawzeff propose deux possibles approches face à la contradiction tragique. De se retirer et s'évader de la contradiction - de se dissoudre dans l'illusion, ou , de se confronter à la contradiction, à la bataille

Le lien entre l'aveuglement et l'hermétisme passe par la symbolique de l'obscurité. La sagesse de l'hermétisme consiste à penser que les choses deviennent plus claires dans le noir, cette autre lumière qui est celle de l'aveugle. Pourtant, selon le sens commun, sa condition fait rester ce dernier dans un état permanent d'obscurité. Boshoff fait remarquer que, dans la croyance populaire, l'obscurité comme l'aveuglement est un symbole d'ignorance, d'erreur et d'une forme de châtiment. Il relève le fait que selon le mythe grec, ceux qui avaient vu la déesse étaient punis par la perte de leur vue, mais étaient en échange récompensées par le "inner eye", la seconde vue du voyant ou du prophète. Boshoff cite de nombreux exemples de prophètes bibliques et de rhapsodes aveugles[125]. En cherchant à rendre compréhensible la transformation de l'aveugle en "clairvoyant", Boshoff prend appui sur la "sotériologie" de Boris Vysheslawzeff. Celui-ci affirme que la nécessité et la volonté de surmonter des obstacles injustes, des catastrophes ou des absurdités met la victime face à la "contradiction tragique". Sans avoir connu la souffrance profonde et s'être vu offrir la possibilité de la surmonter, on ne peut pas atteindre le salut. Boshoff retrouve le même concept dans les religions mystiques, qui se servent du symbolisme des "mists and miasmas" brouillards et miasmes, pour faire allusion à la cécité dans les allégories d'initiation. L'âme doit traverser le passage de l'obscurité et de la confusion pour atteindre la lumière de l'illumination. Les brouillards de l'obscurité ou de la cécité ne sont pas nécessairement malveillants, car le chaos primordial se présente aussi sous cette forme et est la condition pour que la lumière soit. Le noir est la lumière "unmanifest"[126] non-apparente. La lumière pour se manifester a besoin d'obscurité. La version d'initiation du druide, que Boshoff adopte en 2008, se fait par un chemin comparable : le druide doit passer par l'expérience de la mort avant d'aquérir des pouvoirs

---

des opposées en héro tragique… (BAP, 1994, p.22) … "sets free powers of supraconscious and mysterious symbolism - a unique transcience, perhaps unknown to the very best of sighted … "

[125] "The state of blindness is all too often 'seen' as an unfortunate symbol of darkness, error and ignorance… form of punishment… those diciplined for seeing the goddess, were often compensated with the 'inner eye' of the seer or prophet. Biblical prophets, like Balaam often closed their eyes when prophesying or had their eyes open and saw nothing. Minstrelsy in the Middle Ages carried a magical relation between the vatic (prophetic) and poetic inspiration…. becoming a ministrel was the only profession left open to the blind. … Celtic Bards for example, were professional singers, one class below the druids. They were seen as upholders of a civilizing tradition as to religion, war, laws, and chronicles. By reciting the heroic deeds of forefathers, their strength in infused into the hearers by the magic power of words" (BAP, 194, p.24)

[126] "Mystery religions employ the symbolism of mists and miasmas as allusions to blindness in their initiation allegories. The soul must pass out of the darkness and confusion of the mist to the clear light of illumination - The mist of darkness or blindness is not essentially evil since it forms the primordial chaos - the ground for the light which emerge - darkness is unmanifest light". (BAP, 1994, p.23)

divinatoires. Mais déjà, en 1994, le druide figure sur la liste des "herméneutes" susceptibles de pratiquer une esthétique aveugle[127] ou de suivre une démarche de "cryptaesthete".

L'aveugle a suscité la fascination d'artistes de toutes les époques et de toutes les cultures. On peut observer que le "non-voir" a repris de l'intérêt lors des "crises" de l'ordre symbolique et de la "crise" de l'œil (la vue représentant traditionnellement le sens pilote, le sens guidant). Dans les pratiques artistiques du XX^{ème} siècle, les gestes de destitution du sens de la vue sont particulièrement présents. Il devient évident que l'art, face à la technologisation du phantasme de la pure transparence, prend le parti d'un voir incarné, charnel. En affirmant la pérennité du regard, il reprend le thème de la cécité[128]. Peter Bexte consacre une étude à la représentation iconographique de l'aveugle en mettant l'accent sur le XVII^{ième} siècle, puis en poursuivant son étude jusqu'à l'âge contemporain : *Blinde Seher, die Wahrnehmung von Wahrnehmung*[129] *Des clairvoyants aveugles, la perception de la perception*. Les recherches de Bexte gravitent autour de la découverte par Mariotte en 1668 de la tache aveugle, qui est avant tout la découverte du fait que nous "ne voyons pas que nous ne voyons pas". Avant la "découverte" de la tâche aveugle, personne ne semble s'être posé de questions sur le fait qu'il y a une zone non vue mais reconstruite dans "ce que nous voyons". Pourtant, cette évidence se trouvait au milieu du champ de vision de tout un chacun. Cette "découverte" déclenche alors un débat complexe posant des questions phénoménologiques sur la vision et sur la perception des images[130]. Le début du débat est ancré dans les Pays-Bas du XVII^{ème} siècle. A la même époque, l'église discute vigoureusement de la primauté de la parole sur l'image, qui, pour les protestants mène à l'interdiction de représenter le divin. ("t'Onzichtbre kent men slechts door d'ooren" - on ne perçoit l'invisible que par les oreilles[131])

Le chercheur qui s'intéresse au travail d'un artiste contemporain de confession calviniste issue d'une ligne de colons néerlandais et sensible aux "survivances" des notions, remarque cette "coïncidence" entre la date du traité de Mariotte, les publications de ses idées en Hollande, les polémiques autour de la question de l'image dans l'église réformée et le départ des colons néerlandais pour l'Afrique du Sud. Il s'agit donc du climat intellectuel que

[127] Voir la citation de la p.24 du projet ci-dessus.
[128] Ces phrases suivent une pensé émis par Friedrich Teja Bach "Zeichnen als Berühren : Formen der Blindheit bei Matisse, Morris und Serra" 2007, p.187.
[129] Peter Bexte, 1999. *Blinde Seher, die Wahrnehmung von Wahrnehmung,* Verlag der Kunst, Dresden.
[130] Bexte, 1999, p.75-76.
[131] Comparer le dicton que Boshoff appose à KYKAFRIKAANS "Jy kan met jou oë hoor maar nie met jou ore kyk nie".

les pionniers hollandais calvinistes ont certainement apporté avec eux. Leur isolement au point sud du continent Africain les a fait évoluer dans un sens bien particulier. Pour sa dissertation de 1984, Boshoff reprend l'interdit calviniste comme argument pour expliquer son art "conceptuel" au jury Afrikaner Nationaliste. Mais ce n'est pas tout. Dans les dix années qui suivent, Boshoff intensifie et précise ses recherches sur un art non-pictural, non-rétinien, un art caché ou hermétique qui donc véhicule des secrets. Il parle d'un art qui s'adresse à tous les sens de façon égale sans donner une position privilégiée à la vision.

Une mise en contexte, à l'aide des recherches de Bexte, permet d'identifier que les personnifications de la perception sont fréquemment représentés les yeux bandés : Amor, Justitia, Errore, Favore, Fortuna, Furore, Ignorantia et Metafisica. La mythologie grecque contient de très nombreux aveugles dotés de seconde vue : selon la légende, Démocrite s'aveugle pour avoir une compréhension pénétrante des choses. La même logique alimente l'interprétation surréaliste du mythe d'Œdipe. Homère et Tirésias acquièrent le statut de visionnaire grâce à leur cécité, alors que Thamyrisa est rendu aveugle par punition. Dans la tradition judéo-chrétienne se trouvent les mêmes variantes à travers les personnages d'Isaak, de Simson, de Tobias, de l'aveugle guéri par le Christ, Paulus. Ces personnages servent à rendre visible la non-vue. Mais l'aspect extérieur de l'aveugle est inquiétant, répugnant[132]. L'aveugle se trouve à mi-chemin entre une inquiétante visibilité et une introspection invisible. Dans l'ambivalence entre ces deux pôles s'explique la fascination qu'il suscite. Peter Bexte historicise les interprétations changeantes de ces personnages aveugles autant dans les mythes que dans les paraboles judéo-chrétiennes, et observe que l'ambivalence de la cécité entre trouble sensoriel et sagacité, est accentuée dans les interprétations de la Hollande du XVII^{ème} siècle. Bexte explique ce moment charnière pour l'Europe par les récentes découvertes en optique et les philosophies et théologies qui les accompagnent.

Le monde francophone connaît, ou pourrait bien connaître, Ogotemmêli[133], le gardien des mythes Dogon. Il est la voix des entretiens qui dévoilent à Marcel Griaule la cosmogonie Dogon. Le texte que Griaule publie en 1948 débute par une description du monde extérieur à travers les yeux de l'ethnographe. Il s'en suit un très long récit du monde intérieur du chasseur Ogotemmêli qui vit depuis longtemps sans se servir de ses yeux. Il dévoile au fil

[132] Peter Bexte (1999, p.51) fait remarquer que le 15ème /16ème siècle italien s'arête à la représentation de la non-vue chez les personnages lorsque les néerlandais du 17ième siècle insistent sur l'ambivalence du personnage car ils sont sous l'influence des mennonites…
[133] Marcel Griaule. *Dieu d'Eau, entretiens avec Ogotemmêli* première édition 1948, éditions Fayard, 1966.

d'une très longue série d'entretiens conduits durant trente-trois jours une mythologie et une cosmologie d'une complexité, d'une richesse et d'une sagesse qu'un chercheur français n'aurait pas osé soupçonner.

Ailleurs, en Afrique, non loin, mais pas si près non plus, disons, au prochain tournant du fleuve Niger, se trouve la déité Yoruba, Osanyin, le dieu à une jambe, un bras, un œil, une oreille gigantesque sourde, tandis que l'autre, minuscule, est celle grâce à laquelle il entend. Osanyin, plus fréquemment écrit Osain, a acquis la maîtrise du monde végétal[134]. Il est le pharmacien. Plusieurs récits racontent comment il aurait perdu une jambe, un bras, un œil et une oreille. Parfois, on parle d'un combat avec Chango, l'Orisha du tonnerre et des éclairs, qui l'aurait foudroyé[135]. Parfois, on dit qu'il a été puni pour avoir voulu connaître tous les secrets des plantes. Les esclaves Yoruba originaires du Nigeria ont emporté le panthéon Yoruba avec eux. A Cuba, les déités africaines ont lié leurs histoires à celles des saints de l'église catholique. Lors de ce voyage transatlantique, transculturel vertigineux, Osanyin a établi un jumelage avec Saint Sylvestre[136] ou selon d'autres avec saint Joseph qui est le seul saint catholique à être représenté avec des plantes entre les mains[137]. Il est également lié au Sylvanus[138] romain ou à San Antonio de Abad. Osanyin est toujours une des déités les plus puissantes du panthéon des Orisha de la Santeria cubaine, puisqu'il maîtrise les herbes médicinales indispensables à tous les rituels liés aux autres Orisha. Dans la croyance Yoruba originale, le mystère de son pouvoir est lié au fait qu'il n'utilise qu'une seule jambe, un seul bras, un seul œil et une seule oreille. La plupart d'entre nous ne voyons qu'une coloration verte en regardant une plante. Seule une personne ayant perdu les autres sens et d'autres capacités est capable de voir l'énergie inhérente des plantes. Ainsi, ayant été privé de certains fonctions, il a été doué d'une autre, plus puissante encore. Sans Osanyin, les Orisha n'auraient pas le pouvoir de libérer la force inhérente des plantes[139].

[134] http ://vodou.tribe.net/thread/c080d1f4-2ce2-4c37-8be1-6ef43a98c5d9 consulté le 15-8-2012 avec la réconnaissance suivante : "The following is an article by Ifadoyin Sangomuyiwa that appeared in Issue 28 of The *Witches' Almanac*, Spring 2009-Spring 2010". Pour une dexcription plus complète du personnage de Onsanyin et son lien au druide voir KG Conclusion.
[135] http ://tribes.tribe.net/b9b544af-89e5-4aa7-8dec-c917f83c3bd7/thread/36e20eba-e462-40a7-bc19-77e474944d74 consulté le 18-9-2012
[136] Voir http ://readersandrootworkers.org/wiki/Osain consulté le 18-9-2012
[137] http ://www.angelfire.com/fl4/OSAIN/page3.html consulté le 18-9-2012
[138] http ://www.angelfire.com/fl4/OSAIN/page4.html consulté le 19-9-2012
[139] http ://vodou.tribe.net/thread/c080d1f4-2ce2-4c37-8be1-6ef43a98c5d9 consulté le 15-8-2012

Quiconque fréquente les marchés des métropoles d'Afrique du Sud installés aux coins des rues ou qui s'aventure sur les très longues routes vides, où la brousse alentour semble être ininterrompue, trouvera des vendeurs de sculptures dans l'ombre d'un acacia isolé. Le voyageur trouve ici une forme récurrente – la plupart du temps fabriquée dans un bois noir. On dit que son histoire vient du Kenya. Cette sculpture est celle d'un musicien, un joueur de tambour, devenu mythique dans le folklore des pays du sud de l'Afrique. Ce percussionniste hors pairs, qui pouvait jouer sur 21 tambours à la fois, était aveugle. Le personnage entouré de ses tambours qui sont tous rendus dans les moindres détails, est un des motifs préférés des sculpteurs sur bois. Le touriste[140] remarque au passage que toutes les sculptures ayant forme humaine ont le plus fréquemment les yeux fermées.... ou un vide à la place des yeux.

En 1994, pour le BLIND ALPHABET PROJECT Boshoff a fait un pas décisif vers le personnage mythologique de l'aveugle. Après avoir démontré que le sens optique était un organe qui se trompait facilement, invite "la foule" à redécouvrir la richesse des possibilités de la perception sensorielle, en diminuant la prédominance assourdissante (aveuglante ?) du sens de la vision. Le seul moyen de se libérer de la tyrannie du sens de la vision est d'accepter l'apprentissage de l'aveugle. Son importance est accentuée par la reprise du mythe de Mercure ou d'Hermès, qui est lié à la thématique de l'aveugle par le mythe du meurtre d'Argus, le Panoptes à 100 yeux. Hermès connaît les secrets de la création prébiblique. Les sciences humaines telles qu'elles sont pratiquées au début du XXI^{ième} siècle, mettent en évidence la futilité ou la complexité de "remonter" à un "savoir" "prébiblique"[141]. Mais en Afrique du Sud, on entame de telles quêtes avec le sentiment qu'elles seules pourraient amener à la "rédemption". Les théories d'une "renaissance" africaine sont formulées dans cet espoir[142]. La récente invitation au Louvre et au Jeu de Paume (2011) de l'artiste Sud-Africain William Kentridge lui offre l'occasion de vociférer l'importance qu'il donne à l'art et à la mythologie de l'Egypte. Kentridge construit une mythologie personnelle autour du

[140] Un mot de caution dans ce contexte idéalisée du personnage de l'aveugle. Dans l'Afrique contemporaine, une personne aveugle est avant tout considérée un très grand problème sociologique, un poids extrêmement lourd à porter pour sa famille. En Afrique nous sommes très loin d'un système de sécurité sociale, d'institutions thérapeutiques d'associations d'information et de soutien qui existent sur le continent Européen. Il existe une recherche de Alfred Adler et Andreas Zempléni *Le bâton de l'aveugle, Divination, Maladie et Pouvoir chez les Moulang du Tchad* - un texte un peu ancien, mais avec ces graines de débuts de témoignages, une étude approfondissante pourrait être entamée. Lors d'une une recherche bibliographique raisonnablement poussée je n'ai pas trouvé une source s'intéressant à la représentation de l'aveugle ou au statut de l'aveugle dans le contexte Africain.

[141] Les premières sections de mon texte sur les Jardins de Mots sera dédié à cette question en s'approchant le mythe de Babel et les mythes d'origine du langage.

[142] Voir par exemple *Philosophy from Africa, a text with readings*, editées par PH Coetzee, et APJ Roux en 1998.

personnage du "scribe" des dieux et autour du sphinx. Comme Boshoff, Kentridge voit les arts du nord d'Afrique sous le signe d'un savoir antérieur à la Bible, et par lequel il est aussi possible de remonter à un temps préphilosophique.

Les textes hermétiques et ceux du gnosticisme sont impossibles à décrire avec précision, et non pas seulement en raison de leur caractère intrinsèquement secret qui ne fait certes rien pour remédier à ce problème. Ces textes sont traduits et copiés dans les principales langues actives du bassin méditerranéen et sont transmis de génération en génération. Au contact de toutes les grandes cultures de cette région, ces savoirs sont passés d'un foyer à l'autre, selon un mouvement de va-et-vient auquel les savoirs de l'Afrique intérieure ont pleinement participé[143]. Sous l'Empire romain, les textes gnostiques sont recopiés en Egypte. Ce fort intérêt pour les textes gnostiques est un acte de résistance face à l'omniprésence civile et religieuse de l'Eglise administrée de Rome, de Byzance et d'Alexandrie. "Le gnosticisme apparaît de la sorte comme l'élaboration théorique d'une forme de résistance à la liquidation de la vieille religion. Une Isis à peine ravaudée prit la place de Yahvé, Hermès Trismégiste celle de David"[144]. Grâce à cela, les philosophies occultes et gnostiques font l'objet de vifs échanges le long de la vallée du Nil. L'Egypte devient alors chez les gnostiques "l'image du ciel". Quand, dans la deuxième moitié du XV^{ième} siècle, renaît l'intérêt pour ces textes[145], les écrits hermétiques redeviennent, pour la plupart, accessibles à l'Occident par le biais des traductions arabes, perses ou coptes. Aujourd'hui, la profonde influence des courants alchimistes en Egypte et dans la vallée du Nil jusqu'en Ethiopie, est toujours attestée. On connaît par exemple l'utilisation des "rouleaux magiques"[146] et des parchemins porteurs de pouvoirs de guérison. Les rouleaux portent des gravures de motifs talismaniques qui combinent des symboles bibliques et occultes et des écritures talismaniques, lisibles par les guérisseurs traditionnels. Beaucoup de symboles sur ces rouleaux correspondent à ceux des traités des alchimistes et du gnosticisme. De plus, l'encre des écritures des rouleaux est produite selon une formule tenue secrète. L'encre a un pouvoir de guérison qui devient

[143] Les recherches préhistoriques menées aujourd'hui se basent sur les grandes migrations des peuples qui partent du centre du continent Africain à la coquète du nord de l'Afrique et du bassin Méditérranéen, nous pouvons donc supposer que les expressions culturelles voyagent également dans ce sens.
[144] Texte par Michel Tardieu paragraphe "L'égyptophilie" une sous-partie de l'entrée "Gnosticisme", p.881 du tôme 10, *Encyclopaedia Universalis* (édition 2008).
[145] Nous avons eu l'occasion de nous référer à Marcile Ficin, premier traducteur du *Corpus Hermeticum,* au sujet de Albrecht Dürer. (Voir à ce sujet Sylvain Matton, "L'Hermétisme à la Renaissance", *Encyclopaedia Uiversalis* Tome 11, édition de 2008, p.708)
[146] Je prens ici comme référence le documentaire "rouleau magique éthiopien", réalisée par Simon Backès, publie en 2008, dans la série *Les arts du Mythe* par le musée du Quai Branly, une collection dirigée par Jean-Paul Colleyn.

effectif quand on la touche. Certains hommes de médecine soutiennent que les plantes utilisées pour le mélange des encres ont été choisies en raison de leurs vertus médicinales[147]. Nous avons peut-être fait une légère avancée qui permet un début de lecture du paragraphe introductif du chapitre "Hermetic and Hermeneutic" du manuscrit de Boshoff[148] :

> The Egyptian origins of *hermetic* power has a particularly secret connotation. *Hermetically sealed* means "totally secret" as Toth, the Egyptian Hermes intended. He was the scribe of the gods, under whose dictation the *Hermetic Books* on metaphysical alchemy were written. Toth hails from Hermepolis or Khmun, through his studies, he mastered *hike* or magic. Toth practised *theurgy*, the magical science of the neo-Platonisists. His most important legacy was that he found a way whereby words that he designed and uttered, could be turned into matter and form.

L'origine égyptienne du pouvoir hermétique a une connotation particulièrement secrète. Fermé hermétiquement signifie "entièrement secret" selon l'intention de Toth, le Hermès égyptien. Il était le scribe des dieux, qui sont à l'origine du dictat des livres hermétiques concernant l'alchimie hermétique. Toth vient de Hermopolis ou Khmun, par ses études, il a appris à maitriser Heqat, "la magie". Toth pratiquait la théurgie, la science magique des néo-platonistes. Le plus important le concernant est qu'il ait trouvé une façon dont les mots qu'il concevait et prononçait, pouvaient être transformées en matière et forme.

Boshoff tire ce passage de Cotterell du *Dictionary of World Mythology*[149]. Les mots qu'il a surlignés en italique sont ceux qu'il veut réexaminer pour mieux les spécifier, afin de démontrer le potentiel de l'utilisation d'un vocabulaire "hermétique de la morphologie" : La façon que Toth avait trouvé par laquelle les mots qu'il inventait et prononçait, pouvaient être transmutés en matière et forme ne cessera de fasciner Boshoff et l'accompagnera dans la création des jardins de mots. Suite à cette citation, Boshoff ajoute, sans approfondir son propos, que le mythe chrétien serait également basé sur des énoncés alchimistes[150]. Boshoff soutient sa remarque en se réclammant de Platon, d'Aristote et de Linnaeus (Carl von Linné), une pratique frustrante pour le chercheur contemporain, mais qui n'est pourtant pas sans précédent…

Par l'intermédiaire des encyclopédies, Boshoff a retrouvé cette magie qui lie les mots à la matière, et qui établit une équivalence entre les symboles, les signes et les objets. Sa relation symbolique à la matière a nourri la description de sa démarche dans la première partie de ce texte. Ses relations au plomb et au bois ressemblent à des descriptions de l'alkahest, du panacea. Il a été également question de l'attitude mélancolique qui est liée de près à

[147] "Sacred Scripts", par Mary Nooter Roberts, pp.89-106, dans le catalogue *Inscribing Meaning* un catalogue très bien recherché, publié par la Smithsonian Institution en 2007 sur l'utilisation des écritures et les significations secrètes en Afrique. Boshoff est invitée pour cette exposition, ces textes seront également pertinents dans la troisième partie dela KG Partie III. Voir également le chapietre "Drinking the word of God" par Raymond A Silverman, pp.117-123.
[148] BAP, 1994, p.59.
[149] Cotterell, *Dictionary of World Mythology*, 1986, p.53.
[150] Voir le résumé du texte de Roland Recht sur la cosmologie chrétienne des humanistes, écrit en lien avec la "Mélancolie des modernes" Partie I.

l'alchimie, celle-ci ayant développé des réflexions cosmiques pour expliquerce tempérament et lui trouver des remèdes. Par ailleurs, depuis ses recherches pour le *Visuele Letterkundige Verskynsels* en 1984[151], Boshoff s'intéresse au personnage ailé, qu'il nomme d'abord un ange, un porteur du savoir mais qui peut également être Hermès ou Mercure. Par l'intermédiaire des retables sculptés en bois, qui représentent les écrits sacrés sous forme imagée, Boshoff parvient même à établir un lien entre l'être ailé (porteur de savoir), les volets du retable, l'invention de l'imprimerie par Johannes Gutenberg et le livre avec ses pages/volets/ailes. Le tout se retrouve dans ses explications de KASBOEK. Ce livre est en même temps un retable et une caisse de médicaments, et transmet son message par le biais de signes non écrits : des échardes du bois. Ce bois aurait pu être le bois de la croix du Seigneur, car il est fait sur les mesures d'un (Boshoff/Christus) homme de grande taille[152], qui est lisible au toucher avant d'être compréhensible comme un texte.

Parmi les solutions adoptées par Boshoff pour ses propositions plastiques, les plus récurrentes peuvent être liées à cet "art aveugle" ou "hermétique". Boshoff parle de "blind devices", de dispositifs aveugles. Il s'agit de tous les dispositifs qui appartiennent au champ étymologique de la crypte : l'écriture cryptée, le cimetière, le labyrinthe, l'utilisation de l'écriture braille, l'écriture codée, les dispositifs qui s'ouvrent et se ferment, les choses cachées.

1.3 "Blind devices" les dispositifs aveugles - Ecriture cryptée, ouverture-fermeture, camouflage, le labyrinthe

En 1994, l'étymologie du mot "cryptaesthete" amène Boshoff à créer un lien entre les nœuds principaux de son projet. Le mot latin "crypta" devient la base du terme "cryptique" des langues modernes Européennes. Boshoff, enfant du monde moderne Sud-Africain avait fait la connaissance de ce terme en



[151] VLV, 1984, p.14.
[152] George Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons* (1992) a repertorié les nombreux œuvre-cerceuils dans le travail des artistes minimalistes et conceptuels, entre autres Tony Smith, qui, comme Boshoff choisit la mésure des "six pièds", la mésure du cercueil d'un homme, qui sera de plus dans le dicton souvent répété en Anglais mis "six feet under" (la profondeur de l'enterrement "standard" est à 1m83 cm = 6 pieds).

remplissant des mots croisés. Les cases vides en noir et en blanc imprimés dans un journal sont accompagnées de leurs "clues" les définitions, et pour un niveau élevé il existent des définitions "cryptiques" (l'utilisation du mot "clue" en Anglais suggère l'idée d'un indice mystérieux, d'une clef secrète). Le terme "Crypta" combine deux racines greques "κρυπτος" pour "caché" ou "secret" et "κρυπτη" pour une voûte, une chambre souterraine. Pour les philosophies hermétiques la crypte est le lieu où se trouvent enfermés tous les enseignements d'Hermès. Dans la religion chrétienne la crypte est l'endroit où ont lieu les rituels réservés à un cercle réduit de fidèles initiés. La clairvoyance et les voûtes sont réservées à ceux qui savent voir et aller où d'autres ne peuvent pas ("Clairvoyance and vaults are for those who can see or go where others can't"... "The shapes of this project are 'vaulted' in such blindness" les formes de ce projet sont enfermés dans cette cécité). Boshoff décide donc de mettre les sculptures "sous voûte" (comme dans le coffre d'une banque – une autre utilisation du mot "vault" en Anglais) dans des paniers en grillage noir, ce geste leur confère des qualités "envoûtantes" (ce lien n'est pas possible en Anglais – Boshoff dit "vaulted in blindness" - "recouvert dans l'aveuglement"). Les paniers sont des endroits cryptiques ou secrets et une voûte est accessible uniquement à des "selected, enigmatic clavingers" une élite de porteurs de clef énigmatiques[153]. Il ne faudrait pas sous-estimer l'importance du lien entre la "voûte" "cryptique" décrite ici par Boshoff et l'organisation d'un très grand nombre de ses œuvres plus récentes qui prennent la forme de cimetière (SKOOB, GOD SAVE THE QUEEN, GARDENS OF WORDS, HOW TO WIN A WAR, BREAD AND PEBBLE ROADMAP, 32000 DARLING LITTLE NUISANCES...), le "vault" étant également le "caveau" d'enterrement. Dans tous les cas, il appartient à un "autre monde", dissimulé mais coexistant à notre réalité.

Le dissimulé a eu une place importante dans le travail de Boshoff, de l'écriture de KYKAFRIKAANS à la conceptualisation, trois ans plus tard, des œuvres regroupées dans les *Visuele Letterkundige Verskynsels,* le mémoire de 1984*,* qui peut être lu comme un manuel d'apprentissage d'une écriture codée[154]. Dés le début, ce concept est lié à la valeur et au secret. Ces deux notions impliquent nécessairement une société qui vit selon ces valeurs. Ivan Vladislavić[155] formule la tension inhérente au travail de Boshoff en ces termes : "grandly public" public de façon grandiloquente et "painfully private" douloureusement privé. On pourrait poursuivre

[153] BAP, 1994, p. 26.
[154] voir KG Partie I
[155] et nous avons vu que Colin Richards travaille également selon cette dichtonomie, Partie I - Le Pacifiste.

cette pensée et ajouter que le caractère grandiose publique sert à dissimuler un douloureux caractère privé. Cette idée est double.

Qui dit secret dit interdit[156]. Boshoff a très bien assimilé la leçon d'Umberto Eco : "si le secret était jamais exprimé, il perdrait sa fascination, puisque sa force provient de ce qu'il est certes annoncé mais jamais révélé"[157]. Boshoff dit la même chose – à sa manière – dans sa thèse de 1984 "die onbekende skrif is die magtigste aansporing tot kennisname" l'écriture inconnue est la plus grande motivation pour un vouloir prendre connaissance. Stefan Erasmus, dans une analyse très lucide du travail de Boshoff, fait de la curiosité provoquée par un savoir apparemment dissimulé ou interdit, l'outil-charnière autour duquel s'articule le jeu de cache-cache qu'entretient Boshoff avec "la foule". Erasmus (d'après Jamal[158]) décrit d'abord les procédures de fermeture, d'encodage, de confusion, qui servent à exclure le spectateur. D'une part, le spectateur est expulsé de sa position de voyeur et se trouve dans une position d'aveuglement (Boshoff dit de façon répétée "I want people to be angry with me because they are not allowed into the work" Je veux qu'ils se fâchent parce que le travail ne les laisse pas de point d'entrée.). D'autre part, Erasmus observe que Boshoff utilise fréquemment un écran de fumée ("smokescreen") qui peut donner au spectateur l'impression d'avoir déjà compris, même si en vérité il se trouve dans une impasse et qu'il lui faut chercher ailleurs. Grâce à cette technique, Boshoff s'adresse à cette faiblesse humaine qu'est la curiosité. A partir du moment où il s'aperçoit de l'interdit ou qu'une signification reste cachée, le spectateur est attiré dans le labyrinthe des idées fluctuantes du monde de Boshoff.

Les secrets ne sont pas nécessairement difficiles à comprendre, mais ont été codés par un langage seulement connu d'une élite. Un langage d'espion, un langage magique ou secret. Les recherches et formules selon lesquelles on peut créer un langage codé font partie des savoirs des alchimistes (un cas devenu célèbre est "l'Explication d'un système d'alphabet artificiel" par Blaise Pascal). Transcoder un message (l'enfermer dans une forme cryptique) est une technique permettant d'apprendre un "dispositif aveugle". Une deuxième technique

[156] Je retiens ce fragment de phrase du texte de Max Milner, 1994, "La croyance aveugle dans 'l'homme qui rit' de Victor Hugo" publié dans la revue ~~*Voir*~~, No.9, pp.26-35. Ce texte met en valeur un monde d'aveugle où les positions entre voir, apparaitre, savoir et sentir ne cessent de se renverser... trop éloigné pour notre sujet actuel mais pas sans intérêt.

[157] Umberto Eco "Der Alchemistische Diskurs und das hinausgeschobene Geheimnis" *Die Grenzen der Interpretation* 1992 Jörg Völlnagel p.109.

[158] "process of closing off, encoding, confusion, reducing […] shutting one out" processus de fermer, encoder, confondre, réduire [...] ne pas permettre l'accès (Ashraf Jamal et Sue Williamson, 1996. *Art in South Africa the Future Present*, p.10).

consisterait à créer des espaces physiques où quelque chose peut être dissimulé, mais pleinement visible. SKATKISSIE et STOKKIESKLUIS, KASBOEK, TAFELBOEK sont de tels dispositifs. Les boîtes du BLIND ALPHABET PROJECT ne peuvent être ouvertes que par l'élite des aveugles. Sans la présence d'un de ces gardiens, le projet doit rester fermé, "aveugle" pour le spectateur[159].

La question "d'ouverture" amène Georges Didi-Huberman[160] à formuler l'idée suivante:

> ...en ce sens il n'y a pas d'image sans le geste de son ouverture. Parce qu'ouvrir équivaut alors à *dévoiler*. C'est l'acte d'écarter ce qui, jusque-là, empêchait de voir - porte ou rideau -, c'est disposer, *présenter* la chose désormais "ouverte" dans une relation spatiale qui fait communiquer un intérieur et un extérieur, l'espace obtus qui tenait l'image enclose et l'espace obvie de la communauté spectatrice…" (...) "ambiguïté essentielle que proposent ces dispositifs de fermeture et d'ouverture, ces cadres ou ces coupes mobiles nécessaires à la liturgie des images : un peu comme s'il fallait, pour que l'homme croie à quelque chose devant l'image, inventer des mystères qui soient physiquement, spatialement perceptibles, c'est à dire des matrices qui les contiendraient et, quelquefois, dans le cérémoniel auratique de l'ouverture, les feraient entrevoir au croyant, façon de les mettre au jour, de les créer dialectiquement. C'est ce qui se passe en général dans la dramaturgie rituelle de l'ouverture et de la fermeture des grands retables d'église. C'est ce qui se passe aussi dans la dévotion privée, dans la proximité tactile du spectateur à sa "Vierge ouvrante" - grouillante alors d'histoires, d'espèces enchâssées -, dans le "gros plan" du Livre d'heures ouvert à la bonne page, voire dans la perle de rosaire qui, au creux de la main, s'ouvre elle-même comme un monde complet.

Dans son manuscrit pour le BLIND ALPHABET PROJECT, Boshoff poursuit ses explications de l'enfermement cryptique : l'aveugle entretiendrait un rapport "omphalopsychic"[161] avec les sculptures une fois divulguées, c'est-à-dire extraites de leur "crypte". La position la plus naturelle pour quelqu'un qui ne cherche pas à rapprocher un objet de ses yeux mais à l'explorer uniquement par la perception tactile serait de le mettre à hauteur du nombril. L'aveugle, le spécialiste de l'"intimate handling" de la manipulation intime, au creux de la main exécute donc cette tâche "in his lap" le français traduirait "sur ses genoux", mieux par "dans le giron". Le mot "omphalopsychic" permet à l'enquête de Boshoff de se pencher vers les "activités

[159] "The content of the BLIND ALPHABET PROJECT is to remain a secret entrusted to the care of the Blind" p.25... "without their presence it remains closed to the sighted, it is 'blind' to them" (p.30)
[160] Georges Didi-Huberman, *Image ouverte*, p.42.
[161] BAP, 1994, pp.26-27.

'mentales' du nombril" - du médius, de la méditation. L'omphalos est le centre cosmique, le centre dont l'univers se nourrit ; il est un refuge, le centre de la vérité et de la méditation[162].

Ecrire en écriture secrète est une activité qui se pratique dans l'intimité, les "onverstaanbare skeppingsuitsprake"[163] formules de procréation incognicibles ne sont ni compréhensibles ni explicables pour les non-initiées : le créateur ne les prononce que quand il est seul. Boshoff exécute une "streng private sel-aktiviteit" activité interdite à des témoins, qui se fait dans la cellule isolée du moine ou de l'ermite quand il exécute chaque matin, de façon rituelle, dix minutes d'écriture pour KANTSKRIF. Il crée un objet "aveugle", fermé. Le simple fait que l'accès soit interdit incite la curiosité du spectateur, il ressent le besoin de l'ouvrir. L'objet passe dans la sphère publique. La douleur accompagnant ce passage marque le sacrifice du créateur. Cette douleur est décrite dans le texte sur le MEDITASIE MAT[164]. L'ouverture physique d'une boîte, ou l'ouverture intellectuelle grâce au décryptage d'un langage codé opère le cérémonial du dévoilement qui permet la relation intime du spectateur à l'œuvre.

Boshoff se sert d'un deuxième dispositif dissimulateur : le camouflage. SKATKISSIE et STOKKIESKLUIS, KASBOEK, TAFELBOEK sont des exemples précoces de cette technique. SKATKISSIE date de 1976[165]. Le bois est travaillé de façon à ce que le mécanisme d'ouverture soit dissimulé. En se servant des qualités naturelles du bois, Boshoff crée des objets qui sont à première vue des objets compacts, mais ceux qui connaissent le secret savent trouver la pièce clef à manipuler pour que le mécanisme s'ouvre. Parmi les pièces pour la lettre E du BLIND ALPHABET PROJECT, que Boshoff conçoit aux alentours de 2007, se trouvent des sculptures qui contiennent un deuxième subterfuge : non seulement les sculptures restent cachées à la vue dans les paniers en grillage noir, mais les objets en bois sont construits de façon à ce qu'il y ait un mécanisme dissimulé pour les ouvrir une fois de plus. L'objet pour "Ennehedral" forme ayant neuf faces, par exemple, paraît être à première vue un objet compact, comme un crystal taillé à neuf faces. Au toucher, cet objet confie tout de suite son secret. En


BLIND ALPHABET: "Ennehedral"

[162] Boshoff déduit cette idée du *Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols.* de Cooper (1990)
[163] VLV, 1984, p.81.
[164] Voir KG Partie I.
[165] Les autres sont TAFELBOEK (1976-1979), STOKKIESKLUIS (1977-1979) et KASBOEK (1981)

effet, “Enneahedral” possède neuf parties qui s’emboîtent comme un puzzle[166]. Les entailles dans le bois sont dissimulées grâce aux fortes variations des couleurs du grain du bois de “Tambotie” Spirostachys africana Euphorbiaceae. A l’inverse “Dacryoid” en forme de larme, renverse le processus une fois de plus : l’objet est parfaitement lisse au toucher, mais certaines parties du bois ont été travaillées en marqueterie, ce détail est visible à l’œil mais non détectable au toucher. Le camouflage chez Boshoff peut servir à tromper l’œil ou le toucher. L’œuvre clef dans la recherche de Boshoff d’une expression cryptique est une “peinture” de 1979/80. Boshoff lui donne le titre CHAOS. Des objets sont collés sur la surface de la toile, le fond et les objets sont peints selon une “calligraphie” ressemblant aux “fleck” d’un camouflage. Les objets sont pratiquement invisibles quand on se tient devant la peinture. Il faut la regarder de profil pour pouvoir les discerner. Cette recherche sur le caractère “rétinien” de l’image précède le choix de se tourner vers une esthétique “aveugle”[167]. En 2004, Boshoff répète le geste en créant la série des huit panneaux de SDROW FO NWODKAERB. Il couvre entièrement de papiers imprimés de “vieux” outils. Il s’agit de pages de son dictionnaire *Beyond the Eppiglottis*. Les entrées du dictionnaire sont arrangées dans des colonnes régulières. Cette organisation visuelle est préservée sur les outils de façon à ce qu’ils s’intègrent à la surface picturale et ne soient pas facilement discernables.


BLIND ALPHABET: “Dacroid”

Si le camouflage peut apparaître dans le travail de nombreux artistes contemporains, il prolonge toutefois une longue tradition de dissimulation en art visuel. L’exposition récente *Une image peut en cacher une autre*[168] de Jean-Hubert Martin tente d’élargir les observations des techniques de dissimulation aux cultures les plus diverses et ce jusqu’aux expressions artistiques préhistoriques. Les textes de Michel Weemans[169], concernant l’art sacré (ou alchimiste) de la Renaissance, discernent dans ces peintures des raisonnements, des croyances et des ruses liés à l’ambivalence, au degré d’aveuglement ou de discernement du spectateur. Parmi les artistes contemporains choisis par Jean-Hubert Martin se trouvent le couple

[166] Je dois cette remarque à Jeff Dooley, n.d., p.20.
[167] Des recherches comparables ont étés effectués par la plus grande partie des artistes du XXI^{ème} siècle. La critique d’art a accompagné les recherches des artistes avec une littérature tout aussi volumineuse. Permettons-nous de prendre le raccourci de choisir deux artistes qui ont suivi un itinéraire comparable à celui de Boshoff.
[168] Jean-Hubert Martin *Une image peut en cacher une autre*, exposition aux Galeries Nationales du Grand Palais en 2009.
[169] Michel Weemans, 2009. “Aveuglement, Discernement, Double Voir”, catalogue *Une image...* pp.40-49

britannique Webster et Noble, l'artiste français Vincent Corpet, l'allemand Marcus Raez, les vases de Marec et la version des "Vases de Rubin" que fait Jasper Johns pour Picasso. On y trouve le lapin-canard de James Coleman, le nuage "Dürer's praying Hands" de Vic Muniz, "l'homme dans les draps" de Alain Fleischer qui ne fait que répéter des recherches de Dürer ou de Delacroix, et le "Déjà vu" de Michel François. Dans la section "Double entendre", Jean-Hubert Martin inclut plusieurs objets d'art Africain : un masque ventral du Mozambique, des bâtons-figures, des animaux-polymorphes et d'autres objets lisibles selon plusieurs formes. Un tel repérage pan-historique des objets comportant des effets optiques trompeurs aurait été possible en se référant uniquement à la région sud-africaine. Les arts "premiers" d'Afrique sont d'une très grande richesse en ce qui concerne l'image à multiples lectures. Les sculptures en bois révèlent une mythologie très riche et des formes imagées à double signification. La présence de ces pratiques dans le travail des artistes contemporains est très forte. Le travail de Johannes Maswanganyi a commencé à faire partie du discours "contemporain" à partir de l'exposition *Tributaries* de 1985. Il y était exposé à côté des œuvres de Willem Boshoff. Johannes Maswanganyi montrait ses "Nyamisoro"[170]. Les figurines de Maswanganyi sont creuses à l'intérieur et servent à dissimuler des remèdes médicaux. De la même façon, les sculptures de Samson Mudzunga sont à première vue de très grands tambours. Mudzunga les met en action dans des performances où ils se révèlent finalement être des cercueils dont l'artiste sort au cours de la performance[171].

Dans le contexte de l'art contemporain sud-africain, les motifs du camouflage militaire sont utilisés par de très nombreux artistes. Je pense au travail de Kendell Geers, qui pose vêtu d'un uniforme militaire et d'un masque en caoutchouc lui donnant les traits de Nelson Mandela. Sandile Zulu brûle les *flecks* du camouflage sur des supports en papier ou en bois avec une flamme vive. Un très jeune artiste sud-africain, Christo Doherty, utilise des jouets en plastique recolorés en camouflage, pour exprimer sa confrontation avec le silence de son père devant ses questions relatives à la guerre d'Angola[172]. Le passé très récent : les appels au service militaire et la véritable action sur le front de la frontière de l'Angola, gardent une place prédominante dans les sujets choisis par les artistes. Boshoff a réglé la question du

[170] Voir le catalogue de l'exposition *Tributaries* (1985, p.56). Le travail de Maswanganyi est repris dans le catalogue *South African Art Now* publié en 2009 par Sue Williamson (p.68)
[171] Voir KG Partie III.
[172] Voir son exposition "Bos" site *artthrob* mars 2011 : "BOS - Constructed Images and the Memory of the South African Border War", http ://www.artthrob.co.za/Reviews/2011/01/Brenden-Gray-reviews-BOS---Constructed-Images-and-the-Memory-of-the-South-African-Border-War-by-Christo-Doherty-at-Resolution-Gallery-of-Digital-Art.aspx, consulté le 19-9-2012. Ainsi que "Small World" http ://www.artthrob.co.za/09apr/reviews/interview.html consulté le 19-9-2012.

service militaire en se faisant pacifiste et en réalisant le travail BANGBOEK. Les écritures de BANGBOEK couvrent les feuilles comme une "pluie" de signes cryptiques, comme un "all-over" calligraphique ou les *flecks* du camouflage. Ils dissimulent les opinions politiques du jeune soldat Boshoff. Le camouflage chez Boshoff n'est pas lié à la guerre comme chez les autres artistes sud-africains, mais à la réalité qui oblige à dissimuler, ou au mécanisme qui doit inciter la curiosité. Le camouflage peut aussi être un "dispositif aveugle" qui fait prendre conscience des conditions par lesquelles nous voyons.

Le camouflage est une des techniques préférées de Timm Ulrichs qui fait avancer sa quête sémantique autour de ce qui est visible et de ce qui ne l'est pas par des œuvres comme la "peinture" "Kühe, der Natur angepasst" (1975) vaches adaptés à la nature ou par cette photographie qui montre un caméléon traversant un tissu camouflage ou "Tarnmuster" littéralement un motif-qui-fait disparaître. Cette photographie porte le titre "Die 2.Natur des Tarn-Musters als Annpassungs- und Verhaltens-Muster für 1.Natur oder die Anpassungs-Schwierigkeiten des 'aussengeleiteten' Chamäleons an Kunst-Formen"[173] la deuxième nature du motif (Muster) camouflage en tant que exemplaire (Muster) d'adaptation et de comportement pour la première nature, ou, les problèmes d'adaptation d'un caméléon aux formes d'art. Ulrichs s'intéresse aux qualités "abstraites" du Tarnmuster et à la possibilité de confronter le spectateur à ses préconceptions d'une nature "faux-semblant". Lothar Baumgarten, avec la série "Da gefällt's mir besser als in Westfahlen, Eldorado" de 1968-76 et avec la plus grande partie des œuvres pour *Autofocus Retina* de 2008, exprime la même idée[174]. Andy Warhol est l'auteur d'une toile-camouflage de très grandes dimensions, qui dissimule et révèle le portrait gigantesque d'un Joseph Beuys : ici le camouflage agit comme un élément purement visuel[175]. Alain Jacquet, proche de Warhol propose une peinture "rétinale" dont les surfaces planes se désintègrent, ou, alternativement, dont les surfaces en "ronde-bosse" sont aplaties par un motif marquant. Jacquet peint les signaux routiers sur des bas-reliefs classicistes, abolissant la représentation du bas-relief. Curieusement, Jacquet choisit aussi le panneau routier de la vache, il semble s'agir d'une question d'apparences, de natures, d'une nature déplacée, d'idées préconçues, de tromperie, et de compréhension de ce que nous voyons vraiment. Un deuxième dispositif aveugle utilisé par Jacquet, par Boshoff et par Ulrichs est l'écriture braille.

[173] Voir Ansgar Schnurr, 2008, p.83-84.
[174] Dans la partie sur les Jardins de mots (KG Partie III) ces reflexions auront beaucoup d'importance.
[175] Voir également "Camouflage" (1986), catalogue *Imageless Icons : Abstract Thoughts*, Gagnosian Gallery, 2005, p.114.


SKYNBORD (1977-1980)

Le Braille apparaît pour la première fois dans le travail de Willem Boshoff dans le mémoire de 1984[176]. On y trouve une reproduction des signes de l'alphabet Braille pour illustrer les propos de SKYNBORD, qui se propose d'expliquer le lien entre les couleurs et les noms inventés par la société de consommation pour en parler. SKYNBORD[177] questionne l'apparence des choses. Pour le BLIND ALPHABET PROJECT[178], Boshoff met en avant les qualités du braille : les lettres sont adaptées à la taille des doigts, et sont assez petites pour être perçues par la pointe. Boshoff a toujours vu le "microscopique" comme un moyen possible pour dissimuler le véritable message[179]. SKOMMELPEN est l'expérimentation qui cherche à aller le plus loin possible dans ce processus de réduction. Plus tard, dans l'entretien avec Jorgensen et Ellis[180], Boshoff s'intéresse au caractère 3D de l'écriture braille qui permet possiblement de rapprocher l'écriture non braille de la base sémantique de "textere", ou "textile"[181], qui est la technique du "tissage". Cette "profondeur" (la troisième dimension) de l'écriture peut être acquise par diverses techniques. Pour KYKAFRIKAANS[182], le poème "Verskanste Openbaring",[183] Boshoff superpose sur 5 feuilles le texte entier de l'Apocalypse de Jean, en insérant la même feuille de papier dans la machine à écrire à plusieurs reprises. En se superposant les lettres deviennent illisibles. Le hasard veut qu'à certains endroits les "vides" entre les mots se sont superposés. Ces petits endroits de papier blanc font comme des "bosses" blanches au milieu de l'écriture devenue grise uniforme. Les touches de la machine ont provoqué des creux dans la feuille lisse aux endroits où les lettres illisibles variant entre le gris ou le noir profond se superposent.


SKOMMELPEN (env 1984)

[176] VLV, 1984, p. 58.
[177] Voir KG Partie I et l'analyse du texte de SKYNBORD où Boshoff cherche à mettre en lien son travail et la philosophie de Husserl... j'évite ce detours ici.
[178] BAP, 1994, p.81.
[179] BAP, 1994, p.81 Mycroscopic Writing BAP p.78
[180] Jorgensen et Ellis, 1998, Version non-éditée disponible sur le site *www.onepeople.com* : http ://www.onepeople.com/intArtists/artists/bosinterv.html consulté le 13-4-2010
[181] Voir KG Partie I.
[182] BAP, 1994, p.79.
[183] Ce poème est imprimé sur la page 82 de la publication originale, il est accompagné dans les "Kykverwysings" (les notes que Boshoff ajoute en appendice) avec cette remarque : "met alles wat nie verstaan kan word nie" - avec tout ce qui ne peut pas être compris.

En inventant les signes pour BANGBOEK, Boshoff se sert de cette découverte. Les signaux qu'il invente sont basés sur un système de lignes diagonales et de points. La page entière semble être couverte d'une "pluie" de points ressemblant au braille[184].


LEBAB (2004)

Ce cheminement ne contredit pas le fait que le braille était, pour Boshoff, d'abord un code existant qui n'est lisible que pour une élite d'initiés. Après cette observation, Boshoff[185] fait la liste des différentes écritures (du Devangari au Tantraïsme, l'écriture japonaise, chinoise, coreenne, l'alphabet grec, ou russe) qu'il connaît. Depuis 1994, il n'a pas cessé d'allonger la liste des écritures toujours utilisées aujourd'hui. Pour LEBAB, il lui sera possible de représenter 26 écritures grâce aux 94 Bibles qu'il utilise pour cette œuvre. Pour composer les œuvres sur granite, il assemble au fur et à mesure les logiciels nécessaires pour transcrire la plupart de ces écritures en dessins graphiques générés par ordinateur, et transférés par sablage sous haute pression sur les rochers en granite. Toutes ces écritures sont intéressantes en ce qu'elles sont sélectivement lisibles et constituent un dispositif potentiellement hermétique ou aveugle.

> Chinese pictographic writing is as abtruse to the non-Chinese as Braille is to the uninitiated. It is used to convey and confirm the Chinese belief in *wan*[186], the "The Thousand Things", - unaccountable things that can be known from all existence within the phenomenal world, - from all of creation as personified in the yin and yang. The Chinese *wan* corresponds with the archaic English *aisth*, *-aisth* being all the various things there are for knowing and perceiving[187].

Au non-initié les pictogrammes chinois sont aussi abstrus aux non-chinois que l'est l'écriture braille. Les pictogrammes sont utilisées pour transmettre et confirmer la croyance des chinois au wàn, les "les milliers de choses et êtres" - des choses inexplicables qui peuvent être distinguées des autres existences du monde des phénomènes, - à partir de toute la création personnifiée par le yin et le yang. Le wàn Chinois correspond à l'ancien Anglais *aisth*, *-aisth* qui désigne tous les choses qui existent pour être sus et perçus.

Après les œuvres-camouflages, Alain Jacquet a suivi un cheminement comparable à celui de Boshoff. Sa démarche semble s'inscrire dans un discours proche du post-modernisme[188]. Jacquet part d'une image de la terre prise par un satellite de la NASA, où elle apparaît comme un point minuscule perdu dans l'espace[189]. Sur ce point – dit Jacquet, et nul

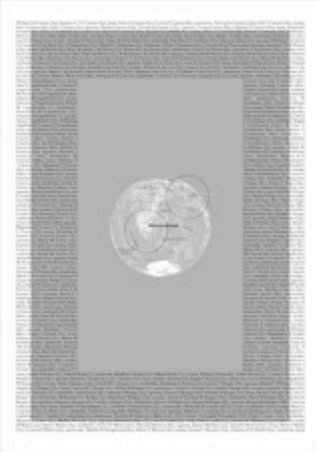
[184] "Cryptic Writing" BAP, 1994, p.80.
[185] BAP, 1994, p.32.
[186] wàn : (numéral) dix mille - (adjectif) un grand nombre de - (adverbe) absolument
[187] Boshoff tient ses informations de Brewer, 1993. *Dictionary of Phrase and Fabel*, p.6 - BAP, 1994, p.31, 32
[188] Un des textes de Nicolas Bourriaud écrit pour le catalogue *Alain Jacquet* du Centre Pompidou en 1993. "Alain Jacquet, la preuve par le vide", pp.38-55.
[189] Duncan Smith, 1990. *Alain Jacquet*, Art Press, pp.36-38, p.56 - 61.

ne pourrait le contredire – se trouve tout, absolument TOUT ce que "nous" connaissons, car la connaissance humaine est inévitablement liée à cette planète, qui, suivant le point de vue adopté n'est qu'un infime point dans l'Univers. Cette façon de "prendre à la lettre" le positionnement optique de l'être humain dans l'univers ressemble étrangement à celle de Timm Ulrichs, à la différence qu'Ulrichs commence par les organes optiques, les yeux, et explique l'univers selon les principes de la perspective. Jacquet commence par la vue "extérieure" et travaille à rebours pour découvrir "ce que nous pouvons voir". Jacquet décline cette "découverte" à travers son utilisation du livre de divination du *I-Ching*[190]. Il met en place plusieurs œuvres basées sur la connaissance du code Braille comme l'œuvre GOD DOG[191] qui est faite en boîte d'œufs (car le braille, comme les boîte d'œuf – et comme le I-Ching - se construisent à partir de 6 cellules, vides ou remplies).

Boshoff n'est donc pas le seul à occuper ce terrain[192]. Il est possible de dire que ces trois artistes mettent en scène des dispositifs permettant, à un niveau sémantique et perceptif, de s'interroger sur les moyens sensibles et perceptifs permettant à l'être humain d'être conscient de ce qui l'entoure. Les trois artistes ont en commun une certaine ambition "cosmique" et un certain extrémisme dans leur appréhension de la perception humaine qu'ils assument avec plus ou moins d'ironie. Ulrichs prétend, à l'aide de projections de signaux "cosmiques", pouvoir recréer des partitions pour des "Sphärenklänge" des sons inter-sphériques ou une musique interstellaire. Jacquet a identifié le point comme une unité primordiale suite aux premières images de la Terre prises à partir de l'espace. La Terre y est réduite à un seul point. A partir de ce point, Jacquet suit deux cheminements. D'abord il élabore les œuvres en braille mentionnées plus haut et, plus tard, il prend ce point comme point de départ pour récréer "toutes" les images de la terre (comme il avait recréé "tous" les savoirs de la Terre). Il construit ainsi une mythologie privée d'une grande complexité. Cette accumulation d'images autosuffisantes, devenues des objets à part entière, permet de lier le travail de Jacquet à une notion de "Warholisme" de l'image[193] : les images se multiplient au point de s'effacer. D'autre part, les images passées par l'outil informatique sont nécessairement réduites à un tramage de points : si nous réfléchissions vraiment à ce que nous voyons quand nous regardons une image imprimée sur papier ou apparaissant à l'écran, il faudrait avoir conscience que nous n'avons affaire qu'à des

[190] Duncan Smith, 1990, p.47, 48.
[191] Duncan Smith, 1990, p.51.
[192] La revue ~~*Voir*~~ publie dans me Numéro 23 de décembre 2001 un répérage "L'écriture braille dans les arts visuelles", par Francis Edeline, pp.78-85.
[193] Voir Alain Jacquet "Camouflege, 'Hot Dog'" (1963), publié dans 1978. *Helen's Boomerang*, AMAM. p.92-93

points de différentes couleurs, de différentes tailles, superposés ou rapprochés. Jacquet exécute de grandes toiles qui sont des agrandissements d'une section minuscule de l'image numérique sur laquelle apparaissent des points rouge-bleu-jaune monstrueux[194]. Jacquet en reste à la représentation picturale ou rétinale qui est diamétralement à l'opposé de l'approche "sans images" de Boshoff. Toutefois, son travail produit le même effet sur le spectateur : il apparaît comme une sorte de "all-over" de signifiants difficiles à déchiffrer. En ce qui concerne la vision géologique, Boshoff poursuit une logique quasiment analogue à celle de Jacquet dans FAR FAR AWAY, où il imagine le chemin parcouru par son grand-père entre l'Afrique du Sud et le camp des prisonniers de guerre en Inde. Boshoff rend ce voyage visible à l'aide de cartes d'une échelle de plus en plus petite comme s'il voulait accompagner l'éloignement progressif d'un éventuel spectateur. A mi-parcours, la Terre est vue de l'espace pour pouvoir montrer les deux continents, l'Africain et l'Indien, sur le même globe. Puis le rapprochement progressif fait disparaître cette vision. Boshoff se sert des cartes et des représentations du globe terrestre classiquement utilisées pour représenter la Terre. Il reste dans des systèmes codés et se convaint que, par cette ruse, il échappe à l'utilisation d'images. A côté des séries de cartes, il reste fermement ancré dans les démarches et dans les perceptions (et toujours en essayant d'éviter le plus possible "le détour par l'image"), en utilisant l'écriture cryptée – dont le braille –, ou en créant des architectures perceptives comme le labyrinthe.



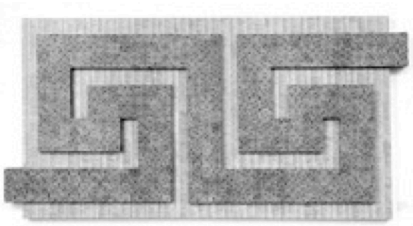
FAR FAR AWAY (2004)

> One such "blind" device, the labyrinth, cuts the explorer off from visual contact with other certainties and signifies an essential mission of finding the *self* in the centre. The cardinal métier of the maze itself is to defend its "centre". Reaching and breaching the centre becomes an initiation into sanctity and absolute reality. In some medieval churches a maze is mapped out on the floor and pilgrims must commit to and escape its entanglement by crawling on their knees, not seeing any reference points outside their immediate quandary. Here memory committed to prayer is the "ball of string" of redemption.

Un de ces dispositifs "aveugles", le labyrinthe, empêche l'explorateur de garder contacte avec d'autres convictions et prend la signification de la mission essentielle de trouver le *moi* au centre. Le métier cardinal du dédale est de défendre son "centre". D'atteindre ou d'entamer le centre est une forme d'initiation au sacré et à la réalité absolue. Dans certaines églises médiévales le labyrinthe est cartographié sur le sol, les pèlerins sont dans l'obligation de le faire et échapper de ses complications en rampant à quatre pattes, ce qui les empêche de voir des repères à l'extérieur du cadran où ils se trouvent. La mémoire dédié à la prière est la "pelote de ficelle" de la rédemption.

[194] Guy Scarpetta, 2005. "La trame dans tous ses états", dans *Camouflages et Trames*, MAMAC, Nice, pp.12-22.

Dans toutes les périodes de sa carrière, Boshoff a utilisé le labyrinthe comme une solution formelle pour ses œuvres[195], en ce que son architecture lui permet de mettre en scène et d'organiser le jeu de cache-cache avec la société. Nous pouvons dire que Boshoff a exploré chacun de ses champs de recherche à partir d'un labyrinthe. Les premiers se trouvent sous forme de poésie concrète dans KYKAFRIKAANS : le poème porte le titre "Verdwaalkaart", une carte pour s'égarer. Ensuite, Boshoff réalise BLOKKIESRAAISEL qui est le premier labyrinthe construit à partir du fonctionnement d'un mot croisé. Il répète ce travail en 2003 avec NEGOTIATING THE ENGLISH LABYRINTH. Ici, la démarche est plus affirmée. Boshoff accompagne l'œuvre d'explications sur l'identité en travaillant, d'une façon très intime, la question du langage, mais également en revenant sur les relations complexes et souvent hostiles entre anglais et afrikaans lors de la colonisation de l'Afrique du Sud. Boshoff se sert du labyrinthe comme d'un élément architectural en disposant les boîtes noires du BLIND ALPHABET PROJECT dans l'espace, à la manière d'un dédale ou d'un cimetière. Pour le World Summit de 2002, Boshoff construit un véritable labyrinthe de déchets, dans lequel le spectateur peut pénétrer. Comme l'exposition était liée à la Mission Antarktica, ce labyrinthe devait sensibiliser le public aux questions écologiques sur la pollution des pôles et à la façon dont les déchets étaient déposés sans scrupules dans ces écosystèmes fragiles et menacés. En 2004, Boshoff réalise BREAD AND PEBBLE ROADMAP, un chemin labyrinthique fait de pierres et de pain impossibles à distinguer les unes des autres. Cette œuvre de protestation qui se réfère au chemin tracé par "Hänsel und Gretel" et se situe dans le désert de l'Irak, exprime la rage de Boshoff éveillée par la colonisation sauvage de la Palestine et de l'Irak par l'Empire Capitaliste. Le labyrinthe en tant que "blind device" figure de façon prédominente dans les textes accompagnant le BLIND ALPHABET PROJECT. Boshoff y utilise de façon répétée l'idée du labyrinthe



NEGOTIATING THE ENGLISH LABYRINTH (2003)

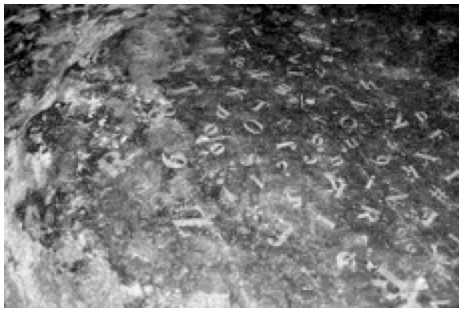


BREAD AND PEBBLE ROADMAP (2004)

[195] Boshoff construit sa théorie du labyrinthe sur Cooper, *The illustrated Encyclopedia of traditional Symbols*. De Vries, *Dictionary of Symbols and imagery*, et Cirlot, *A Dictionary of Symbols*. Une fois de plus une recherche encyclopédique lui suffit pour en déduire un principe complexe qui soutient une très grande partie de ses productions à venir.

comme un nœud qui doit être dénoué dans le noir[196] : "The labyrinth is a kind of Paradise regained, an attaining of realisation after ordeals, a knot to be untied in the dark" Le labyrinthe est une sorte de paradis retrouvé, une récompense par une illumination après des épreuves, un nœud à être défait dans le noir. "A blind labyrithine path leading back to profound mystery of the Origin"[197] un chemin aveugle et labyrinthique qui mène vers le mystère profond de l'origine. En 2001, Boshoff réutilise ce même terme mais en a quelque peu changé l'orientation : il parle désormais d'un "futile labyrinth, the solving of which might get you nowhere" labyrinthe futile, dont la solution ne mène nulle part. Boshoff retrouve les "savoirs profonds" du labyrinthe partout autour de lui. Les différentes utilisations qu'il fait de ce "blind device" peuvent illustrer l'étendue du concept : les questions d'écologie, les questions d'identité culturelle et d'appartenance à une langue, le colonialisme capitaliste confronté à des prophéties bibliques au Moyen Orient. Les problèmes qu'affronte Boshoff sont toujours aujourd'hui insolubles.

Pour ce qui est du texte présentant KRING VAN KENNIS, Boshoff s'arrête sur les formes de labyrinthes des cultures celtes et africaines[198]. Parmi toutes ses recherches sur les pratiques de divination au niveau international, ce sont ces deux pôles qui l'amèneront à la prise de conscience de soi comme druide. Dans l'imaginaire moderne, le druide est d'abord, lié à la culture celte. Boshoff trouve progressivement de plus en plus de correspondances entre cette culture et les gravures rupestres africaines. Ses contacts réguliers, à partir de 2004, avec des "hommes de médecine" africains le confirment dans l'idée que les vrais druides contemporains qui entretiennent une culture parfaitement vivante se trouvent en Afrique. Boshoff utilise les gravures rupestres de labyrinthe pour KRING VAN KENNIS (pour l'Université RAU) et pour PHILOSOPHER'S AVENUE (le siège de Dimension Data de Johannesburg).


PHILOSOPHER's AVENUE (2003)

Stephan Erasmus[199] a consacré sa thèse de fin d'études réalisée aux Beaux Arts au travail de Willem Boshoff, en fondant sa lecture sur le procédé du labyrinthe. Ce texte présente un intérêt particulier en ce qu'Erasmus, jeune artiste de la même origine culturelle

[196] BAP, 1994, p.23.
[197] BAP, 1994, p.62.
[198] Voir le dossier qu'il soumet en réponse à l'appel à caditatures par l'Université RAU (archives de l'artiste).
[199] 2007, mémoire pour l'obtentin d'un Masters, University of Witwatersrand.

que Boshoff, avait conduit ses propres recherches artistiques à partir d'une réflexion sur le labyrinthe. Cette circonstance l'amène à des observations intuitives étonnantes. Erasmus a eu accès à des études récentes sur les présences de labyrinthes dans la région du Zululand en Afrique du Sud. Sa source d'information montre l'importance du labyrinthe dans les rituels d'initiation, de mort et de mariage. Le labyrinthe est un dispositif architectural qui, à première vue, semble être d'une complexité alarmante. Il faut avoir atteint un certain degré de maturité, de coordination physique et d'adaptabilité sociale pour comprendre cette forme. L'initié est à tel point séparé de son environnement habituel et du monde des siens qu'il est comme mort. Le chemin s'éloignant d'une existence abandonnée vers l'enfermement est le chemin de la mort. Il n'y a pas de retour possible mais seulement, et inévitablement, la poursuite du chemin avec un changement de direction au centre. La clef permettant de sortir du labyrinthe prend alors une importance vitale. La dissimulation puis la recherche d'une clef se trouvent au centre des recherches cryptiques de Boshoff et servent à immiscer au sein du spectateur le sentiment d'être perdu ou aveugle. Il est possible de suivre, à partir des recherches d'Erasmus, le lien entre le périple du labyrinthe, la symbolique de l'aveugle, et la quête du savoir. Erasmus fait remarquer que le labyrinthe, comme l'histoire de la tour de Babel, appartient à un champ de référence précédant la culture occidentale. La fascination d'Erasmus pour le labyrinthe semble alimentée par quête proche de celle de ses ainés. De même, William Kentridge, Willem Boshoff et Christo Coetzee se sont inspirés de cette mythologie prébiblique, dans le but d'obtenir leur indépendance par rapport au monde europeen. Coetzee et Boshoff ont tous les deux réalisé des expériences s'appuyant sur des écrits hermétiques pour faire avancer leur quête.

En cherchant à identifier, dans l'énorme quantité de textes (obscurs ou savants) de la tradition alchimiste, ceux qui pourraient être pertinents au travail de l'artiste sud-africain, on constate des croisements inattendus, mais très cohérents, entre plusieurs facteurs déterminants: la recherche lexicologique, la spiritualité, la gnose, la mesure du temps et de la matière, le tempérament mélancolique, le calvinisme, l'humanisme, le colonialisme, la préoccupation écologique, ou encore les hommes de médecine africains. Ses recherches pour le BLIND ALPHABET PROJECT en vue d'une possible "esthétique aveugle" amènent d'ailleurs Boshoff à établir une liste de sciences secrètes et de religions spirituelles. Cette première liste se trouve dans le début d'INDEX OF (B)REACHINGS. Boshoff termine sa

recherche par l'explication des "Akasha Records" et des Abraxas[200] : toutes les cultures religieuses ont des arcanes qui sont protégés des non-initiés par des écritures symboliques ou iconiques. Ces écritures sont des "pictorial records" des archives picturales, la mémoire visuelle, comme les "Akasha Records" qui enregistrent tous les événements, les actions, les pensées et les émotions depuis les débuts du temps. Ces "pictorial records" sont imprimés dans l'Akasha, la lumière astrale, qui existe hors de la portée des sens humains. Ils sont accessibles uniquement à certains individus, ceux doués de double vue, les devins et les médiums. Boshoff reste ici encore du côté de ceux qui énumèrent les différents savoirs possibles. Ce sera uniquement après les recherches beaucoup plus poussées, après la rencontre d'André the Diviner, après l'expérience de la mort, que Boshoff commencera à penser qu'il pourrait faire partie de ceux qui "savent". Dans le dictionnaire dans lequel Boshoff réorganise "tous" ses savoirs, le dictionnaire *What every druid should know*, le druide dédie une entrée à

- **akasha, akasa** The element ether, or ambient air space in Hinduism. The unconscious mind of the **akasha** stores all universal and historic truth and this universal etheric archive is referred to as the **akashic** record. Astral light guides prophets to review the **akashic** record and to draw insight from it – the original word *ākāśa* is Sanskrit.

akasha, l'élément de l'éther, l'espace ambiant dans la croyance Hindoue. L'inconscient du akasha retient les vérités universelles et historiques. On appelle cet archive universel et éthérique les anales akashiques. La lumière astrale guide les prophètes lors de leur relecture des enregistrements du akasha de façon à ce qu'ils puissent y gagner l'illumination - le mot original ākāśa vient du Sanskrit.

C'est à partir du BLIND ALPHABET PROJECT que Boshoff se rend compte que le terme "mystique" décrit mal son approche des "vérités" illimitées et indéterminées du monde des coutumes inconscientes. Désormais, il croit davantage en une façon plus pragmatique de savoir, notamment la gnose. Déjà en 1994, Boshoff s'est informé sur les Gnostiques du 2e siècle qui auraient développé un système de valeurs numériques liées à l'alphabet grec pour donner une intelligibilité privée aux arcanes de leur conviction. Abraxas a la valeur numérique de 365 aeons, d'ordres d'êtres inanimés de pierres rares et de talismans qui figurent parmi une énumération de savoirs et d'écritures illisibles au spectateur non-initié.

"Les archives de Akasha" forment une matrice de vérités communes. Cette conscience existe parmi les alchimistes et est mentionnée dans les premiers "traités" retranscrits en Arabe, qui sont les seuls à être conservés. Aux temps de l'Empire romain, ces textes sont échangés dans la "capitale" d'Alexandrie, où se côtoient Arabes, Grecs, etc. L'idée d'une archive ou d'une matrice de conscience commune à tous les êtres humains se trouve dans des courants de pensée divers et il ne semble pas possible de la placer définitivement dans une

[200] BAP, 1994, pp.30- 32.

seule "origine". L'écriture de l'histoire de l'art contemporain fait remonter l'idée d'une telle archive à Aby Warburg ou à Karl G. Jung. Par ailleurs, divers courants spirituels contemporains affirment qu'il existe un échange continuel d'énergies et de communication inconsciente. Au cours des années 70, il est question de "flow of consciousness", Csíkszentmihályi enrichit le concept de "flow" d'un discours psychologique[201], Marshall McLuhan parle de "global village". Cette liste est volontairement hétéroclite, car elle cherche à mettre en évidence la modernité[202] d'un "besoin de mythes qui identifieraient l'individu non avec un groupe local mais avec la planète" identifié par Joseph Campbell ("we need new myths that will identify the individual not with his local group but with the planet"). Cette citation est reprise par Miranthe Staden-Garbett dans un texte travaillant la série de Boshoff CHILDREN OF THE STARS, qui se compose d'œuvres monolithiques en pierre. Staden-Garbett remarque que l'appel de Campbell a trouvé un écho dans les productions de nombreux artistes contemporains, de scientifiques, de psychologues, d'écologistes et de théologiens. Miranthe Staden-Garbett analyse le travail récent de Boshoff à l'aide des théories de la "conscience intégrale" de Ken Follet, qui se basent sur des théories interdisciplinaires pour développer l'idée que l'inscription de l'individu dans la société est fondée sur la polarité "ethno-centric" centrée sur une ethnie / "world-centric" centrée sur le monde. Staden-Garbett identifie de manière générale une cohérence dans les attitudes "postconventional" ayant dépassée les conventions, un intérêt pour des "global commons" communs au niveau global et un "Commonwealth of interconnectedness of all beings…." une communauté d'interconnections entre tous les êtres. Pour ce qui concerne Boshoff, on peut se contenter d'observer que les croyances hermétiques ou alchimistes peuvent coexister sans contradiction aucune avec l'esprit parfaitement intégré au 21ième siècle décrit par Miranthe Staden-Garbett[203].

Les "dispositifs" aveugles ou hermétiques que Boshoff adopte, le braille, le camouflage, le labyrinthe qui expriment la "mémoire collective" secrète et enterrée ou la mystérieuse "archive" d'une connaissance commune, sont donc les formes que les œuvres de Boshoff peuvent prendre. Mais simultanément, ce sont les sources ou les contenus dont elles se nourrissent : medium et message sont, ici aussi, interchangeables. Pour comprendre la

[201] Csíkszentmihályi (1981, pp.24-25) - que Boshoff lit avant 1984 - fait un répérage large des idées provenant des plus divers cultures pour transcrire cette idée d'inconscient collectif.
[202] C'est à dire, "moderne" à toute époque et à toute culture.
[203] Une tentative d'assimiler ces théories au travail de Boshoff nécessiterait de regarder les "mots clefs" identifiés par le théoricien contre le "mot clef" tel qu'il se manifeste dans le travail de Boshoff. Miranthe Staden-Garbett écrit dans l'approche théorique des "Visual Studies" qui cherche à mettre en relation les positions théoriques.

construction intellectuelle que se fait Boshoff, nous pourrions, avec Ivan Vladislavić, parler d'une "écriture labyrinthique"[204] : ou avec Therese Steffen d'un "Sprung"[205], un saut intellectuel et physique, qu'il convient d'opérer à chaque visite du "cubicle" de Boshoff. Ce qui apparaît progressivement dans une installation de la chambre de travail de Boshoff le druide, appartient à des strates multiples qu'il faut savoir manipuler car la relation qu'entretient Boshoff avec "ce qu'il vaut la peine de savoir" se montre sous des formes changeantes.

2. "Kennis" Les Savoirs : "Crawling on your stomach or examining things from upside-down" ramper par terre et examiner les choses par en dessous [206]

2.1 Un druide Wikipedeique ou Wikipediaque? -version 2

Recommençons par la même remarque : il semble difficile de savoir si l'attitude de Boshoff envers le "savoir" est davantage une manifestation d'une forte humilité et d'une révérence envers la noblesse du "savoir humain" – le druide deviendrait par le geste d'apprentissage un des "custodians" garant ou gardien, berger ou libraire de ce savoir – ou, à l'opposé, si Boshoff suit une obsession incontrôlable, une sorte de "disorder" pathologie boulimique qui le pousse à couvrir de plus en plus de terrain "scientifique"[207].

Face à cette pathologie ou à ce beau désordre, jusqu'où pouvons-nous parler de contenu, et à partir de quand est-ce que cette rétention du savoir devient une pure forme, un exercice mécanique ou un outil? Nous savons tous depuis longtemps que la mémoire humaine est ridicule par rapport à l'outil informatique pour ce qui est de l'archivage des informations ou des savoirs qui ne cessent de croître et qui sont tous liées les uns aux autres par un biais ou un autre. À quel moment Boshoff a-t-il intégré ses informations et à quel moment ces mêmes

[204] Ivan : p.12 "labyrithine writing" Tafelboek = maze. Pour revenir sur son interprétation qui positionne "les savoirs" de Boshoff comme une simple curiosité ou une excentricité de l'artiste.
[205] Cette phrase se base sur une simple remarque faite lors de la visite de Therese Steffen dans le "cubicle" à Bâle, ce texte aura l'occasion d'approfondir cette remarque en conclusion.
[206] Ce fragment de phrase a été recueilli par Jeff Dooley lors d'un entretien avec Willem Boshoff en 2009. Jeff Dooley procède à formuler une "Aesthese" pour le travail de Boshoff. Jeff Dooley "words are blunt instruments - BAP just convenient shorthand - knowledge acquired through careful investigation by 'crawling on your stomach or examining things from upside-down' = aestetics - knowing about something by exploring it with all the senses available to us" - prendre connaissance de quelque chose en utilisant tous les sens que nous avons à notre disposition. Le texte qui suit doit beaucoup aux idées de Jeff Dooley, une section sera dédiée à son texte suite à la description sur le contexte esthétique.
[207] Voir le résumé des approches critiques adoptés envers le travail de Boshoff dans l'introduction.

éléments ont-ils juste été amassés, comme une sorte de "butin de guerre"[208]. Les liens qu'il imagine entre ces éléments sont des fictions qu'il se permet de réinventer à tout moment? Pour le chercheur, la question se pose de façon très pratique. Comment faire lorsqu'une simple question de précision de date est systématiquement contrée par une liste de noms d'arbres, de noms arabes ou de ceux des "plus grands" poètes de tous les siècles. Dans un entretien, l'interlocuteur est une fois de plus obligé d'écouter la longue litanie de l'énumération de toutes les déités Yoruba proches de Onsanyin et des compositeurs de musique contemporaine... Le druide s'assure même que le chercheur qui se tient en face de lui a bien intégré la bonne orthographe de ces noms "difficiles". Le chercheur, suspicieux quant au raisonnement du druide, trouve son secours en Umberto Eco. Ce dernier admet la beauté très contemporaine de la "gourmandise de la parole, par un gai savoir (rarement obsessionnel) du pluriel et de l'illimité"[209], un esprit qui se retrouve autant chez James Joyce que chez Jorge Luis Borgès.

Le mémoire de Stephan Erasmus[210] sur le labyrinthe dans le travail de Willem Boshoff contient les germes d'une nouvelle lecture de ce besoin revendiqué par Boshoff. Erasmus, en rappelant d'où vient Boshoff, passe en revue le système d'éducation du gouvernement de la Nationale Party. Pour maintenir en place le système de l'éducation ségrégée (Apartheid/Separate Development) par les différents groupes de population, le contenu de l'enseignement était régulé avec beaucoup de précision. Dans les écoles pour les blancs surveillées par le "education board", le système prévoit des entraînements militaires hebdomadaires pour les garçons et des exercices de respect d'autorité. Erasmus rappelle les pratiques en vigueur dans les classes où les enseignants donnaient volontairement des instructions inutiles et autoritaires aux élèves, dans le but de leur inculquer l'obéissance aveugle. Un enfant Afrikaner, doté d'une curiosité naturelle et posant trop de questions, était vu comme un "trouble-maker" provocateur était bridé de toutes les manières possibles. Les anecdotes de Boshoff pour expliquer son choix de devenir artiste témoignent de ses confrontations avec ses enseignants[211]. Pour l'élève Boshoff à la Vanderbijlparkse Hoërskool école de Vanderbijlpark, le simple fait d'amasser

[208] KG Partie I, la lecture de Umberto Eco, 2010. *Vertige de la Liste*. p.173 "butin de guerre", une expression qui a été intimement adopté par Sarkis, qui désigne son œuvre dans son entérite de "Kriegsschatz" voir KG Partie III.
[209] Umberto Eco, 2010. *Vertige de la Liste*. p.323.
[210] Stefan Erasmus, 2007, se rappelant des cours qu'il suivait avec Boshoff au Technikon établit la liste suivante : "Also, in interviews and conversations Boshoff often makes reference to a variety of subjects such as Christianity, Druidism, Shamanism, Alchemy, world history, South African history, Poetics, Philosophy, Mysticism, Theology, Metaphysics, Semiotics/Semiology, to name but a few."
[211] Voir l'entretien avec Warren Siebrits.

secrètement des informations, d'apprendre des choses que "le program" n'avait pas prévues, était un acte subversif. Dans cette démarche de charognard des informations, l'enfant est seul, car il fait quelque chose d'interdit, sans être guidé par un adulte qui pourrait lui apprendre les outils de l'analyse. L'enfant doté d'une bonne mémoire amasse des informations comme une encyclopédie. L'imagination de Boshoff est inséparable de son désir d'apprendre, de s'observer en train d'apprendre, de s'informer, d'inventer des nouvelles techniques d'apprentissage ou de révisions. En somme, il s'agit d'un auto-enseignement dans sa variante subversive et créative. L'auto-enseignement y tient une position aussi importante que l'enseignement de la poésie concrète ou de la musique expérimentale à "la foule", pour l'inciter à pratiquer l'auto-enseignement, à commencer à se renseigner, pour subvertir à son tour les idées préconçues et dogmatiques.

> I want to learn and that was the beginning of why I did these funny things […] I have looked at myself and tried to improve myself, it was very difficult, it took a long time. I used work to try to make it easier for me to learn patience, to learn new words, to try to respect things.

Je voulais apprendre et c'était ma raison pour commencer à faire ces choses étranges [...] Je me suis regardé et j'ai voulu m'améliorer, c'était très difficile et cela m'a pris beaucoup de temps. Je me suis servi du travail pour rendre l'apprentissage de la patience plus facile, apprendre des nouveaux mots, de respecter les choses.

Erasmus poursuit cette logique en affirmant que, en confrontant les spectateurs à une pléthore de savoirs "interdits", Boshoff élargit l'acte de subversion à son entourage, car la volontaire "disempowerment" le contrôle des autres par le blocage de l'accès au savoir qui équivaudra à un accès au pouvoir faisait partie des techniques du gouvernement de l'Apartheid. En permettant au spectateur de chercher la solution, l'illumination ("the enlightenment"), tout seul, sans "solution officielle", Boshoff offre au citoyen produit par l'éducation de la Nationale Party, une tâche d'auto-éducation. C'est aussi une manière d'agir contre l'acceptation passive induite par l'éducation institutionnalisée de la Nationale Party[212]. Le concept d'auto-enseignement suppose avoir pris conscience de l'endoctrinement. Boshoff devient conscient que tout "fait" d'un système totalitaire est potentiellement un produit de la propagande. En lutte contre "le programme" officiel, le jeune Boshoff, en apprenant librement un savoir "non-désirable", lance un défi au système. Erasmus décèle, dans l'entretien avec Jorgensen et Ellis, des nuances supplémentaires dans l'approche de Boshoff. Erasmus est sensible à tout ce qu'il appelle l'attitude "straight and narrow" droit et étroit du gouvernement de l'Apartheid, car le régime

[212] Stephan Erasmus, 2007, p.21.

s'était approprié une interprétation tout à fait particulière du verset 13 de Mathieu 7[213]. Ce portail devait servir à refuser l'entrée à toute sorte d'exclus, tous ceux qui n'étaient pas arrivés là par le chemin "droit et étroit", et tous ceux qui en raison de la couleur de leur peau en étaient exclus par sélection "naturelle". Boshoff, exaspéré, s'exclame :

> It was written and what was written was the law and it enslaved people. So in my concrete poetry I dealt especially with the Bible – that its words are not supposed to be upheld as tenants […] they would be a subversion of the text[214].

C'était écrit et ce qui était écrit était la loi, et elle réduisait les gens en esclave. Donc dans ma poésie concrète je m'occupais plus particulièrement de la bible - c'est à dire des mots ne doivent pas être imposées comme des garants [...] c'était une subversion du texte.

Erasmus propose l'interprétation suivante :

> ...it is the unquestioned, unchallenged acceptance of these decisions (grounded in a culture of obedience perpetuated by the church) that Boshoff found very problematic and fought against in his challenging of the "text that enslaves"

Ce que Boshoff trouvait si problématique était l'acceptation sans remise en question des décisions qui ne rencontraient aucune opposition, puisqu'elles étaient basées dans une culture d'obéissance perpétuées par l'église. Boshoff s'y attaque alors en lançant un défi au "texte qui asservit"

Boshoff ne passe pas par une attaque ouverte, mais propose une subversion plus sophistiquée :

> Therefore, I have done a lot of things to confuse, but not in order to condemn. I believe that you can sometimes make more sense to people in obscurity than […] by being patronizing.

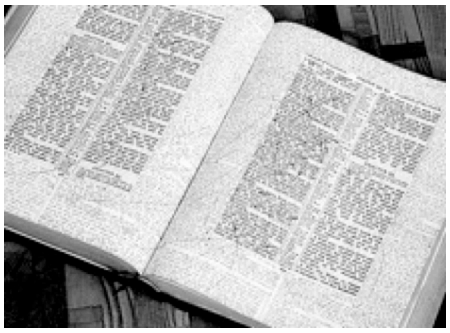
C'est pour ceci que j'ai fait beaucoup de choses purement pour déstabiliser, mais pas avec l'intention de condamner. Je crois que parfois les gens comprennent mieux dans l'obscurité que [...] quand on est condescendant.

... une formule plus polie mais beaucoup plus didactique donc moins dynamique que celle répétée par Ivan Vladislavić et Sue Williamson "I don't want to help people, I want to mess with their heads", Je ne veux pas aider les gens, je veux leur brouiller la tête.

Erasmus insiste sur le fait que la contestation de Boshoff n'allait pas contre l'enseignement du Christ mais qu'elle se permettait tout simplement d'avancer une interprétation personnelle, originale, de cet enseignement. Dans une société où l'obédience et l'interdit de toute remise en question sont élevés en règle numéro un, cette tactique allait se trouver tôt ou tard en conflit avec la version "officielle", institutionnelle. KANTSKRIF, la Bible aux multiples interprétations annotées dans les marges, est ainsi déjà en soi une œuvre

[213] Matthieu 7,13 : "Entrez par la porte étroite, car large [est la porte] et spacieux le chemin qui mènent à la perdition, et il y en a beaucoup qui entrent par là"
[214] Jorgensen et Ellis, 1998, Version non-éditée disponible sur le site *www.onepeople.com* : http ://www.onepeople.com/intArtists/artists/bosinterv.html consulté le 13-4-2010

contestataire. Qui plus est, Boshoff a réduit à la photocopieuse la taille du texte au point qu'il est devenu illisible : cette écriture microscopique produite par des moyens techniques est une écriture subversive et simultanément entièrement pieuse et bienséante. Dans l'entretien de 2007 avec Warren Siebrits[215], Boshoff revient sur le plaisir de savoir qu'on est le seul au monde à pouvoir déchiffrer ce qui est écrit dans un de ses textes cryptés.


KANTSKRIF (1972-1984) Bible originale

"I have done a lot of things to confuse" j'ai fait beaucoup de choses purement pour jeter dans la perplexité : les "blind devices", l'écriture cryptique, le labyrinthe, les dispositifs d'ouverture, mais aussi les "Maps to get lost by", la multiplication démesurée servent à "brouiller" consciemment les pistes, à déstabiliser le spectateur, à entreposer des obstacles entre le spectateur et ce qui est visé. Ces "obstacles" empêchent une compréhension facile et créent chez le spectateur le sentiment "d'être perdu". Le texte d'Ashraf Jamal, qui a longtemps été la seule interprétation du travail de Boshoff, construit toute son argumentation sur cette question du "savoir" :

> The experience of listening to Willem Boshoff is nothing short of awesome. One is blown about by dazzlingly effortless dartings of mind. Boshoff's knowledge in the fields of microbiology, etymology, and art is encyclopedic. When Boshoff dissects the meanings of words inflections proliferate – we are caught in a labyrinth of associations, denied all finitude and certainty. Boshoffs tenacious pursuit of knowledge, though authoritative, finally militates against power – against the notion of the "pure idea or concept that precedes any making".
>
> The temperament that guides Boshoff's subversions is quiet and playful. The root of his project is "the study of ignorance – the study of why one does not know." For Boshoff ignorance is a chastening pursuit – it levels the fictions of certainty, makes it possible to ceaselessly discover anew. The pursuit of ignorance is an undertaking borne of wonder. "I think the idea is that one should get lost," he says. "I don't think one can be more than just lost." The country that we would enter is that of Heraclitus – trackless and unexplored.
> (...)
> "Being lost is a discipline. Therein one discovers the limits of received sense, the frontier of the possible."[216]

L'expérience d'écouter parler Willem Boshoff n'est rien d'autre que stupéfiant. On est sidéré par les vives dards d'esprit qui s'enchainent sans effort. Les connaissances de Boshoff sur les sujets de la microbiologie, l'étymologie et sur l'art ont tout d'une encyclopédie. Quand Boshoff entame la dissection des significations d'un mot, les inflexions prolifèrent. - nous nous perdons dans un labyrinthe d'associations, éloignées de toute finitude et toute certitude. La tenace poursuite des savoirs, autoritaire et digne de foi, en fin de comte, milite contre le pouvoir - contre la notion d'une "idée pure ou d'un concept qui précède tout faire"

[215] Warren Siebrits, 2007, p.22.
[216] Ashraf Jamal, 1996, p.3, p.4.

Les subversions de Boshoff sont guidées par un tempérament paisible et espiègle. Son projet s'enracine dans "l'étude de l'ignorance - l'étude des raisons pourquoi nous ne savons pas". Pour Boshoff l'ignorance est une recherche qui fait réfléchir - elle met à plat les fictions de la certitude, permet de redécouvrir sans cesse. La poursuite de l'ignorance est une entreprise portée par l'émerveillement. "Je crois que l'idée est qu'on devrait se perdre," dit-il. "Je crois qu'il est possible d'être plus que seulement perdu" Le pays que nous entrons alors est celui de Héraclite - sans piste, avant l'arrivé des explorateurs. (....) "Être perdu est une discipline. A travers elle on découvre les limites des sens reçus, les frontières du possible"

Boshoff exprime très fréquemment sa volonté de frustrer le spectateur, pour qu'il "vienne pleurer", et se rendre compte des limites de son savoir. En 2004, Boshoff place l'exposition *Nonplussed* de la galerie Goodman sous le signe cette volonté :

disoccident To be unsure of which way the west is : to be confused about the four wind directions on a compass. It is easy both to **disoccident** and *disorient* oneself when driving in a big city without a map – and in some cases with a map or even because of a map.[217]

désoccidenter. De ne plus savoir où serait l'ouest : de confondre les quatre points cardinaux sur un compas. Il est facile de se **désoccidenter** ou de se *désorienter* quand on conduit dans une grande ville sans une carte, ou quelque fois avec une carte ou justement à cause d'une carte.

Ce projet de "desoccidenter" le spectateur prend progressivement de plus en plus de place dans le travail de Boshoff. Il se manifeste déjà de manière rudimentaire dans le texte de 1984 *Die Ontwikkeling en Toepassing van Visuele Letterkundige Verskynsels in die Samestelling van Kunswerke,* dans lequel Boshoff formule les germes d'une théorie d'un art crypté. Les textes écrits pour les 31 œuvres étendent leur champs d'interrogation vers des sources aussi diverses que la Bible, les savoirs bouddhistes, les écrits de Marshall McLuhan, de Rudolf Arnheim. Vouloir suivre et mettre en contexte toutes ces influences équivaudrait à redoubler le labyrinthe que Boshoff a construit. Le manuscrit du BLIND ALPHABET PROJECT approfondit ce dilemme. Boshoff affirme vouloir établir le vocabulaire par lequel on pourrait optimiser le potentiel sensible de l'être humain. Le texte de Boshoff ne cesse de fluctuer entre l'ambition d'établir un lexique et l'élaboration d'une théorie esthétique. Suivre chaque passage creusé par Boshoff dans la matière des mots, traquer les liens sémantiques entre des notions qui, pour lui, sont liées à l'esthétique, mène le lecteur dans des tunnels interminables qui aboutissent souvent à un "dead-end" impasse, quand le lecteur n'est pas détourné sur un raccourci facile, certes entièrement légitime dans les écrits d'un artiste, mais difficile à exploiter pour une formulation théorique. Vu dans la lumière de l'auto-enseignement-action subversive, "l'art de se perdre" prend une signification nouvelle. L' "enlightenment" est l'illumination de l'égaré, qui a quitté le "droit et étroit" chemin. L'art de se perdre fait partie de ce qui stimule "learning" l'apprentissage. Les obstacles qu'il met dans le chemin du spectateur sont cruciaux pour "fostering" favoriser, nourrir comme un enfant adoptif le principe de "learning and study" apprentissage et étude.

[217] Willem Boshoff, Catalogue pour *Nonplussed*, 2004. Il s'agit d'un extrait du Dictionary of Perplexing English.

Depuis 1994, le peuple d'Afrique du Sud est libre d'apprendre selon ses envies. Boshoff n'a pas pour autant perdu l'envie de savoir le plus de choses possibles, il a pris goût au savoir des choses dissimulées, que ce soit en les couvrant ou en les découvrant. Il reste conscient de l'attrait du savoir hermétique. Surtout, il reste très conscient des situations dans lesquelles cette liberté de choisir les informations peut une fois de plus être mise en danger. Son engagement contre la désinformation dans le contexte de la guerre en Irak doit être vu en ce sens : toutes les œuvres sur les échanges d'informations entre les prisonniers et le monde extérieur font partie du même thème. Mais la motivation politique de la quête d'information reste en équilibre avec une véritable recherche d'"enlightenement" érudition dans le sens d'une illumination spirituelle. Cette attitude s'illustre dans sa réponse à Sean O'Toole[218], un des journalistes les plus critiques de l'attitude de Boshoff. O'Toole adopte un ton méprisant face aux prétendus "savoirs" véhiculés par Boshoff et ironise sur son "mysticisme" :

> "I like the word mystic," Boshoff responds good-humoredly, "but it is too fancy for me. I prefer the word gnostic to mystic. The word gnostic implies understanding without paranormal things happening".

"J'aime bien le mot mystique" dit affablement Boshoff, "mais c'est beaucoup trop fantaisiste pour moi. Je préfère 'gnostique' à 'mystique'. Le mot 'gnostique' parle d'une compréhension sans qu'il y ait de choses surnaturelles qui interviennent"

La lecture des analyses publiées jusqu'ici sur le travail de Willem Boshoff fait clairement apparaître que chaque chercheur s'est trouvé dans l'embarras au moment de devoir évaluer la position des savoirs dans l'approche de Boshoff. Beaucoup de critiques tombent dans le piège consistant à redoubler le labyrinthe de Boshoff en avançant comme lui d'un mot à l'autre et en découvrant un vaste cimetière, un filet rhizomique de sens et de sagesses. Ce filet s'étend sur la totalité du monde contemporain, sur un monde passé et archétypal, et sur un monde transcendantal que Boshoff habite en druide. Avec chaque élément utilisé (en l'occurrence la plupart du temps il s'agit de mots), Boshoff cherche à donner l'aperçu simultané de ces multiples "modes d'être". Cette intuition s'approche d'une conscience "anachronique" ou d'une survivance[219], telle qu'elle a été formulée par Georges Didi-Huberman[220] : "C'est que l'*image ouverte* traverse le temps sur le mode de l'impensé du

[218] Sean O'Toole, 2004, "Words are Deeds", *SA@play, Mail&Guardian,* 28-5-2004.
[219] "choses parties au loin mais qui demeurent, devant nous, proches de nous, à nous faire signe de leur absence" - extrait de *L'Empreinte* (1996, p.33) choisi par Véronique Mauron.
[220] (bien que Didi-Huberman l'ait formulé en termes visuelles, Boshoff serait amplement de même pour expliquer que l'utilisation des yeux n'y est aucunement indispensable)… Didi-Huberman lui-même remarquera régulièrement que "ces images sont crées par nous *à notre image* : non pas seulement l'image de nos aspects, mais celle de nos actes, de nos crises, de nos propres gestes d'ouverture.." (*L'Image Ouverte*, 2006, p.30)… et plus loin : "le *motif de l'incarnation* au centre même des enjeux anthropologiques dont l'image constitue le véhicule privilégié" - si Didi-Huberman choisit de poursuivre l'incarnation se montrant dans son "véhicule privilégié", Boshoff a cherché à réfléchir s'il n'existaient pas d'autres véhicules possibles, ce qu'il ne faut pas nécessairement voir comme une contradiction.

symptôme, de la survivance… d'où la nécessité, autant que la difficulté, de l'aborder dans sa dimension mémorative : non pour retracer une évolution continue, justement, mais pour saisir, de loin en loin, les résurgences exemplaires du motif en question"[221]. Pour pouvoir suivre Boshoff, il faut savoir naviguer sur tous ces terrains. Boshoff en est le pionnier, le gnostique, le "skywalker", le druide ou encore l'artiste. Mais au cas où le critique aurait l'audace de qualifier cette approche de "mystique", Boshoff prouve l'inverse, en indiquant que son approche n'est aucunement "mystique" mais davantage "gnostique".

Savoir qu'il s'agit de gnose et non de "mysticisme" n'avance pas le spectateur qui s'est aventuré dans le labyrinthe. Mais justement en s'aventurant ainsi, le spectateur a entièrement rempli sa "tâche de spectateur". Le critique du travail de Boshoff doit être capable d'un acte de résistance de plus. Il doit être capable de subir et de supporter la tension entre savoir et non-savoir. Pour "comprendre" le travail de Boshoff, il doit tolérer de se soumettre à l'exercice ludique et douloureux de suivre l'artiste sur ses "chemins de savoir", c'est à dire de s'ouvrir à ses contenus : passer des heures à tenter de déchiffrer des fragments de poème ou de journal intime, lire des bribes de dictionnaire, suivre les lignes inscrites sur des rochers. Mais afin de pouvoir décrire ce travail, afin de le saisir, ne serait-ce que dans le but de pouvoir mettre la moindre pensée en mots, il doit pouvoir faire abstraction de tout contenu – Marshall McLuhan aurait pu être de bon conseil "Don't be distracted by content, the medium is the message" ne vous laissez pas déranger par le contenu, le médium est le message[222]. Le critique doit résister à sa curiosité naturelle, car dès qu'il veut fixer la moindre théorie pour accommoder un concept utilisé par Boshoff, il ouvre une boîte de Pandore et se retrouve les mains prisonnières dans un filet de références et de "mots clefs". Pourtant, s'il ne s'aventure pas dans le labyrinthe, il n'accomplit pas son rôle de spectateur, il ne se perd pas et n'aura donc rien "vu" ni "compris" de ce que Boshoff a imaginé. Le travail fluctuant entre résistance et abandon est long et douloureux, mais il serait pourtant le seul moyen de parvenir à une analyse du travail de Willem Boshoff.

Après 1994, Boshoff a gardé de l'enthousiasme pour toutes les "choses qui valent la peine d'être sues". Boshoff leur a érigé un monument avec son KRING VAN KENNIS pour la Randse Afrikaans Universiteit. Il continue de façon routinière à réviser les informations

[221] *L'Image Ouverte,* 2006, p.31.
[222] C'est le résumé que Willmott fait de la "philosophie" de McLuhan dans son introduction à *Modernism in Reverse*.


KRING VAN KENNIS (2000)

déjà apprises tout en agrandissant le "réservoir". Il semble en effet qu'il comprenne la mémoire comme un disque dur, sur lequel on peut enregistrer des données, amasser des informations. Il la tient pour une archive à soigner, entretenir, agrandir, selon la tendance ou la pulsion contemporaine de l'archivage[223]. Dans l'art du tournant du XXI^{ième} siècle, on fait facilement référence à l'urgence du "travail de mémoire". Dans de très nombreux cas (la Shoah le Cambodge, etc), on parle encore de "Vergangenheitsbewältigung" gestion du passée : la société veut toujours croire qu'une rédemption, un retour à la santé par la revisitation du passé sont possibles. L'Afrique du Sud via la "Truth and Réconsiliation Commission" a entamé un processus très rigoureux de cette tâche absolument cruciale pour la possibilité d'un futur Afrique du Sud. L'art contemporain sud-africain est très lourdement engagé dans cette tendance. Les œuvres de Boshoff sont souvent invitées à participer à des mises en scène du "travail de mémoire"[224] pour des expositions organisées au niveau national et international.



Au niveau international, depuis les années 1990, le travail de mémoire semble s'être renversé. Il ne s'agit plus de sauvegarder des informations, puisque l'informatique ne cesse de profiter de nouvelles inventions techniques. Le cerveau humain, en comparaison, est un ridicule outil de stockage d'informations. Une information, une fois saisie sur ordinateur et "libérée" dans le réseau du monde virtuel ne peut plus être re-capturé : elle se trouve dans un "cloud", se démultiplie comme un cancer et se répand comme de la matière radioactive. La société du début du XXI^{ième} siècle vit davantage dans le vertige de l'information, et éprouve le besoin d'oublier pour pouvoir, dans cette démultiplication à l'infini, s'attacher à quelque chose : trouver une prise, sélectionner, redonner un sens ou une vie à ces informations. A la lumière de cette question, certaines des descriptions du travail de mémoire par l'art prennent un nouveau sens. Presque comme s'il anticipait ce problème, Günter Metken a formulé, dès 1977, une version de l'archivage des mythes personnels. L'exposition portait le titre

[223] Comme il a été décrit à l'aide de l'article de Hal Foster (Partie I, sous le titre "Les Listes")
[224] Une compréhension des Jardins de mots passera par cette compréhension de la mémoire (Voir Partie III)

Spurensicherung. Son titre s'est ajouté au vocabulaire des critiques d'art [225]. "Spurensicherung", les traces qu'on recueille, qu'on "met en sécurité" lors d'une enquête policière, ces indices vitalement précieux vivent dans l'imaginaire des artistes qui constituent (par "cathexis", si on veut reprendre l'utilisation du terme que choisit Hal Foster) une matrice de création. Le sens de l'art semble être un travail anthropologique pour une reconnaissance de soi-même, les "sciences" fictives y sont autant conviées que les images des souvenirs survivants[226].

Live in your head[227] - les artistes conceptuels ont voulu penser à un art qui aurait lieu exclusivement dans le cerveau. Le problème s'avère être de savoir si, pour être de l'art, cette activité du cerveau peut être communiquée, et si oui, puisque le "médium idéal" pour l'art conceptuel, la télépathie, n'était pas maitrisée par la plupart des visiteurs d'une exposition, l'art conceptuel devait céder au besoin d'ajouter un poids matériel aux créations. Boshoff se veut à la base être un conceptualiste, il observe ses actions et ses activités mentales dans le moindre détail afin de "comprendre" ou d'"apprendre" ce que pourrait être l'art.

Dans ce cerveau (in the mind) sont logées la faculté de se souvenir et la faculté d'apprendre. Parfois il s'agit d'un conditionnement qui peut même devenir un mécanisme. Il s'y trouve la possibilité de saisir une expérience antérieure, la faculté d'imaginer quelque chose, de la prévoir dans le moindre détail avant de la matérialiser. Les tentatives de catégoriser les fonctions du cerveau résultent la plupart du temps de la constatation du caractère provisoire de la terminologie[228]. Boshoff observe que l'aveugle se renseigne sur la "vraie nature des choses" en les touchant par tâtonnements. En mémorisant la série de ses expériences, il reconstruit une image d'ensemble : c'est ce que Boshoff nomme ménotaxie. Pour l'aveugle, le seul autre moyen de s'informer passe par le langage. Puisque le sens de la vue est exclu, les sens du toucher, de l'ouïe, de l'olfactif et le langage sont aiguisés. Ils se repositionnent pour faire retrouver l'équilibre au corps et au psychisme. Tout ce qui ne peut pas être perçu par un autre moyen est acquis par une description soigneuse. Pour pouvoir construire un ensemble à partir des informations obtenues progressivement par différentes techniques cogniscientes, comme l'investigation et la description, l'aveugle doit pouvoir se

[225] Roland Recht, 2009, p.84.
[226] Developpé tout au long de la pensée de Didi-Huberman, utilisé en titre pour *Survivance des lucioles* en 2009.
[227] Dans KG Partie I j'ai amplement usé et abusé de cette formule crée par Harald Szeeman comme soustitre à l'exposition *When attitudes become form*.
[228] Voir KG Partie III.

fier à sa mémoire. Sa survie peut en dépendre. La mémoire doit ici se présenter comme une forme de conscience sensuelle, intuitive et irréfléchie. Selon Boshoff, la personne voyante se sert insuffisamment de cette agilité intuitive, mais le fait de prendre conscience de ce manque peut permettre de retrouver la "sentience" le sentir cognitive[229]. Boshoff se propose d'apprendre chez l'aveugle une façon intuitive d'utiliser ses fonctions cognitives qui aboutiront à la création de tout un univers "in the head" : les Jardins de Mots.

Pour préparer le terrain et augmenter les chances de communication, Boshoff part à la recherche de mots pouvant décrire ce monde dont il veut parler. Il les recherche essentiellement parmi les termes peu utilisés ou en danger de disparition, les arcanes, car un dictionnaire ne devient utile que dans le champ de l'inconnu[230]. Il progresse d'un mot à l'autre, en faisant un repérage le plus complet possible dans tous les champs étymologiques qui l'intéressent. Progressivement, ses textes se joignent à une liste lexicale qui constitue une encyclopédie. Dans le texte "Projet de l'Alphabet Aveugle", Boshoff nous apprend qu'il choisit rigoureusement quels termes utiliser : 1. Ce sont des termes qui décrivent l'apparence, la forme, la structure et la texture des choses. 2. Le mot doit être abscons, obscur ou abstrus. 3. Les termes doivent être reconnus dans les disciplines de la culture ou de la science. 4. L'artiste est obligé de réaliser des sculptures pour chaque mot de la liste. Boshoff se donne des consignes tout aussi rigoureuses pour la rédaction des définitions[231]. En ce qui concerne les formes à créer, elles doivent rappeler le terme de façon indirecte (sans être une simple "transformation en trois dimensions") : elles doivent être sculptées en bois par Boshoff lui-même et ne peuvent donc pas être des objets préexistants : CALAMIFORM "reedlike", par exemple, ne peut pas simplement être représenté par un tas de roseaux. Boshoff doit ensuite rédiger de courts textes pour accompagner chaque forme. Le texte est inscrit en braille sur la plaque en aluminium qui constitue le couvercle[232].

---

[229] BAP, 1994, p.35. "Since acroamatical fact is communicated verbally, often without reference to texts, memory will be important. The blind have a more calculated and exercised memory of their moment-by-moment awareness, - their survival depends on such a memory. Bringing foreign words and forms together might therefore be better performed by them than it might have been performed by the sighted. Visual experiences are often of an anoetic nature, that is, they are a form of consciousness with sensation but without thought. Many sighted go through life with their eyes closed so to speak. They look at things without seeing or registering them. Such anoesis is hardly conductive to conveying of acroamatical fact, but, anoesis can be helped. It is the result of unwillingness to commit to cognitive sentience."

[230] "It was felt that dictionaries in general only begin to be useful in the realm of the unknown."

[231] BAP, 1994, pp.44-46.

[232] Voici les précisions de Boshoff (BAP, 1994, pp. 46-47): "The meaning of the key-word is declared
Their function as nouns, adjectives, verbs or adverbs is either stated or is clear from the way they are described
The ethymological history of the terms is discussed

Le manuscrit du BLIND ALPHABET PROJECT revêt une forme hybride, à mi-chemin entre l'ébauche d'une théorie esthétique et la recherche lexicographique, et ceci non sans raison. Il s'agit d'un manuscrit que Boshoff a abandonné avant son achèvement. Pourtant, les 11 pages du discours "Aesthetics of the skin", laissent croire que le vrai but du texte avait été d'établir une théorie esthétique. Le travail sur le texte signifie négocier un sentier sur l'arête précaire où l'étude lexicographique bascule vers une sémiotique esthétique, et inversement. Par la suite, avec l'INDEX OF (B)REACHINGS et "What every druid should know", Boshoff affirme que son seul souci est lexicographique (mais, à l'inverse, la lexicographie qui s'accompagne simultanément d'un "Jardin de mots", commence à prendre la forme d'un acte divinatoire).

2.2 **"Aesthetics of the skin. Notes toward a blind aesthetic"**.

Dès ses premiers écrits, on discerne dans les textes de Willem Boshoff des considérations récurrentes sur une esthétique aveugle. En effet, dès 1975, dans le long "poème biblique" qu'il intitule *Genesis*, Boshoff écrit cette phrase énigmatique : "Jy kan met jou oe hoor maar nie met jou ore kyk nie," on peut entendre avec les yeux mais on ne peut pas regarder avec les oreilles. Dans la dissertation de 1984, *Visuele Letterkundige Verskynsels,* Boshoff diversifie le vocabulaire pour mettre en équivalence les aspects physiques de la matière et les expériences visuelles. Boshoff commente des surfaces richement texturées en empruntant le vocabulaire de la littérature ou de la lecture biblique. Il met en place un jeu d'apparences trompeuses, une symbolique de la chair devenue lisible et des choses que seules les mains comprennent. A plusieurs reprises, Boshoff associe les notions "tisser", "textile", "texte" et "toucher". A l'époque du manuscrit accompagnant le BLIND AMPHABET PROJECT, Boshoff s'essaye à des réflexions qu'il estime être d'ordre esthétique : il regrette que l'esthétique soit le plus souvent comprise comme "the science of beauty" la science de la beauté, alors qu'elle devrait être

---

The field or science where the words are normally used is indicated, for example : mountaineering, botany, physiology
Examples of the kind of shapes, structures, and textures the words might be used for, is indicated
Antonyms orantonymous applications in morphology are suggested for the terms
When the subject under discussion is less familiar, more information regarding its nature, history, whereabouts etc. will be given
Anecdotal explanations or highlights are used.
The object made in wood for THE BLIND ALPHABET PROJECT is described and identified. For the objects with moveable parts, explanations of how to operate them are given.
The date on whoch the object was made is stated
The common names of the wood are given with the botanical genus and the specis stated in brackets."

beaucoup plus vaste et devenir une étude de la "perception by the senses" perception par l'utilisation des sens :

> Aesthetics as a science of appreciating is directly dependent on the ability to feel, - to sense. Aesto-physiology is the scientific study of the organs of sensation. Aesthetics in art is more uncomplicatedly regarded as "the science of beauty", as if "beauty were the only perceptible factor"[233]

L'esthétique, en tant que science de ce que nous percevons et ce qui nous affecte, est directement dépendante de notre potentiel de sentir, - de ressentir. L'aestophysiologie[234] est la science des organes perceptifs. De façon simpliste, l'esthétique en art est conçue comme la "science de la beauté", comme si "la beauté était les seule facteur perceptible".

Un peu plus loin, il en propose une redéfinition :

> In art, appreciation is more often *not* associated with form and concepts "easily" distinguishable as "beautiful". *Kalopsia* is the somewhat naïve inclination to *see* beauty in everything, or the state in which things appear more beautiful than they really are. Perspicacious art also concerns itself with tragedy, suspense, deontology, casuistry, remonstrance, issues of good as well as unconscionable morals and many more. These are increasingly difficult to label as *beautiful*, even paradoxically so, and it seems that reference to them must include some real or pretended sensory essentials. In conceptual art, *projicience*, that is the localization of a sensation in an external environment, has been relegated into an unimportant position.

En art, la sensibilité est le plus souvent associée à des formes et des concepts "facilement" identifiables comme "beaux". *Kalopsia* est l'inclination un peu naïve de voir du beau en tout, un état d'esprit dans lequel les choses semblent plus belles que ce qu'elles ne sont vraiment. Un art perspicace sait tenir compte de la tragédie, du suspense, d'une étique déontologique, des efforts casuistes, de la remontrance, des questions d'une morale bonne ou honteuse entre beaucoup d'autres. Même en admettant qu'elles sont paradoxales, ces choses sont de plus en plus difficilement conciliables avec la *beauté*, et il devient évident que toute référence les concernant doit tenir compte de facteurs essentiellement perceptifs, fussent-ils vrais ou des feints. En art conceptuel, la *projicience*, c'est à dire la perception de notre environnement a été reléguée à une position insignifiante.

La critique de cette limitation de l'esthétique à "l'étude de formes et concepts facilement considérés comme beaux" se traduit par une liste terminologiques de tous les états maladifs relatifs à la simple dépendance de la beauté ou au refus de voir les choses autrement qu'en les baignant naïvement dans une lumière esthétisante - *Kalopsia*. Boshoff s'exprime ici en faveur d'un art qui saurait tenir compte de tout ce que l'être humain est capable de ressentir : la tragédie, le suspense, certaines considérations sur une éthique déontologique et casuiste, la remontrance, les choses moralement "bonnes" et aussi celles qui sont "inconcevables et honteuses", bref, toutes les choses qui peuvent difficilement être reliées à l'étiquette "beauté". En 1995, Boshoff retravaille le texte du *Blind Alphabet Project* afin d'en extraire les onze pages du discours présenté lors de la conférence annuelle des sculpteurs[235]. Boshoff l'intitule "Aesthetics of the skin. Notes toward a blind aesthetic", interprétant ses recherches plus clairement dans le sens d'une esthétique alternative et en rupture avec le courant dominant. En 1999, dans les notes préparatoires pour un discours prononcé à l'occasion du vernissage de

[233] 1994, BAP, p.11.
[234] Note du traducteur : "The science of sensation in relation to nervous action", aestophysiologie : en physiologie, étude de la sensation, spécialement de la sensation tactile.
[235] Third National Sculpture Symposium, Technikon Pretoria, 1995.

l'exposition d'Abrie Fourie, Boshoff agrandit la liste de toutes les maladies de la vue et élargit la terminologie aux cas qui savent "voir" avec les yeux fermés. En 2004, pour le *Dictionnaire Itchy cum Scratchy*, cette liste est encore élargie pour inclure cette fois tous les termes dermatologiques et psychologiques. En 2011, Boshoff ajoute à ses pratiques celles du "dessin divinatoire", une sorte de "dessin aveugle"[236].

Les études sur la création et la réception de l'art dans une démarche phénoménologique font de l'aveugle l'acteur décisif pour la compréhension de ce que serait "voir" d'une part et, d'autre part, pour questionner ce "voir" comme condition préalable à l'expérience esthétique. Dans la mythologie, la philosophie et la religion, le personnage de l'aveugle est présent dès les premières sources écrites, tout comme l'œil est présent dans les premières productions figurées façonnées par l'homme. L'histoire de l'art commence à s'intéresser de façon scientifique au phénomène de la cécité à partir du 17ième siècle. La découverte de la tâche aveugle en 1668 par Mariotte lance le débat. Jusqu'alors, "aveugle" était opposé à "voyant". Avec la découverte de la tâche aveugle à la surface de la rétine, la cécité est reconnue comme une partie intégrante de la vue, qui participe et contribue à son fonctionnement. Se développe par la suite un intérêt empirique pour l'aveugle en tant que patient ophtalmologique, alors qu'il était auparavant vu à travers une sorte de sublimation ou de stigmatisation métaphorique. Le débat philosophique et optique du 17ème siècle revient au début du 18ème siècle avec les discussions autour de la *Farbenlehre* de Goethe, puis avec Riegl qui formule une dichotomie entre des courants d'art de la persuasion "haptisch" ou "optisch"[237]. Au vu de ce contexte, le caractère innovant des "notes pour une esthétique aveugle" de Boshoff est donc à relativiser. Mais Boshoff fonde en premier lieu ses idées sur sa lecture en 1984 de l'ouvrage de Patrick Trevor-Roper, *The world through blunted sight*[238] (alors qu'à ce stade il est davantage intéressé par les possibilités d'un art cryptique et de l'invention de moyens de création alternatifs en général). Cet ouvrage très particulier, dont la première édition date de 1970, est toujours une référence pour ses recherches actuelles sur la question des conditions optiques et

[236] Lors de la foire de Bâle il trace sa ligne "divinatoire" dans la surface de sable. En ceci faisant il ne regarde pas son travail mais suit des yeux les projecteurs de lumière sous le haut plafond de la Halle I où se trouve le "Cubicle". En 2011 Boshoff execute un dessin manipulant le feutre en regardant en l'air. Giacometti, Richard Serra tous avec des convitions qui leur sont personels se sont livrés à de tels exercices de "dessin aveugle", chez Boshoff à partir de 2009 ils sont clairement revendiqués comme des activités divinatoires.
[237] Les études de Peter Bexte, Volkmar Mühleis et de Delphine Mondout s'accordent sur ce point. Le détournement et l'appropriation de la place importante donné à la découverte du point aveugle par les structuralistes a été démontré par Gilles Deleuze… ses remarques doivent ici rester sous forme d'esquisse.
[238] Le livre se trouve dans le bibliographie du mémoire de 1984, VLV, et est très fréquemment cité dans le manuscrit de 1994.

ophtalmologiques dans l'appréciation et la création de l'art[239]. Patrick Trevor-Roper est ophtalmologue et décrit de son point de vue les différentes maladies. Il prend appui sur les cas connus et documentés de "myopie" chez les Surréalistes[240], de l'astigmatisme d'Albrecht Dürer, du daltonisme de Constable et explique les "inventions" formelles de ces artistes à la lumière de leur pathologie. On admet désormais que Monet changea sa palette suite à son opération de la cataracte, qui donc influença de manière non-négligeable le travail de l'artiste. Certains des diagnostics de Trevor-Roper (comme par exemple l'astigmatisme de El Greco) ont été démentis mais d'autres chercheurs[241] ont pu en déceler de nouveaux cas grâce à des preuves irréfutables. Le chapitre final du travail de Trevor-Roper est dédié à la cécité totale : le manuscrit du *Blind Alphabet Project* de Boshoff reprend l'essentiel de ce texte.

Pour l'ophtalmologue Patrick Trevor-Roper, il est indiscutable que l'être humain est un "animal visuel". Pour preuve : "About half the fibres that convey sensation to our brains stem from our optic nerves". Approximativement 50% des fibres qui apportent nos sensations à notre cerveau proviennent des nerfs optiques. L'évolution a transformé l'animal se fiant à son sens olfactif et proprioceptif en un être humain qui cherche la grande majorité des informations qui lui sont vitales par les images rétinales. L'évolution de l'être humain a été considérable depuis qu'il a commencé à accumuler des couches successives de savoir par le biais des images ou du langage écrit. Ces techniques ont notamment permis à des générations successives de créer un dépôt de savoirs, qui est destiné à augmenter perpétuellement. La cohérence ou coïncidence de ces idées avec celles de Marshall McLuhan se trouve sur le plan de l'extériorisation des fonctions organiques déléguées à des média. La différence, décisive, est que Trevor-Roper ne cherche pas à démontrer que le sens visuel est un sens parmi d'autres, mais il lui donne une position privilégiée à partir de bases neurophysiologiques et behavioristes. Ceci permet à Trevor-Roper d'identifier les sens "mammaliens" et "pré-mammaliens", olfactifs et tactiles, proprioceptifs et intuitifs, comme les sens "older" plus anciens[242] qui reprennent le dessus une fois

[239] Volkmar Mühleis, 2005, (Note 359, p.186.) fait remarquer le mérite du texte de Trevor Roper serait le fait de rester très lucide sur la question de l'ambivalence des explications qu'on puisse vouloir donner sur la présumé intégration ou autonomie des différentes sens.

[240] Parmi les cas recensés par Trevor-Roper la myopie figure en première place. Trevor-Roper analyse un autoportrait de Chardin en tenant compte de sa presbytie, Rembrandt van Rijn souffrait apparemment de la même condition : Le style des dessins de Degas est attribué à la myopie, Trevor-Roper remarque que Degas aurait de plus en plus fréquemment recours à la sculpture alors que ses yeux se dégradent, la préoccupation pour le détail de Rodin attire l'intérêt de l'ophtalmologue car ceci pourrait être preuve de myopie : Les surréalistes selon Trevor-Roper étaient myopes... Cézanne, Renoir.

[241] Voir Volkmar Mühleis, 2005: Monet, Degas, Isaacson, pp.40-74.

[242] Ces remarques ne sont pas approfondies chez Trevor-Roper mais uniquement esquissées sous forme d'introduction à son véritable thème de recherche. On peut approcher la question avec les recherches sur les bases des langues indo-européennes. Jacques Bril (1994, ~~*Voir,*~~ No 9 Novembre 1994, Ligue Braille, Bruxelles,

que le sens dominant de la vision est "dimmed" baissé. Trevor-Roper fait remarquer que les mythes de l'origine (Hébreu, Japonais, Égyptiens, Grecques) commencent souvent par la création de la lumière ou du soleil. Des dieux du soleil, le mythe en vient à élaborer des concepts liés soit à la clairvoyance comme celui de la "fenêtre de l'âme", soit, par opposition, à "l'œil maléfique"[243]. Les mythes permettent de dessiner les attitudes fondamentales à l'égard de l'aveugle et de la vision, le soleil restant l'emblème de la supériorité et l'obscurité celui du mal.

Dans la tradition philosophique occidentale, les citations devenues apophtegmes ne manquent pas pour confirmer "qu' […] un privilège s'est attaché au sens de la vue" pour appréhender la réalité. Pour preuve, cet enchaînement de citations, de reprises, d'emprunts, de commentaires et de traductions : Héraclite : "les yeux sont des témoins plus exacts que les oreilles'[244] : Platon : "les aveugles […] ceux qui sont réellement privés de la connaissance de toute essence, qui n'ont pas dans l'âme aucun modèle clair, et ne peuvent pas regarder, à la manière des peintres, la vérité idéale, s'y rapporter sans cesse, et prendre d'elle la vérité la plus exacte possible"[245] : René Descartes : "Toute la conduite de notre vie dépend de nos sens, entre lesquels celui de la vue [est] le plus universel et le plus noble […]"[246] : Martin Heidegger : "Mais la tradition de la philosophie est, depuis son commencement, orientée de façon privilégiée sur le 'voir' comme genre d'accès à l'étant de l'être"[247] : Hannah Arendt

---

pp.4-13) conclut son repérage des "Ascendances indo-européenne des vocabulaires de la lumière et du regard" en observant que les vocabulaire reposant sur des racines du sens olfactive sont plus rares mais qu'ils font apparaître le "souvenir d'une archaïque indifférenciation du vocabulaire sensoriel ou d'une éventuelle prééminence culturelle - plus archaïque encore - de l'odorat, comme l'éthologie humaine pourrait le suggérer" . Par la suite il fait remarquer la fréquence avec laquelle les textes Bibliques "sollicitent le vocabulaire 'optique' dans l'intention de révéler, dans la métaphore, la description d'impressions ou de perceptions d'autre nature"…

[243] Boshoff reprend le chapitre de Trevor-Roper sur les tabous visuels, cet aspect sera repris avec les remarques sur le "toucher" qui suivent, remarquons pour l'instant que l'importance attribué à ces tabous par Trevor-Roper se trouvent en effet corroborées et mises en contexte par les recherches en vocabulaire indo-européenne (Jaques Bril, op cit, pp.4-7 sur la question des interdits essentiels) "Il faut d'ailleurs signaler dès ici que l'exubérance sémantique qui s'attache au vocabulaire de la lumière et du regard n'est pas sans étroite relation avec les inductions psychiques que regard et lumière exercent au plus profond de l'âme humaine. Aucun regard n'est en effet innocent, en ce que chacun commémore, serait-ce inconsciemment, les interdits essentiels qui affectent le mystère des origines et les secrets du sexe. Des vertus dissimulées et redoutables hantent ainsi toute parole susceptible de les suggérer"… Boshoff se confronte à ce complexe d'idées dès ses recherches sur l'arbre de connaissance du bien et du mal qu'il poursuit avec sa fascination sur les savoirs arcanes…

[244] Je retraduis cette citation d'après la traduction en Anglais que propose Jeff Dooley du Fragment 55 qu'il cite d'après D.Levin. *Modernity and the Hegemony of vision*. Los Angeles, University of California Press : p.1

[245] Repris par Danielle Lorie, 2003. (p.39) de Platon, *La République* (trad. E.Chambry, Paris, Belles Lettres, 1975 (1933), 484c.)

[246] Cette citation a été repris sous forme de différentes traductions par tous les textes consultés elle se retrouve chez Peter Bexte, Volkmar Mühleis, Delphine Mondout, Patrick Trevor-Roper, … les textes de Peter Bexte et de Danielle Lorie savent remettre cette phrase dans son contexte et enrichir le débat voir plus loin …

[247] ...commenté par Danielle Lorie (2003) dan son texte pour la revue ~~*Voir*~~ , et ceci n'est certainement pas le seul cas…

"[…] au point que l'on a conçu la pensée en termes visuels" : Danielle Lorie[248] : "Le statut de modèle privilégié de la vue est donc chose sue et reconnue. Cependant, si la philosophie entreprend à cet égard son autocritique, elle ne tarde pas à s'apercevoir que la situation n'est ni aussi simple ni aussi claire qu'on pourrait *à première vue* le penser[249][…] dès les origines le privilège philosophique de la vue comme sens le plus noble et dès lors le plus à même de servir d'image aux opérations les plus élevés de l'esprit se double d'une sorte de priorité du toucher qui en fait le modèle explicatif de la vision elle même."[250]. L'exploration de la vision chez Descartes amène à remonter aux explications des Stoïciens : "La vision est de la sorte un processus de contact physique 'comme par le toucher avec un bâton'"[251]. Dans les textes antiques, un vrai débat à multiples strates tente de décrire les différents sens et de savoir quel sens serait responsable de quelle perception. Il revient à Aristote d'avoir identifié le toucher comme un sens distinct des autres facultés, en le plaçant sur un pied d'égalité avec les autres sens. "Pour les derniers Présocratiques et pour Platon, il était impossible d'estimer le toucher

[248] Danielle Lorie, 2003, ""Une certaine histoire du toucher et de la vue", Coup d'œil sur la tradition philosophique", ~~*Voir,*~~ No 26-27, Décembre 2003, Ligue Braille, Bruxelles, pp.38-47 : Ce texte reprend le résumé qu'a étable Danielle Lorie pour des raisons de commodité. Les auteurs consultés sont pourtant en accord sur les points principaux du récit des enchainements du débat : Peter Bexte, Volkmar Mühleis, Delphine Mondout, ...

[249] Danielle Lorie, 2003, p.39.

[250] Danielle Lorie, 2003, p.40.

[251] Bexte (1999) sait mettre en valeur l'importance du fait que le texte de Descartes (et de Voltaire d'ailleurs) ait été imprimé pour le première fois à Leiden, une ville protestante. Descartes fait imprimer de façon anonyme le "*DISCOURS DE LA METHODE. Pour bien construire sa raison & chercher la vérité dans les sciences. Plus LA DIOPTRIQUE, LES METEORES, ET LA GEOMÉTRIE. Qui sont des essais de cette Méthode. A Leyde de l'Imprimerie de Jan Maire"*. Les premières phrases de la Dioptrique sont les suivantes : "Toute la conduite de nostre vie depend de nos sens, entre lesquels celuy de la veüe estant le plus universelle & le plus noble, il n'y a point de doute que les inuentions, qui seruent à augmenter sa puissance, ne soyent les plus vutiles que puissent estre" - la séparation qu'opère Descartes entre le corps et l'esprit sont associées à la détermination de toute possibilité de perception par les sens - l'empirisme de Descartes est tenue pour une rationalité autosuffisante, un intellectualisme. Les sens sont par le suite compris comme des entités séparées. Bexte attire l'attention sur le fait moins répandu, que Descartes ait revendiqué avoir "parcouru tous les livres, traitant de celles qu'on estime les plus curieuses et les plus rares, qu'avait pu tomber entre mes mains" Descartes (DM pp.8/9) ensuite Bexte fait remarquer que les "sciences curieuses" comportaient la chimie, l'optique, les sciences divinatoires comme par exemple la Kaballa. L'optique pouvait ainsi compter parmi les sciences secrètes. En réduisant ce savoir hermétique potentiel à des calculs d'angles Descartes aurait opéré un travail de rationalisation considérable. En suivant le parcours de Descartes pendant la période où il écrit le "Discours" Bexte sait esquisser les chemins "traditionnels chrétiens" et "radicalement modernes" suivies par Descartes qui se prolongent dans ces mêmes tensions dans la réception des écrits de Descartes (Bexte, 1999, pp.83 - 90). Danielle Lorie dans le texte cité plus haut remarque comme Bexte que Descartes dans la *Dioptrique* n'a cesse de recourir à la métaphore de l'aveugle et de son bâton pour expliquer l'action de la lumière sur l'œil, elle cite une section du *Discours premier*. "... et pour tirer une comparaison de ceci, je désire que vous pensiez que la lumière n'est autre chose [...] qu'un certain mouvement, ou une action forte prompte et fort vive, qui passe vers nos yeux, par l'entremise de l'air et des autres corps transparents, en même façon que le mouvement ou la résistance des corps, que rencontre cet aveugle, passe vers sa main, par l'entremise de son bâton" Delphine Mondout comme Danielle Lorie lient cette conception de la vue aux explications stoïciens, par un "contacte physique" entre l'œil et l'objet visible ("On voit... lorsque la lumière qui est entre la vue et le chose se tend en forme de cône [...] le sommet de ce cône d'air est à la vision [ou à l'organe de la vue], sa base à ce qui est vu : ce qui donne à voir est rapporté par l'air tendu comme par un bâton"... cité par Lorie p. 40 mais également repris par Peter Bexte), une vision palpable donc. Merleau-Ponty (*L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p.37) : "le modèle cartésien de la vision, c'est le toucher"... ces remarques sont ici repris sous forme de notes pour montrer la mobilité du débat...

comme une perception sensible en propre, puisque la plupart ou même toutes les perceptions se produisent par toucher [ou contact].”[252] Le toucher est parallèlement à la vue la cause de toutes les sensations, de tous les plaisirs et de toutes les douleurs, externes comme internes[253]. Tout corps sensible possède le sens du toucher. Par là même, il est le sens de base, le fondement de toute fonction sensitive. Chez les Modernes, la philosophie demeure ambiguë quant au privilège qu'elle continue de reconnaître à la vue, contre l'affirmation d'une certaine primauté ou du caractère fondamental du toucher. Les débats philosophiques font apparaître une complémentarité des deux sens concernés. Maintenir un discours sur la supériorité d'un sens, ou parler d'une supposée “hégémonie de la vision” doit être fait avec prudence. L'histoire de l'art, en symbiose avec le débat philosophique, pourrait pareillement être réécrite comme l'histoire du voir ou de la compréhension du “non-voir”[254], de la “bonne distance qu'il convient de mettre entre soi et les œuvres d'art”[255].

Qu'il y ait du tactile dans le visuel, l'historiographie est sur ce point éloquente. Riegl a bâti en partie sa théorie de l'histoire de l'art sur une alternance diachronique de “l'haptique” (tactile) et de “l'optique” (le purement visuel). La dialectique historique du “linéaire” et du “pictural” de Wölfflin reprend, en l'adaptant, cette dichotomie en lui ajoutant les notions de simultanéité et de succession. De même que la lecture d'un livre se déroule dans le temps, les mains ne perçoivent pas tout simultanément : elles explorent des extraits, et dans la continuité se forme une idée de l'œuvre complète, qui est d'abord une collection d'informations. Chez Gombrich, l'interprétation de Wölfflin se traduit en un renvoi continuel entre des formes esthétiques connues. La cécité figure dans les textes de Gombrich afin de permettre des comparaisons, mais elle n'est pas reconnue comme un acteur possible d'une meilleure compréhension de la perception. Walter Benjamin reprend le repérage systématique de Wölfflin pour établir que les qualités tactiles et visibles d'une œuvre d'art visuelle ou plastique deviennent efficaces uniquement l'une par rapport à l'autre (“wechselseitigen Wirksahmkeit

[252] Ce résumé suit toujours le texte de Danielle Lorie qui pour cette phrase choisit de citer Friedrich Solmsen…
[253] “il est possible d'attribuer à la dimension intérieure du toucher la conscience sensible de soi”… (Lorie, 2003 p.42) “si la vue est le modèle de la pensée, le toucher est le modèle de la conscience de soi” (Lorie Note 25).
[254] C'est en tous cas ce que propose Peter Bexte, 1999, de tenter d'écrire “l'histoire le l'art du visible” comme un “histoire de l'art aveugle”.
[255] Le texte de Didier Ottinger pou le catalogue “*Haptisch*’- 1993, “Haptisch, Enquête sur la bonne distance qu'il convient de mettre entre soi et les œuvres d'art” (p.8) se base sur cette citation de Riegl… “La distance à partir de laquelle la vue perçoit les choses est d'une importance primordiale (…) Si l'on rapproche complètement l'objet et l'œil (…) on a l'impression que procure simplement la surface à deux dimensions. Si l'œil s'éloigne un peu il a la possibilité de percevoir sur l'objet des aspects qui réveillent en lui le souvenir d'expérience de toucher” Ce va-et-vient de Riegl devant les œuvres d'art n'est pas qu'une affaire d'optique… leçon d'esthétique…

tast- und sichbarer Qualitäten")[256]. Le débat devient plus complexe avec les contributions de Berenson, qui remarque que les "valeurs tactiles" sont au centre d'une analyse des œuvres d'art. Les formes ne sont jamais plus "visibles" que lorsqu'elles appellent à la palpation ou à la préhension. "Forme" pour Berenson, signifie avant tout "valeurs tactiles". Cette idée est secondée par Berkeley pour qui "le sens de la vue n'est en quelque sorte qu'une délégation d'un sens primordial, celui du toucher". Les "valeurs tactiles des œuvres d'art" intéressent continuellement les commentateurs, du moins la complémentarité et la simultanéité des deux sens semblent établies et acceptées. La question peut même se retourner ainsi : "Existe-t-il une modalité perceptive *exempte* de toute cécité? La part aveugle caractérise-t-elle normalement la perception visuelle de l'être humain"[257] ? Dès lors, est-il paradoxal de vouloir formuler un "sauvetage" du sens tactile en art, et pourquoi estimerait-on cela nécessaire?

Le besoin de "défendre" une approche haptique de l'art, ou plutôt une esthétique basée sur l'utilisation de tous les sens dont l'être humain est doté "de concert", se fait sentir suite aux tentatives modernistes de "purger l'art d'une impureté haptique" et d'accorder toujours plus d'importance à la seule visibilité[258]. Cet idéal prétend pouvoir s'étendre à la sculpture, qui, de par sa matérialité, aurait naturellement suscité le toucher. Il faut comprendre les argumentations des artistes des années 70, en réaction aux textes de Clément Greenberg ou en continuité du débat qui marque les années 50 entre les partisans de l'abstraction géométrique et de l'abstraction lyrique. Kosuth, qui s'oppose à l'idée qu'une expérience esthétique serait un élément essentiel de l'art, fait dans ses écrits très fréquemment référence à la relativité du

[256] Ces phrases sur l'histoire du débat "haptisch" et "optisch" est établi à l'aide des textes de Didier Ottinger et de Volkmar Mühleis. De la conclusion du Texte de Mühleis est extrait cette dernière citation "… Hatte Heinrich Wölfflin taktile Qualitäten in der visuellen Kunst erstmals systematisch aufgezeigt, so boldet Walter Benjamin die entscheidende Referenz einer wechselseitigen Wirksahmkeit tast- und sichbarer Qualitäten in der visuellen wie der plastischen Kunst." (2005, p.267)

[257] Raoul Dutry peut formuler la question aussi radicalement dans son éditorial pour le numéro 9 de la revue ~~*Voir*~~. (1994, p.3)

[258] A citer Didier Ottinger, 1993. "Haptisch, Enquète sur la bonne distance" : "Le refoulement du tactile devient un leitmotiv du modernisme. Son rejet fine à la phobie. La sculpture, dernier refuge 'naturel' de l'haptique (n'est-elle pas fait, par sa matérialité même pour susciter le toucher?) se voit bientôt soumise aux règles de la 'visibilité pure'. Greenberg une nouvelle fois : 'Sous l'influence de la 'réduction' moderniste, l'essence de la sculpture s'est avérée presque aussi exclusivement visuelle que celle de la peinture elle-même. Elle s'est 'libéré' du monolithe tant en raison de ses connotations exclusivement tactiles - dont il apparaît maintenant qu'elles relèvent de l'illusion - que des conventions tenaces qui lui sont attachées'. Ainsi sur ces bases purement visuelles le modernisme a t-il défini les principes de la 'sculpture construite' d'Anthony Caro et de David Smith qui semble figer des coups de pinceau dans l'espace, donnant une forme solide au plan coloré : une sculpture 'à plat', visible presque comme un tableau, d'un point de vue unique, détaché sur un fond monochrome". (Didier Ottinger, 1993. "Haptisch, Enquète sur la bonne distance", *Haptisch, La caresse de l'œil*, (Musée de l'Abbaye Sainte Croix, Les Sables d'Olonne, p.13)

sens de la vision[259], et s'oppose clairement à Greenberg qui veut préserver le "bon goût" en questions esthétiques. Robert Morris parle de "la nature essentiellement tactile de la sculpture et de la sensibilité optique de la peinture". D'abord chorégraphe, il arrive à cette idée en mettant en lien la sculpture et la peinture avec la chorégraphie. Boshoff s'inspire également de l'Arte Povera[260] de Giuseppe Penone ou du Nouveau Réalisme à travers l'exemple de Jean Tinguely[261]. Vers la fin des années soixante, les critiques de Lucy Lippard puis, une décennie plus tard, celles de Rosalind Krauss[262] démontrent que le Modernisme se trouve aux limites du réductionnisme, et prônent une réinvention de l'haptique et de la troisième dimension. L'histoire de l'art décèle parmi les pratiques artistiques du 20ième siècle un courant "Informel" qui n'a jamais cessé d'être productif et riche d'inventions. Lors de ses recherches, Boshoff rencontre des fragments de ce débat dans les textes d'Ursula Meyer, de Rudolf Arnheim, de Joseph Kosuth et de Mihaly Csíkszentmihályi. En tant qu'artiste, Boshoff est fortement frustré par la dominance dans l'enseignement artistique d'un certain type de sculpture moderniste[263] et d'une exigence d'un réalisme pictural qui ne tolère pas d'exception. Il se déclare d'emblée du côté des artistes qui, dès les années 60, réagissent contre le modernisme en développant un état d'esprit contestataire.

Les idées contestataires des années 70, formulées dans un contexte prônant la "libération" de la richesse perceptive de l'être humain, sont intégrées mais déconstruites dans un discours intellectuel, celui du post-modernisme. Les intellectuels cherchent à relativiser les impressions perceptives, une analyse pertinente devant se méfier des facultés perceptives[264]. Ce que nous croyons percevoir passe toujours par le filtre de notre intellect. Une véritable expérience originale en vue de la construction d'une esthétique ne serait donc pas possible

[259] Dans la collection des écrits de Kosuth, *Art after Philosophy and after*, 1991, p.5 "Vision + limited vision + truth fictive reality of the artwork Link…" : et également p.38 : "Aesthetics is the study of perception" dans "Introductory note by the American Editor" , pp.37-40, Kosuth écrit ce texte pour en introduction au deuxième numéro de *Art&Language* (Coventry)1, no.2 (February 1970). Il propose trois catégories d'art : aesthetic, "reactive" et conceptuel… … blind actions… carpenter of the predicate… "why" and "how".

[260] Puisque Boshoff est en posession de ce livre, nous pouvons accepter qu'il a bien pris note de l'expression de Germano Celant revendiquant l'essentielle matérialité, et l'importance de l'insertion dans le monde, que ce dernier formule dans l'antologie *Art Povera, Conceptual, Actual or Impossible Art*, édité en 1969.

[261] Voir KG Introduction.

[262] Rosalind Krauss "Sens et Sensibilité. Réflexion sur la sculpture de la fin des années soixant" (1973) : D'autre part la collection des textes critiques écrites depuis la fin des années 70, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press édité 1986.

[263] Voir KG Partie I. Boshoff critique l'approche des artistes ayant pu quitter l'Afrique du Sud et suivre l'enseignement académique des écoles de la Grande Bretagne où ils se soumettent sans remise en question au style Moderniste.

[264] Jean-Pierre Cléro, 2003. "Le toucher entre réalité et fiction, Quelques idées pour une géométrie du toucher : de Berkeley à Carnap", ~~*Voir,*~~ No.26-27, pp.8-29, qui formule cette prise de position et reconstruit les contributions philosophiques autour de cette question.

dans le paradigme postmoderne. Pendant les années 80, Boshoff est en contact étroit avec le milieu académique sud-africain, où les discours poststructuralistes sont à l'ordre du jour[265]. Contre l'essentielle distanciation post-moderniste, contre la complète relativisation intellectuelle des perceptions, il peut sembler courageux et subversif de prôner le "ici et maintenant" du contact "réel".

Résumons : parmi les artistes et théoriciens, ceux qui militent pour contrer "le sens privilégié de la vision" simplifient les réelles pratiques artistiques, car malgré tout ce qui pouvait être dit en théorie, "le tactile" était toujours au cœur des recherches artistiques du 20ème siècle[266]. L'importance des discours sur "l'exclusion du tactile" doit être prise en compte pour pouvoir suivre l'argumentation de la critique anglo-saxonne autour du BLIND ALPHABET PROJECT, qui l'interprète comme une œuvre à caractère social. Le toucher, comme l'aveugle, sont présentés comme des "exclus" du "mainstream". Ils sont une minorité menacée. Prendre leur défense constitue un geste charitable dans la logique fictionnelle et théorique d'un art "purgé d'une impureté haptique".

Les influences théoriques récurrentes de Boshoff viennent de Marshall McLuhan, Patrick Trevor-Roper, Edmund Burke Feldmann, Rudolf Arnheim et Mihaly Csíkszentmihályi. Boshoff a dû également bien connaître l'essentiel des écrits de John Dewey, qui étaient très présents dans les discours autour de l'art en Afrique du Sud. Du

[265] Jacques Derrida, 1990. *Mémoires d'aveugle*, un texte largement lu en Afrique du Sud dans sa traduction en Anglais sous le titre *Memoires of the Blind : The Self-Portrait and other Ruins* en 1993. La difficile lecture de ces textes dans le contexte Sud-Africain se tansmet à travers les débats qui sont menées à l'occasion de la conférence donnée par Derrida à la University of the Witwatersrand en 2003, *Refiguring the Archive*. Voir KG Partie III.

[266] Les sources s'intéressant à ce courant d'art sont multiples - l'histoire de l'art a pris l'habitude d'opposer "l'Abstraction Lyrique" à "L'Abstraction Géométrique'… Les contributions de Fautrier, Bourri ou Tapiès sont d'une grande richesse poétique de la "parole donnée à la matière" (Restany)… et encore Dubuffet : sable, gravier, goudron, cailloux, toutes les nuances de granuleux et lisse, toutes les variations du relief sont convoquées… Les recherches autour des qualités tactiles d'une œuvre sont particulièrement riches au Bauhaus malgré toute modernité du style qui se développe ici. Les enseignements du Bauhaus reçoivent l'attention des historiens d'art, non seulement les textes d'Ernst Gombrich assurent une analyse et contextualisation riche qui est entendu dans les cercles de la critique anglo-saxonne. Le Bauhaus garantit la prise de conscience du caractère intimement lié entre la perception, la contemplation et la représentation. L'origine tactile de la texture est au centre des préoccupations de Johannes Itten. Les qualités tactiles ne sont pas uniquement présentes grâce aux références symboliques ou par représentation imagé, ils sont également présents de façon structurelle. Le Bauhaus donne beaucoup d'importance aux qualités tactiles des matières, à l'adaptation du design au corps (la poigné de porte qui s'adapte parfaitement à la main), les dimensions qui respectent la présence corporelle de l'individu. (Ce texte suit dans l'essentiel les remarques de Volkmar Mühleis sur le Bauhaus, 2005, pp.167-176) Le lien de Boshoff avec le Bauhaus passe par son admiration pour le travail de Piet Mondriaan. Boshoff dans les années 70 crée la série des FISHY TOOLS, une œuvre qui doit beaucoup à l'inspiration fonctionnaliste et corporel du Bauhaus. - Boshoff était donc conscient de ce discours dans l'art, il choisit pourtant de généraliser et de démontrer la rigidité d'un art rétinien et formaliste en suivant les théories accompagnant les courants conceptualistes.

moins, Boshoff, en lisant Csíkszentmihályi, en a lu un résumé très soigné qui est aussi une réinterprétation intéressée de ces théories. Le premier, McLuhan, identifie la primauté du sens visuel[267] et l'isolement des sens à l'une des causes de l'aliénation de l'être humain, et à laquelle il convient de remédier par une redécouverte du "all-in-one-ness" qui était l'état de l'être humain avant l'invention de l'imprimerie (qui a accéléré l'extériorisation du savoir décrit également par Trevor-Roper). Une troisième influence théorique de Boshoff, les *Varieties of Visual Experience* d'Edmund Burke Feldman, lui sert à[268] remarquer que l'expérience palpable est grossièrement négligée dans la sculpture. Boshoff répète cette remarque en 2007 pour la présentation de la section F du Projet :

> The palpable experience is grossly overlooked in sculpture. Overlooked being the operative word in a visually literate society. Texture, for example, is more properly defined as "what something looks as if it feels like", than simply "what it feels like". Sculpture is merely imagined to pertain to the sense of touch. It is a haptic experience only in concept. The Greek experience of haptikos or "ability to touch" is invited by the art object, but today's astute onlookers prefer only to take the invitation at face value. In observing visitors to art galleries where touching the work is still allowed, it is evident that only superficial, cursory palpation, if any, takes place.

Ce que nous pourrions découvrir d'une sculpture en la palpant passe fréquemment inaperçu. "Fermons les yeux" serait l'expression que choisirait une société qui s'exprime en métaphores visuelles. Le mot texture, par exemple, est le plus souvent défini comme "à quoi cela ressemble"[269], et non pas, ce qui serait plus logique "quelle tactilité est-ce que cela présente". Nous ne faisons qu'imaginer le toucher d'une sculpture. Nous abordons l'expérience haptique uniquement sous forme de concept. L'objet invite l'expérience qui en grec se désignait par *haptikos,* ou "le talent de toucher", mais les astucieux visiteurs de nos jours ne prennent pas cette invitation au pied de la lettre. Quand on observe des visiteurs dans des galeries d'art où il est permis de toucher les œuvres, il devient évident que l'exploration se limite à un contact superficiel et hâtif, on "jette un coup d'œil" dirait-on.

Le cas Rudolf Arnheim mérite qu'on s'y arrête un moment. Sa première publication, *Art and Visual Perception, a Psychology of the Creative Eye*, remonte à 1954. La réédition de 1974 se trouve sur la liste des ouvrages consultés par Boshoff dès sa dissertation de 1984. Entièrement révisée, cette version du texte se veut être un "manuel à l'utilisation de ceux activement concernés par la théorie et la pratique des arts". Les chapitres "Balance", "Shape", "Form", "Growth", "Space", "Light", "Colour", "Movement", "Dynamics", "Expression", sont organisés comme un manuel qui a dû être une source riche dans la mise en place des cours des "Perceptional Studies" que Boshoff préparait pour le Johannesburg College of

[267] Et il est justement sur ce point que ses théories sont attaquées par Bernard Bihari, la réfutation d'un point de vue neuropsychologique que le groupe *Art & Language* choisit de publier (*Art&Language*, Volume 1 Number 3 June 1970. pp.11-28.)
[268] Edmund Burke Feldman, 1992. *Varieties of Visual Experience*, p. 318.
[269] Les équivalents français de "to look like" ou pour "overlook" ne traduisent pas par une terminologie exclusivement visuelle : "avoir l'air", "ressembler", "rappeler", "évoquer" il en est de même pour "at face value" - qui se traduit en français par des équivalents cognitives et non visuelles "prendre au pied de la lettre" par exemple.

Art[270]. Avant son départ de l'Europe à l'issue de la deuxième guerre mondiale, Arnheim écrivait comme critique de cinéma. Sa principale contribution est pourtant d'avoir élargi aux arts visuels les études psychologiques qu'il suivait aux débuts des années trente à Berlin, la "Gestalt Psychologie" psychologie de la forme ou gestaltisme, et d'avoir ouvert les arts à un dialogue avec la psychologie perceptuelle. Boshoff a très fréquemment recours à la "Gestalt Theory" pour motiver les solutions formelles de ses œuvres : l'alphabet cryptique pour BANGBOEK peut ici servir d'exemple. Boshoff indique qu'il a élaboré l'écriture illisible en utilisant des signes diagonaux et des points, qui véhiculent, en accord avec la "Gestalt-Theory", des idées de déstabilisation et de chute[271]. Le gestaltisme a une portée beaucoup plus étendue encore. Le druide détourne cette théorie pour en faire un manuel de règles de la vie quotidienne. Lors d'une séance de prises de vue d'un cerisier à Washington, à l'occasion du "Ceherryblossom Festival" en mars 2012, Boshoff, bien que fortement handicapé par un genou blessé, a insisté pour s'accroupir, et a pris des positions extrêmement difficiles à tenir vu sa condition physique. Cet exercice douloureux était justifié par certains principes de la "Gestalt Theory", qui exigent certaines compositions picturales : les prises de vue du druide ne doivent jamais s'apparenter à une simple image opaque. Revenons à Arnheim et à la question de l'aveugle. Dans *Art and Visual Perception*, le sens tactile retient l'attention d'Arnheim[272], mais c'est seulement dans un article de 1990 qu'il interroge les "Perceptual Aspects of Art for the Blind". Ce dernier texte, publié une deuxième fois en1992 dans *To the Rescue of Art*, n'est pas répertorié dans les bibliographies de Boshoff, à l'instar de la publication de 1969, *Visual Thinking*. Ce dernier, qui est un élargissement de *Art and Visual Perception,* est néanmoins intéressant pour notre étude, puisqu'Arnheim y formule l'idée d'une pensée par les perceptions, et propose de reformuler une "sensory experience in general" adaptée aux arts, ainsi qu'une interrogation sur les fonctions créatives du cerveau.


BANGBOEK (1977-1981)

[270] Voir "Dialogue, Paul Rand and Rdolf Arnheim, 11.5.1995" publié dans *Rudolf Arnheim, Revealing Vision*, édité en 1997 par Kent Kleinman and Leslie van Duzer, The University of Michigan Press, p.75.

[271] "'Bangboek' se nuut-ontwerpte alfabet bestaan slegs uit diagonale strepies en kolletjies. Volgens Rudolf Arnheim se gestalt teorieë van visuele dinamika (*Art and Visual Perception*, bibl. 87) is diagonale strepe verwant aan die idee van ongeankerde, vallende voorwerpe. Die idee is dan ook om 'n vel vol tuimelende, onsekere strepies en kolletjies te skep. Hierdie toestand van die skrif is bedoel om die waarneembaarheid en uiteindelik ook die ontsyferbaarheid daarvan verder in die wiele te ry". (VLV, 1984, p.86)

[272] Voir la relecture qu'apporte Ian Verstegen, 2005. *Arnheim, gestalt and art, a psychological theory*, Springer-Verlag, Wien. Verstegen propose de relire *Art and Visual Perception*, à la lumière des écrits tardifs de Arnheim, où il propose d'interroger la dynamique des formes et couleurs en mouvement.

Arnheim considère les activités artistiques comme une une forme de pensée. Les pensées et les perceptions agissent de façon inexorablement entremêlée. Arnheim utilise ensuite le sens visuel comme exemple, pour prouver sa thèse, même s'il affirme que le sens visuel n'est qu'un sens cognitifs parmi d'autres, celui-ci étant choisi uniquement parce que, pour l'instant, il le connaît mieux que les autres. Arnheim ajoute qu'il faudrait compléter ces études par des informations sur les autres moyens de cognition, et sur la coopération entre les sens perceptifs. C'est ce qu'il entreprend avec sérieux dans les articles publiés entre 1968 et 1990 et rassemblés en 1992 dans le recueil *To the Rescue of Art*. L'intérêt des théories de Rudolph Arnheim n'est pas uniquement d'avoir adapté le discours "haptique" des théoriciens de l'Histoire de l'Art (Riegl, Wölfflin etc…) à la production et à la réception de l'art plastique par les artistes ou par les spectateurs aveugles, il montre également en quoi un individu qui prend connaissance du monde qui l'entoure sans se fier au sens de vision développe une expression esthétique fondamentalement différente de celle des autres. Chez les êtres voyants, le sens visuel est celui le plus utilisé, ce qui les empêche d'approfondir les images auditives ou tactiles. Ici, Arnheim s'intéresse aux possibilités d'un art qui serait "haptique" en un sens esthétique : dans sa production et dans sa réception. L'artiste aveugle, comme l'artiste voyant, peuvent travailler de façon "haptique", mais tous deux peuvent tout aussi bien prendre du recul par rapport à une approche haptique. En revanche, si quelqu'un peut devenir le protagoniste d'un discours haptique, cela ne pourrait être qu'un aveugle. Arnheim suppose que pour la personne voyante, l'apprentissage d'une expressivité haptique pourrait avoir la même importance que l'apprentissage d'une deuxième langue : "the way a foreign language makes for better understanding of the native tongue"[273] De la façon dont l'apprentissage d'une deuxième langue nous permet une meilleure utilisation de notre langue maternelle. La base de tout expérience esthétique, visuelle[274], auditive ou tactile tient dans la perception dynamique qui procède par tâtonnements, ainsi que dans le rétablissement des vides entre les points de contact par la mémoire. La forme et l'espace, pour pouvoir communiquer une expression, doivent toujours pouvoir être ressentis comme un jeu entre des forces actives. Boshoff parle de "mnemotaxis"[275].

Une étude de Volkmar Mühleis[276], qui se fonde entre autres sur Rudolf Arnheim, propose d'élaborer une histoire des artistes aveugles. Il conçoit sa recherche comme un travail

[273] Rudolf Arnheim, 1992, p.133.
[274] Arnheim parle de "successive acts of fixation" afin de constituer la continuité du champ de vision. Les images visuelles sont construites dans le cerveau lors de plussieurs passages de la retine (p.136).
[275] Voir plus loin.
[276] *Kunst im Sehverlust, Phänomenologische Untersuchungen*, Wilhelm Fink Verlag, Köln, 2005, pp.183-186.

hautement spécialisé, applicable à une catégorie restreinte d'œuvres d'art : un art créé par des artistes aveugles qui en même temps participent au discours "haptisch". Pour commencer, Mühleis rassemble un éventail très étendu de textes emblématiques de la dialectique entre sens visuel et sens tactile. Pour Mühleis, le véritable discours commence avec Pétrarque et Tribolo et la réponse de Galileo Galilei[277]. Mühleis dresse également une liste quasi-complète des expositions[278] ayant eu lieu depuis 1968, et s'adressant au sens tactile. L'accroissement des expositions de ce type, justement à la fin des années 60, va de pair avec les recherches sur l'autonomie de l'expression corporelle dans le Body Art ou la Performance, ainsi qu'avec le développement de l'importance accordée à l'intuition dans le "Zeitgeist" des années 70. Mühleis constate que le lien entre le sens tactile et le travail de la sculpture a toujours été admis, et que l'appréciation d'œuvres d'art par le sens tactile est commentée par beaucoup de théoriciens. Par contre, il s'avère que certaines théories (notamment Riegl et Wölfflin) cherchent à établir l'aspect corporel comme un paradigme historique et conseillent de se méfier de l'expérience subjective, pour ne pas créer des analogies trop rapides et "fausser" les grands traits de l'histoire. L'expérience tactile étant particulièrement intime, il a fallu les mouvements de contreculture des années 70, pour qu'un tel lien devienne formellement (et théoriquement) descriptible dans le travail de Rudolf Arnheim.

Dès le début de son texte, Volkmar Mühleis cherche à en apprendre plus sur "ce que nous voyons" ("[…] Über das Visuelle selbst mehr zu erfahren […]"). Dans cette entreprise, il cherche les "Korrespondenzen zwischen Tasten und Sehen…." les correspondances entre le toucher et la vue et doit admettre que les deux sens sont intimement entremêlés, tissés, (le mot qu'il choisit est "Verflechtung" comme une tresse). Il s'agit d'un entrelacs, d'un ensemble impossible à démêler. Mühleis place Georges Didi-Huberman à l'extrémité de son tour d'horizon, intitulé "Taktilität und Visualität" toucher/voir, des penseurs du lien entre le toucher et la vue (après s'être arrêté sur

[277] Il s'avère que d'entreprendre un répérage systématique de ces discours nécessite une connaissance des querelles des académies italiennes et françaises depuis la Renaissance. (Voir Jacqueline Lichtenstein, 2003. *La Tache aveugle, Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture,* Essais Gallimard. Les polaritées se constituent entre "peintre-artiste" et "sculpteur-philosophe") Je tiens ici à ajouter, que pour un artiste non-européen, tel que par exemple Joseph Kosuth, ces disputes et l'élaboration de le dichotomie peinture -sculpture sont synonyme de la futilité du systhème académique, qui justement par cette division ne permêt aucunement d'entreprendre le tâche première que est aujourd'hui celle de l'artiste, c'est-à-dire interroger la nature de l'art tout court. (Voir Joseph Kosuth, 1967, "Art after Philosophy", *Art after Philosophy and After*, publié 1991, p.18)

[278] Il cite 17 expositions et des expositions qui sont installées dans un rythme annuel pour la région Européenne et des Etats-Unis. Dans ce contexte il faut faire remarquer que l'Afrique du Sud organise des expositions réguliers d'art tactile depuis 1969 "Sculpture for the Blind" à la South African National Gallery. Citons également l'expositon *Seeing Blind* au Pretoria Art Museum en 2001, qui montrait entre autres le travail de Boshoff.

Alexander Gottlieb Baumgarten[279], Heinrich Wölfflin, Max Raphael, et Rudolf Arnheim). Les contributions de Didi-Huberman ne seraient pourtant pas pensables sans "l'image dialectique" de Walter Benjamin[280] ou *Le visible et l'invisible*[281] de Maurice Merleau-Ponty.

> Chez Didi-Huberman, "voir" se comprend dans la tension suivante :
>
> La question qui se repose est bien celle de savoir ce que nous gagnons et ce que nous perdons lorsque nous sommes engagés dans l'expérience de voir quelque chose ou quelqu'un.

- Ce fragment se retrouve dans plusieurs textes - entre autres dans le texte sur le cube de Giacometti adapté pour la revue ~~*Voir*~~ [282]. Les métaphores qui décrivent la tension entre voir et toucher sont d'ordre charnel et phénoménologique, et font surgir l'idée d'une "œuvre incarnée"[283]. Mühleis remarque que l'oscillation entre les deux pôles peut être ressentie en termes haptiques, l'important étant que la dialectique, selon Didi-Huberman, ne ne s'arrête jamais et ne soit donc pas la recherche d'une une synthèse entre les opposés, comme Hegel le proposait pour la pensée des "Begriffe" concepts –. Au contraire, Didi-Huberman cherche à garder le spectre ouvert[284]. L'essentiel de ce raisonnement se trouve dans le chapitre sur les cubes de Tony Smith[285] "La dialectique du visuel, ou le jeu de l'évidement", dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* daté de 1992 est annoncé dans la section "Du dilemme à la dialectique : l'intervalle et la scansion rythmique"[286] :

> Il n'y a pas à choisir *entre* ce que nous voyons (avec sa conséquence exclusive dans un discours qui le fixe, à savoir la tautologie) et ce qui nous regarde (avec sa mainmise exclusive dans le discours qui le fixe, à savoir la croyance). Il y a, il n'y a

[279] Mühleis, 2005, p.164: "Max Raphael… Zusammenspiel Geist und Wahrnehmung… Zusammenspiel ist anthropologisch eine Konstante, die an historisch bestimmbaren Kunstwerken beispielhaft wird."
[280] Mühleis, 2005. p.241 : "Sein dialektisches Verständnis beruht auf der benjaminischen Dialektik, die keinen synthetisierenden Begriff kennt", voir pus loin
[281] Mühleis, 2005, pp.240- 254, citation p.252: "… Ebenso wie Merleau-Ponty ist Didi-Huberman daran interessiert, den Gehalt des Taktilen, Wiederständigen im Sehen zusammen zu denken mit der Wahrnehmung von Licht. Er vermerkt : "Man wird (…) Aura jene konturlose Sache nennen müssen" (*Ce que nous voyons* p.155)"
[282] ~~*Voir*~~, No 4 (avril 1992), page 18.
[283] Un aspect dont il a été question en début de cette partie sous le titre "Œuvre - objet numineux".
[284] "Metaphorik zur Beschreibung dieser Spannung ist eine leibliche, phänomenale - das Oszillieren im Wechselhaften kann haptisch erfahren werden - entscheidend ist, dass die Dialektik nach Didi-Huberman keiner Erfüllung und Lösung des Gegensätzlichen in der Synthese dient - wie Hegel es im begrifflichen Denken entwarf - sondern dem Offenhalten des Spektrums" - Volkmar Mühleis, 2005, p.240 et suivantes.
[285] Il s'agit en ce cube "du plus simple objet à voir", La "coïncidence" avec une des œuvres charnières de Boshoff n'est pas sans importance - KUBUS, le cube qui s'ouvre pour devenir ville. Il en a été question pour expliquer comment un objet peut devenir "aveugle".
[286] *Ce que nous voyons* (1992, p. 48-52). C'est ici que Didi-Huberman avait mis en place le parallélépipède de Donald Judd comme un objets "qui ne représente rien, ... il ne représente rien comme image d'autre chose. Il ne se donne comme simulacre de rien" (p.37)

> qu'à s'inquiéter de l'*entre*. Il n'y a qu'à tenter de dialectiser, c'est à dire tenter de penser l'oscillation contradictoire dans son mouvement de diastole et de systole (la dilatation et la contraction du cœur qui bat, le flux et le reflux de la mer qui bat) à partir de son point central, qui est son point d'inquiétude, de suspens, d'entre-deux. Il faut tenter de revenir au point d'inversion et de convertibilité, au moteur dialectique de toutes les oppositions. C'est le moment où ce que nous voyons commence juste d'être atteint par ce qui nous regarde - un moment qui n'impose ni le trop-plein de sens (que glorifie la croyance), ni l'absence cynique de sens (que glorifie la tautologie). C'est le moment où s'ouvre l'antre creusé par ce qui nous regarde dans ce que nous voyons[287].

Volkmar Mühleis sait mettre ce raisonnement en contexte en évoquant la dialectique de Walter Benjamin qui ne connaît pas le concept de "synthèse", mais seulement le "Umschlagsmoment" le moment de suspens, le moment du renversement, moment où les états qui s'excluent mutuellement basculent en un instant. Ce moment se produit de façon subite : du sommeil à l'éveil, de la recherche à la trouvaille. Walter Benjamin l'appelle la "Dialektik im Stillstand" la dialectique immobile[288]. Volkmar Mühleis propose de comprendre le "Umschlagmoment" du lien de parenté entre réception tactile et visuelle à partir du "Vexierbild" image double ou image-devinette où deux lectures possibles s'excluent pourtant mutuellement pour se relayer ("Ein Ablösen innerhalb eines bestehenden Gegensatzes..." se donner le relai à l'intérieur d'une opposition établie : "[...] die In-eins-Setzung des Wiedersprüchlichen" la mise en équivalence du contradictoire que Wittgenstein avait fait remarquer à propos des "Vexierbilder" par exemple le Hasen-wie-Enten-Kopf, le canard-lapin). Ici A et B sont au même niveau : le visuel. A l'exemple du réveil d'un cauchemar, il devient possible de penser le même moment d'exclusion mutuelle sur plusieurs niveaux. Le moment du réveil équivaut au moment de la compréhension ("celui qui vient d'émettre un cri, c'était moi")[289].

---

[287] *Ce que nous voyons* p.51/52 - j'élargis la citation choisie par Volkmar Mühleis qui a choisi à la traduction den Allemand.

[288] Mühleis, 2005, p.241 : "Sein dialektisches Verständnis beruht auf der benjaminischen Dialektik, die keinen synthetisierenden Begriff kennt, sondern allein das Umschlagmoment der einander ausschliessenden Zustände, welches sich plötzlich vollzieht : etwa vom Schlaf in die Wachheit, vom Suchen zum Finden,. 'Dialektik im Stillstand' nennt Benjamin dieses Moment ...."

[289] L'exemple du rêve est donné par Walter Benjamin dans les Notes pour le *Passagen-Werk* : "Die zwingende, die drastische Erfahrung, die alles 'Allgemach' des Werdens widerlegt und alle scheinbare 'Entwicklung' als eminenten durchkomponierten dialektischen Uschlag erweist, ist das Erwachen aus dem Traum" (Mühleis cite *Das Passagen-Werk*, Gesammelte Schriften Bd.V2 1998, p.1006) Dans le texte "La dialectique du visuel, ou le jeu de l'évidement" dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 1992 Didi-Huberman propose plusieurs exemples : l'exemple très connu du jeu de la bobine décrit par Freud et aussi un jeu de rôle enfantin pour s'expliquer la mort. L'extrait suivant dit dans la teminologie de Didi-Huberman (p. 60) ce que Benjamin désignait par "Umschlagsmoment", Mühleis ne choisit pas cet extrait - pour notre réflexion sur Willem Boshoff il aurait été plus parlant car il permet de réfléchir sur la possibilité d'une "œuvre incarné" qui peut donc également "mourir" : "... Il faut alors tenter de penser ce paradoxe : que la scansion pulsative pose comme son cadre et inclut comme son coeur un moment d'immobilité mortelle. Moment central de l'oscillation, *entre* diastole et systole - l'antre inerte ouvert subitement dans le spectacle 'vivant', voire maniaque, d'une bobine toujours jetée loin de soi et ramenée vers soi. Moment central d'immobilité, suspensive ou définitive - l'une toujours offerte comme mémoire de l'autre - , où nous sommes *regardés* par le perte, c'est à dire *menacés* de tout

Dans tous ces exemples, les contraires ne peuvent pas être simultanément "vus" ou "sentis" mais uniquement "sus" (...ein verbindendes Erfahren dieser Ebenen in der Vorstellung ermöglicht wird[290] ... une expérience permettant de créer un lien entre plusieurs niveaux de l'imagination). Il est uniquement possible d'opérer cette union des contraires se trouvant sur différents niveaux perceptifs dans l'imagination. La reconnaissance de l'objet à travers le regard qui tâte la surface par contacts successifs constitue l'organisation spatiale et temporelle de la lecture[291]. Mühleis parvient par les "couples" conceptuels, "Aura" et "Empreinte" chez Didi-Huberman[292], "Spur und Aura" chez Benjamin, à distinguer et à mettre en parallèle les deux modes perceptifs, pour donner un aspect "corporel" à la perception. L'empreinte a son origine dans un moment tactile alors que l'aura, selon Mühleis, dépend d'une réception visuelle. "Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft : in der Aura bemächtigt sie sich unser"[293]. L'empreinte et l'aura. L'Empreinte est l'apparition d'une proximité, peu importe la distance à laquelle se trouve ce qui l'a produite. L'aura est l'apparition d'un éloignement, peu importe la proximité de ce qui la produit. Dans l'empreinte les choses deviennent saisissables, dans l'aura ils s'emparent de nous'[294]. Volkmar Mühleis porte tout d'abord son attention sur cette façon de "saisir" les choses à travers leur empreinte et en déduit l'origine tactile de l'acte de voir : il l'explique dans l'introduction à *Ce que nous voyons*[295] à l'aide de *Le visible et l'invisible* de Maurice Merleau-Ponty[296] :

---

perdre et de nous perdre nous-mêmes. Voilà peut-être aussi ce qu'il y a de mortel dans la répétition : Stephen Dedalus regardant la mer immobile et mouvante sur le fond d'une mère morte qui regarde et le noie dans l'angoisse... "

[290] Mühleis, 2005, p.244.

[291] "Das von-Stelle-zu-Stelle-Sehen und darüber einen Eindruck des Objektes zu gewinnen entspricht auf diese Art dem Tastvorgang im Sinne eines räumlichen Lesens" Regarder d'un endroit à l'autre pour se constituer une "image" de l'objet équivaut le processus de découverte tactile d'un objet, il s'agit d'un "lire" spatial. (Mühleis, 2005, p.244)

[292] Qui se trouve dans *Ce que nous voyons* "L'inéluctable scission du voir" (1992, pp.9-16)

[293] Voici l'extrait entier qui aurait pu être intéressant pour le travail de Boshoff à plusieurs niveaux : le tactile, l'objet "numineux", le besoin de collectionner : "Benjamin - diese Hinwendung zum Körperlichen, Materiellen in den Begriffen der taktil begründeten Spur und der visuellen Aura gefasst und auf diese Weise die einst scholastische Unterscheidung mit der neuzeitlichen Wendung angereichert. (….) 'Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft : in der Aura bemächtigt sie sich unser'. Auffallend an dieser Formulierung ist : Spur und Aura sind gleichermaßen Erscheinungen (der visuelle Charakter von Benjamins Auffassungen wird im weiteren noch deutlich werden). Der Spur wohnt jedoch die taktile Herkunft im Sehen inne, wenn er schreibt, in der Spur würde man einer Sache habhaft : 'Besitz und haben sind dem Taktischen zugeordnet und stehen in einem gewissen Gegensatz zum Optischen. Sammler sind Menschen mit taktischem Instinkt (….) Flaneur optisch, Sammler taktisch'. Die Materielle Vergewisserung (des Habitus und mit ihm der Sammlung) verläuft über das Haptische." Mühleis, 2005, p.245.

[294] Mühleis cite Walter Benjamin : *Das Passagen Werk, Gesammelte Schriften*, Bd V.1 1998, p.560.

[295] 1992, p.10/11

[296] Didi-Huberman cite Merleau-Ponty *Le visible et l'invisible*, 1964, p.177 : Plus loin Didi-Huberman arrive par les textes du psychologue Erwin Straus au même ensemble de compréhension de "l'être au monde" dans les jeux entre "rapproché" et "éloigné", plein et vide, mais ceci dépasse nos préoccupations en ce qui concerne Willem

> ... rejouant et renversant ironiquement de très vieilles propositions métaphysiques, voire mystiques, elle nous enseigne que voir ne se pense et ne s'éprouve ultimement que dans l'expérience du toucher ... "Il faut nous habituer" écrit Merleau-Ponty, "à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile promis en quelque manière à la visibilité, et qu'il y a empiètement, enjambement, non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible qui est incrusté en lui" ..... "Mais ce texte... propose un autre enseignement : nous devons fermer les yeux pour voir lorsque l'acte de *voir* nous renvoie, nous ouvre à un *vide* qui nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue."

Didi-Huberman, philosophe, sait de quelle façon mettre en place la dialectique voir/toucher. Chez Boshoff, les mouvements sont plus confus, plus intuitifs, plus "druidiques", mais il est tout aussi rigoureux que Didi-Huberman en faisant le choix de ne jamais dire ou penser une chose sans avoir en même temps essayé, testé, "practiced" pratiqué en tant que apprentissage, le contraire. Comme Didi-Huberman, il maintient dans ses raisonnements "une inapaisable contradiction en acte"[297]. Pour l'instant, concluons avec Merleau-Ponty que "toute vision a lieu quelque part dans l'espace tactile"[298]. Cette prise de conscience peut nous permettre de revenir à la possibilité d'une "esthétique aveugle".

La cécité est donc un des paradigmes grâce auxquels une philosophie de la perception est devenue possible. Un débat riche autour de ce paradigme a été créé par exemple dans la revue ~~*Voir*~~ publiée par le centre de recherches de la Ligue Braille à Bruxelles. Volkmar Mühleis a fréquenté des milieux comparables au Royaume Uni. La thèse de Peter Bexte apporte une ouverture sur la perception de l'art dans un sens global. Partant de la prémisse qu'une "histoire de l'art du visible" n'est pas concevable sans une "histoire de l'art aveugle", Bexte souligne l'importance des représentations de la figure de l'aveugle depuis l'Antiquité jusque dans l'art contemporain. Il démontre comment les avancées en optique et en ophtalmologie se trouvent au cœur de l'histoire de la philosophie. Les penseurs sur le visible (Bexte crée un riche face-à-face entre la *Dioptrique* de Descartes et la *Lettre sur les aveugles à l'utilisation des voyants* de Diderot ; il reprend le débat avec Goethe dans la *Farbenlehre*, avec Riegl dans la distinction entre la surface "optique ou subjective", en opposition avec la surface "tactile ou objective") se sont servis du personnage de l'aveugle pour formuler leurs théories sur ce que nous voyons. Le problème posé par la vision est le suivant : l'être humain

---

Boshoff et l'aveugle, ce serait plutôt pertinent dans le contexte de ce que Boshoff écrit par rapport aux philosophies matérialistes et le "résistentialisme".

[297] *Image Ouverte,* p.56

[298] Didi-Huberman cite Merleau-Ponty *Le visible et l'invisible*, 1964, p.177.

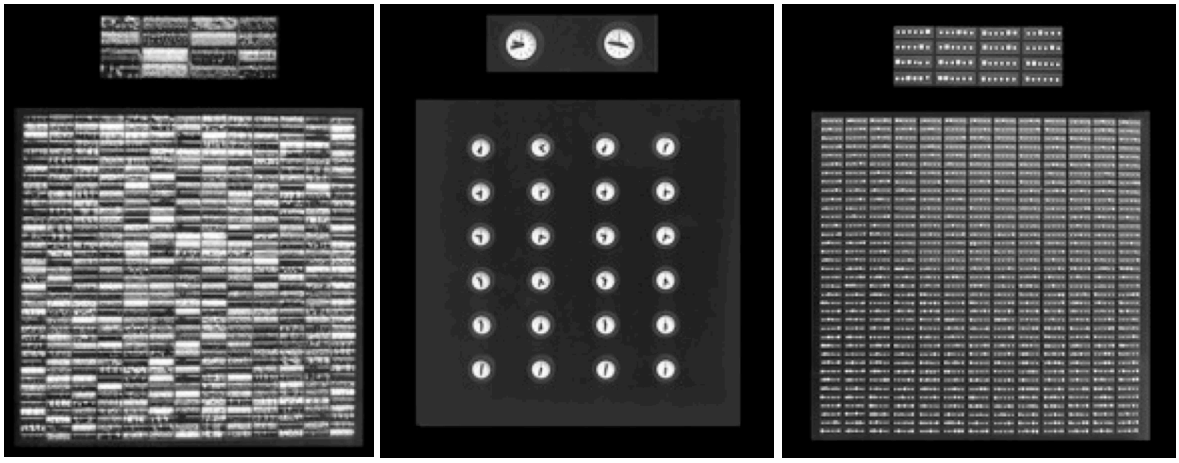
est incapable de voir le voir (comme on est incapable de parler du langage sans se servir de paroles), le point d'Archimède (le point stable d'où le levier peut prendre sa force) n'existe pas pour ces questions – une question que nous ne parvenons pas à extérioriser comme les autres? Toute perception de la perception doit passer par un mode perceptif. "Voir" l'œil signifie déjà une mise en abîme du regard. L'idée d'un œil capable de se voir a fait parler d'une "transparence du regard" que seul un être divin pourrait posséder. Dans l'histoire de la religion, on croit en la toute-puissance et l'omniprésence d'un regard divin. La mythologie humaine s'est installée entre ces deux pôles de l'ubiquité divine, d'une part, et de la prise de conscience des limites du regard humain, de l'autre.

Continuellement, Bexte vérifie ses observations sur un art "non-rétinien" et les compare aux théories des médias[299]. Il répertorie les premières manifestations "technologiques" qui ont été conçues pour permettre une "meilleure" perception (le bâton de l'aveugle serait ainsi un premier instrument de technologie multimédia), afin de démontrer que les théories des nouveaux média traitent peut-être moins d'un visible que d'un aveuglement compensé : les pilotes d'un appareil lancé à grande vitesse ne dirigent pas leurs mouvements selon une perception visuelle directe de l'espace aérien, mais selon les indications de divers instruments technologiques. Dans la terminologie de l'aviation, cette façon de piloter est appelée "Blindflug" un vol aveugle[300]. Le choix du terme "vidéo" pour l'enregistrement d'images filmées met en mouvement tout le paradoxe de cette technicité[301], VIDEO "je vois quelque chose" - oui, quoi ? Quelque chose qui ne se trouve pas ici. Voir une entité absente nécessite une "deuxième vue", ou, comme deuxième solution, un voir qui passe par un "medium" comme le bâton de l'aveugle. Bexte place la figure de l'aveugle au cœur des interrogations de l'art contemporain. Les pensées de McLuhan dans *Forward through the rearview miror*[302], n'en sont pas très éloignées.

Les raisonnements de Peter Bexte ou de McLuhan peuvent permettre d'interroger les œuvres récentes – après 2000 – de Willem Boshoff à la lumière de la thématique de l'aveugle,

[299] Bexte, 1999, p.10, p.16
[300] Par exemple p.95, pour expliquer le cryptogramme et la métaphore de Descartes sur le voyageur perdu en forêt…
[301] Un deuxième penseur identifie l'ensemble média - politique comme la préoccupation absolue de la fin du XXième siècle. Paul Virilio publie en 2005 l'*Art à parte de vue* où il parle de "A l'époque où notre vision est devenue moins objective que téléobjective, comment persister dans l'être?" - nous reviendrons sur l'argumentation de Paul Virilio dans la troisième partie qui dépasse les remises en question de la vision et ouvre le dialogue sur les notions de "fiction" et la "réalité virtuelle".
[302] Collection de textes, edité par Marshall McLuhan, 1996.

alors que Boshoff à ce moment ne parle plus de ses notes esthétiques. Après 2000, Boshoff poursuit la question de la "visibilité", de la "vérité", à travers ses multiples œuvres à sens caché. Le spectateur se trouve, comme le pilote, obligé de naviguer sans voir : ce qui est visible n'est pas toujours vrai et ce qui est vrai n'est pas toujours visible. Les informations vitales passent par un outil secondaire. Les trois panneaux crées en 2003 : (LITTLE) MATTER, (BIG) TIME, (SMALL) CHANCE posent directement la question de l'"évolution" de ce que nous voyons et de ce que nous en savons. Le triptyque met en relation le temps, les



(LITTLE) MATTER (BIG) TIME (SMALL) CHANCE (2003)

gènes et le hasard qui ont donné lieu à cette créature particulière, l'être humain. Boshoff propose une forme absurdement tangible d'un phénomène intangible par excellence : les gènes sont hors de notre portée visuelle, car ils sont trop petits, mais nous pouvons pourtant en produire une image grâce à une technologie hautement sophistiquée. De même, le temps est hors de notre portée, car il nous dépasse complètement, pourtant, depuis la nuit des temps, l'être humain ne cesse d'inventer de nouveaux dispositifs pour le mesurer. L'être humain ne maîtrise aucunement le hasard. Que, dans cette constellation d'improbabilités, MATTER, TIME, CHANCE, l'être humain ait été doté d'un sens visuel est un phénomène encore plus hasardeux, une pure coïncidence. Fonder toute une "philosophie" sur la condition préalable d'un tel hasard improbable semble tout aussi précaire que d'accepter la sagesse d'un savoir ésotérique ou alchimique. En termes d'aveuglement, la série des très grands rochers pour CHILDREN OF THE STARS part du même principe. Les gigantesques blocs de granite que Boshoff met en place évoquent une météorite enterrée à 17 km sous la surface de la terre, celle de Vredefort[303]. Il s'agit d'une météorite qui aurait, selon les scientifiques géophysiciens et les recherches pré-biologiques, été à l'origine de l'apparition de la vie sur terre.

[303] Voir KG Partie III.

Boshoff parle de l'enterrement d'une météorite, tandis que Georges Didi-Huberman fait référence à la face "enterrée" de l'œuvre de Giacometti, et au cube enterré de Sol LeWitt[304]. L'enterrement est un lieu où les intuitions de Boshoff et de Georges Didi-Huberman peuvent se croiser. Malgré le fait que ce dernier décrit l'image ouverte comme une "[...] constellation aux limites toujours labiles, dans laquelle doivent être mis en rapport des œuvres d'art certes, mais aussi des rituels, des poèmes, des attitudes sociales : tel geste consécratoire ou tel rêve dit prophétique, tel sermon sur la lumière divine ou telle tache colorée [...]"[305]. Chez Didi-Huberman, le spectateur ne quitte que très rarement sa position "face à" l'image. Un travail comme celui de Boshoff, dont les œuvres ne se présentent que très rarement "de face" soumettrait la dialectique de Didi-Huberman à des problématiques imprévues. Toujours est-il que le vocabulaire utilisé par Didi-Huberman correspond en grande partie avec celui exploré par Boshoff, de sorte que la confrontation entre ces deux positions peut servir d'outil d'analyse. Il y a deux véritables moments "aveugles" dans l'écrit de Didi-Huberman : deux textes dont on retiendra ici des fragments *Le cube et le visage* sur Giacometti (1993) et le texte, écrit en 2000, sur le travail de Giuseppe Penone, *Être crâne*. Dans ce dernier, Didi-Huberman décrit la tentative d'un artiste d'établir en quelque sorte la carte de l'intérieur du crâne, qui est l'endroit le plus intime et le plus aveugle que l'on puisse imaginer. Le premier des deux textes devient plus clair si on le lit en parallèle avec un deuxième texte de 1992, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992)[306]. Selon un même mouvement, notre débat s'approche de l'art des années 70.

Pour comprendre comment une œuvre d'art peut être un "objet numineux" ou, dans le vocabulaire de Didi-Huberman, devenir une "œuvre incarnée", nous avons eu l'occasion de faire remarquer que ces trois textes vont et viennent entre vie d'artiste, manifeste d'artiste et philosophie Benjaminienne. Tous prétendent faire d'une œuvre un objet qui a pris vie, et qui est capable de répondre à notre regard ou, alternativement, d'être un objet aveugle avec tout ce que cela signifie d'intériorité et de signification "enterrée". Par un long cheminement, Giacometti avait abouti aux versions du polyèdre irrégulier à douze faces (ou treize avec la face "aveugle") et ressemblant au polyèdre irrégulier de la "Mélancolie" de Dürer. Le texte de Didi-Huberman décrit une "métaphorisation peut-être subjective d'une valeur générale

[304] Sol LeWitt, "Buried Cube containing an Object of Importance but little Value" de 1968 est l'œuvre utlitme auquel s'intéresse Georges Didi-Huberman, 1992. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éditions de Minuit, p.202.
[305] *L'Image Ouverte,* 2007, p.207.
[306] Deuxième coïncidence, Didi-Huberman écrit ces textes en même temps que Boshoff écrit les notes accompagnant le BLIND ALPHABET PROJECT.

d'aveuglement, voire d'enterrement". Cette sculpture est connue sous le nom de "cube"[307]. La sculpture de Giacometti n'est pas un cube, mais, nous dit Didi-Huberman, "un objet innommable, qui soit innommable par excellence, car son nom reste enterré". Dans le parcours que Didi-Huberman fait pour s'adresser à ce "cube" dont le nom est enterré, cet "objet de haute solitude", qui se veut "aveugle"[308] "[...] comme si lever les yeux sur cet objet revenait à se sentir 'regardé', c'est-à-dire clivé"[309], il s'arrête à "l'objet Invisible"[310], aux "Mains tenant le vide" et la gravure "Lunaire" (tous datant de 1935 comme le "Cube"), mais également aux différentes versions de la "Tête qui regarde" (1928) et à la "Melancholia I" de Dürer que Giacometti avait vue en 1933. Didi-Huberman arrive à la conclusion que "c'est qu'un authentique travail de figurabilité - donc de transformation - les constituait et justifiait le très long processus qui les avait fait éclore." Giacometti donne l'idée du temps qu'il a dédié à chaque sculpture. De même, dans les projets de Boshoff, le temps est mesuré dans le moindre détail[311]. Une des règles du BLIND ALPHABET PROJECT stipule que les sculptures doivent être sculptées par Boshoff : elles doivent être issues d'un travail manuel et d'un investissement émotionnel.

Les qualités "aveugles" que Georges Didi-Huberman attribue à la sculpture de Giacometti reposent sur l'aspect "opaque" de son "apparence de pierre tombale" ; elle "fait obstacle à notre vœu trop simple de la voir selon l'aspect d'une tête"[312] :

> Cette sculpture nous regarde - le contraire d'échanger avec nous une œillade même allégorique - parce qu'aveugle, elle fait obstacle à notre vœu trop simple de la voir selon l'aspect d'une tête. Giacometti s'est donc senti contraint, dans la production de se objets-obstacles, de concevoir une ressemblance dédoublé, divergente, mais ressentie comme duplice et nouée en même temps, ressentie

[307] *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, 1992, se construit également autour de la forme du cube. Dans ce cas Didi-Huberman choisit les objets parallélépipédiques des minimalistes, surtout Donald Judd, Frank Stella, Robert Morris et Tony Smith, j'y reviendrai dans une tentative de décrire le "dialectique" qui s'installe entre "Ce que nous voyons" et "ce qui nous regarde" ... voir plus loin.

[308] ..."cet 'objet de haute solitude', ... par sa clôture même il nous sépare, il nous laisse seul devant lui. Mais il se rend capable pour cela, alors même qu'il se donne 'aveugle', de regarder l'humain qui sur lui pose les yeux", (1992, p.57)... "comme si lever les yeux sur cet objet revenait à se sentir 'regardé', c'est-à-dire clivé"...

[309] Didi-Huberman (1992, p.57) précise "On soupçonne ici que c'est être regardé ce que cette face tire son privilège d'être éclairé" …être regardé "par un visage sans corps- qui d'ailleurs, nous le découvrons, n'est pas un visage. Ce qui regarde le polyèdre n'est qu'un masque…."

[310] Nous avons déjà remarqué l'importance de l'objet "sans nom", ou "innombrable" : "Un objet fondamentalement mouvant et anadyomène, un objet complet et incomplet en même temps… c'est qu'il nous semble indéfectiblement marqué de perte… nous pourrions par exemple nous demander sous quel nom - ou sous quels noms - la perte évoqué devrait se décliner" (idem)

[311] Rappelons la complexification des notions "mesures de temps" et de "mélancolie" que nous avons entrepris en élargissant vers les cas précis des artistes travaillant au point sud du continent africain, KG Partie I

[312] Georges Didi-Huberman, 1992. "Une masse 'aveugle' qui nous regarde", ~~*Voir*~~, avril 1992, No.4, pp.17-23.

comme un “mélange” paradoxal dont l’artiste ne se souvint jamais d’être un jour sorti

Georges Didi-Huberman a décrit à maintes reprises comment le spectateur “face à l’image” se trouve être celui qui est fixé[313]. Didi-Huberman identifie ici la question principale qui s’impose aussi à Boshoff : “La question qui se repose est bien celle de savoir ce que nous gagnons et ce que nous perdons lorsque nous sommes engagés dans l’expérience de voir quelque chose ou quelqu’un”[314].

Timm Ulrichs, Leo Capers, Joseph Kosuth, Marcel Duchamp, Ad Reinhardt, pour ne nommer qu’eux, se sont posés cette même question avant de la poser à leurs spectateurs. Prenant la cécité comme modèle de la vision, le personnage de l’aveugle permet de montrer au spectateur son “non-voir” et de rendre perceptible l’invisible mécanique du voir. La contestation de l’art “rétinien” permet à Duchamp de rappeler les fonctions originaires religieuses, philosophiques et morales de l’Art (Bexte identifie cette remarque tardive de Duchamp dans une citation des conversations de Duchamp avec Cabanne en 1972[315]) – Duchamp poursuit cette critique à partir de 1917 à travers les deux éditions du journal *The Blind Man*. Les obstacles ou les “dispositifs aveugles” de Duchamp s’étendent aux œuvres qui imposent un point fixe au spectateur : le positionnement contraignant fait prendre conscience des conditions du voir. Par ailleurs, “Prière de toucher” peut faire comprendre que voir révèle autant de l’optique que de l’érotique. Marcel Duchamp n’est pas le seul à adopter cette attitude. Georges Bataille, par exemple, sonde le même phénomène. La mise en parallèle de l’interdit du voir et du toucher s’observe comme un des mythes sur lesquels la dichotomie voir/non-voir prend appui.

Leo Capers et Timm Ulrichs ont tous deux exécuté des performances au cours desquelles ils se rendent dans les expositions prestigieuses équipées des lunettes et du bâton blanc de l’aveugle. Lors de l’une de ces performances, Ulrichs porte autour du cou une

[313] Pour expliquer l’identité “aveugle” du cube de Giacometti Didi-Huberman évoque “… une opacité que l’on est tenté de dire ‘aveugle’. Et qui pourtant - pour cela même - nous regarde au plus profond, nous concerne et nous touche. La sculpture érige sa masse devant nous, abruptement, sur un mode qui ne peut pas s’attacher à quelque allégorie visible, et cette masse, je dis bien, nous regarde, nous fait face, ou faces, dans la mesure même où elle se donne ‘aveugle’, sans visage, sans yeux qui voient.” (1992, “Une masse ‘aveugle’ qui nous regarde”, p. 17)

[314] Didi-Huberman publie dans le numéro 4 revue ~~*Voir*~~ (avril 1992) un résumé du livre sur Giacometti, adapté sous forme d’article, pp.17-23, avec le titre “Une masse ‘aveugle’ qui nous regrde”, la citation se trouve sur la page 18.

[315] 1972. *Souvenirs de Marcel Duchamp : Entretiens avec Pierre Cabanne*, édité par Smogy en 1995, p.58

affiche sur laquelle il est écrit "Ich kann keine Kunst mehr sehen" je ne peux plus voir l'art et signalant non seulement une incapacité optique et ophtalmologique de voir, mais aussi une exaspération envers ce qui est donné à voir. Ulrichs enrichit la question de l'aveugle dans l'art en réalisant des œuvres graphiques, telles que "Trauen sie ihren Augen nicht, sie sehen sie ja doch nicht" Méfiez-vous de vos yeux, vous ne les voyez pas de toute façon. Dans une autre œuvre, il délimite sur son corps toutes les parties qu'il ne peut pas voir directement. Les lignes appliquées sur sa peau lui donnent l'aspect d'un clown : de grandes parties du visage, du dos, du cou, sont "blanchies" car "non visibles", comme sur les anciennes cartes du monde qui laissaient les parties non-explorées en blanc. Le reste, ce qu'il peut voir "à l'œil vif", est mis en valeur par une couleur rouge. Ulrichs a également matérialisé cette question avec l'œuvre "Buch der Berührungsängste (Mimose/Mimese)" Le livre de l'angoisse de toucher (Mimose/Mimese)[316] (1976/78), qui est un livre en métal mis sous tension électrique. Sur les "pages" du livre façonnées en métal sont inscrites en écriture braille les paroles du Christ ressuscité le dimanche de Pâques et adressées de Marie Madeleine : "Noli me tangere". Ce livre est illisible pour le voyant qui ne comprend pas le braille, intouchable pour l'aveugle puisque le courant électrique le repousse dès qu'il met le doit en contact avec le métal. Ce qui est écrit interdit le toucher, mais est lisible uniquement par le toucher : le seul moyen de prendre connaissance de l'interdit serait de le transgresser. Le cynisme de la cyclicité de cette œuvre fait prendre conscience du cercle fluctuant du débat esthétique et de la conflictualité des perceptions. Rappelons également une autre œuvre cyclique interrogeant le "voir", dans laquelle Ulrichs tire à la carabine sur la caméra vidéo en train de le filmer. Ulrichs "crève l'œil" à l'appareil optique aveugle. L'œuvre "ultime" de Ulrichs est le tatouage sur ses paupières des lettres "FIN" comme au cinéma. La fin ultime viendra le jour où Ulrichs, égocentrique assumé, fermera les yeux pour toujours[317].

L'exploration des modalités selon lesquelles nous voyons et sentons n'est pas réservée à l'unique interrogation de l'artiste sud-africain Willem Boshoff. De même, il n'est pas le seul à revendiquer le fait que l'esthétique devrait s'adresser à tous les sens de l'être humain. Une telle revendication fait partie d'une vaste histoire. Il en va de même pour le monopole des discours sur la douleur[318]. Parmi les sensations les plus charnelles, les plus primaires et les plus irréductibles de l'être humain se trouve la douleur. En observant l'attitude de Boshoff, on arrive à la conclusion qu'une représentation de la douleur des autres est hautement

[316] Traduction du titre par Francis Edeline pour "L'écriture braille dans les arts visuels", 2001, ~~*Voir*~~, p.79.
[317] Ansgar Schnurr, 2008. *Über das Werk von Timm Ulrichs und den künstlerischen Witz als Erkenntnisform*, Dortmunder Schriften, p.336.
[318] KG Partie I

problématique, raison pour laquelle certains artistes ont cherché à explorer la douleur "sans le détour par l'image". Les nombreuses contributions d'artistes contemporains sur cette question permettent à Catherine Nichols de proposer de parler d'une "esthétique de la douleur". Son étude, "Den Schrei Malen. Zwischen Ästhetik und Anästhetik in der Zeitgenössischen Kunst" Peindre le cri. Entre esthétique et anesthétique dans l'art contemporain élargit ce phénomène pour questionner la communication de la douleur par une œuvre d'art[319] : une telle transmission est-elle possible? Catherine Nichols se demande par quel moyen d'expression une expérience "mitfühlend" un "sentir-avec", un sentir "en symbiose" ou "par commisération", un sentir "par empathie" peut être provoquée chez le spectateur. Son argumentation trouve son origine dans une intuition de Joachim Winckelmann : le corps et les sens constituent ensemble l'aptitude intellectuelle au "Kunstverständnis" une compréhension de l'art. L'art n'apparaîtrait jamais directement et disparaîtrait entièrement dans le trop concret. La lecture de Catherine Nichols met en valeur les remarques de Winckelmann sur les limites de la logique rationnelle qui cherche à désigner directement son contenu et à l'illustrer ouvertement. Winckelmann s'exprime en faveur d'une logique de la "Unbezeichnung" un "non-désigné", qui insiste volontairement et paradoxalement sur l'absence d'un sens central[320]. Catherine Nichols vérifie cette thèse de Winckelmann à l'aide des textes de Deleuze[321] et de Barthes, pour chercher à savoir si une image est capable de transmettre un "Mitgefühl" sentir par empathie au spectateur. Les deux auteurs concluent sur l'incapacité des images à garantir un "véritable" sentiment chez le spectateur[322]. Deleuze cherche, par le biais

[319] Catherine Nichols, 2007. "Den Schrei Malen. Zwischen Ästhetik und Anästhetik in der Zeitgenössischen Kunst" paru dans le catalogue édité par Blume, Hürlimann, Schnalke, Tyradellis (hg), 2007. *Schmerz, Kunst + Wissenschaft*, Dumont, Berlin (p.217) "Untrennbar verknüpft mit dem Phänomen und der Erfahrung von Sinnesempfindungen, der Sinnes-Erfahrung, ist die Frage entscheidend sowohl für jedes Bemühen, den Schmerz visuell, akustisch oder auf andere sinnlich-erfahrbare Weise wiederzugeben, als auch für jegliche Beschreibung desselben… : Wie liesse sich Kunst so (re) präsentieren, dass der Betrachter, der Leser der Zuhörer - kurz der Rezipient - in die Lage versetzt wird, etwas von diesem prägenden, existentiellen, vermeintlich unbegreifbaren menschlichen Pänomen sinnlich mitzuerfahren?"

[320] Catherine Nichols, 2007 : "Winckelmann brachte frühzeitig Körper und Sinne als wichtige Partner intellektueller Fähigkeiten für das Kunstverständnis ein und vertrat die These, Kunst könne nie direkt erscheinen, sondern würde gerade da, wo sie am greifbarsten sei, völlig verschwinden. Während der naïve Rationalismus einer Logik der Bezeichnung folge und den Inhalt, den er offenbaren oder erzeugne wollte, offen zeige, setzte sich Winckelman für eine Logik der 'Unbezeichnung' ein, ein ganz bewusst paradoxes Insistieren auf die Abwesenheit des zentralen Inhalts".

[321] Catherine Nichols, 2007 : "… Deleuze favorisiert das nicht-Kognitive, den direkt erfolgenden Eingang der Empfindungen in das Nervensystem durch Kräfte, die auf den Körper einwirken. Er lehnt narrative und symbolische Figuration vollständig ab, da sie nur 'die Scheingewalt des Repräsentierten oder Bezeichneten' erreiche, und bejaht stattdessen eine kreative Strategie, die auf den muskalischen Strukturen von Rythmus und Resonanz beruht".

[322] Catherine Nichols, 2007 : "…Während keine Einigkeit darüber herrscht, mit welchem visuellen Medium sich Empfindungen am besten hervorrufen lassen, gilt das 'Auge' weithin als ungeeignetes Sinnesorgan und der Körper als entscheidendes." La date à laquelle Deleuze et Barthes effectuent leurs recherches correspond avec ce que nous avons établi comme le moment où les interrogations sur l'implication du corps dans les perceptions était rendu possible par le "Zeitgeist" des années 70 et ensuite un relativisation des perceptions dans les années 80. Deleuze et Barthes se trouvent du coté des instigateurs dans ce déplacement intellectuel.

du “non-cognitif”, un contact direct avec le système nerveux par l’intermédiaire d’énergies immédiatement liées au corps, comme le rythme et la résonance. L’œil est conçu par les deux auteurs comme un organe très peu adapté à percevoir des sentiments, tandis que le corps est désigné comme un organisme doté d’une proprioception beaucoup plus efficace. Pour éviter de sublimer l’œuvre d’art et d’en faire un travail sur la souffrance[323] ou le sentiment, il convient de permettre un accès direct et de faciliter une sorte de “sehendes Fühlen” sentir visionnaire. La comparaison des démarches des artistes contemporains[324] permet d’identifier les “dispositifs” suivants comme d’éventuels lieux où le “sentir visionnaire” peut avoir lieu : la complexité et l’hétérogénéité du débat produit par des démarches narratives[325], abstraites ou par le rythme et la résonance. Mais toutes ces démarches permettent au spectateur de garder la distance de sécurité du voyeur devant un spectacle (sublimé) : il jouit de souffrances séduisantes[326]. Pour éviter de formuler une théorie universelle, Catherine Nichols choisit d’en rester à l’individu et vérifie sa thèse en comparant les œuvres de Gina Pane, de Marina Abramović, de Chris Burden et de Bruce Nauman. Chez ces artistes, le corps est le lieu matériel de l’inscription. Il est une entité de l’espace-temps dotée de sensations, qui porte en lui la connaissance et le souvenir de la douleur. Il s’agit de savoir si le spectateur est capable, en voyant les coupures dans la chair de Gina Pane[327], de sentir à nouveau la douleur, une sensation que son corps connaît déjà, et de se l’approprier[328]. Est-ce qu’on peut “voir” la douleur? “Sentir” la vision? L’avertissement de Winckelmann reste pourtant pertinent, car c’est justement au moment où le sentiment est présent sous forme trop concrète qu’il disparaît. Le spectateur reste dans le doute et se demande s’il s’agit d’une douleur simulée. Le fait d’avoir dé-sublimé les démarches artistiques ne suffit pas encore à dé-sublimer la douleur. Regarder la douleur des autres dans un acte de contemplation semble exclure le sentiment de

[323] Voici le lien avec les textes évoqués par rapport à la souffrance et le sacrifice (Partie I) Catherine Nichols, 2007, résume avec les mots : “… um eine sublime Schauspiel/Voyeur-Konstellation auszuschliessen, bei der sich der Betrachter in sicherer Distanz an verführerisch-köstlichen Qualen ergötzt….”

[324] Elle nomme utilisation d’éléments temporels, élargissement des œuvres dans l’espace, consciemment mettre en scène ou de refuser les formes narratives, insister sur une participation du spectateur etc…

[325] Catherine Nichols, 2007 : “Seit Winckelmann die Schwierigkeit formulierte, eine Empfindung zu erzeugen, wird immer wieder versucht, die Dimensionen und den Umfang des Phänomens der ‘Unbezeichnung’ auszuloten… Susan Sonntag… poetische oder narrative Formen - der ihnen eigenen Zeitlichkeit und es grösseren Immanenzpotentials wegen - als wirksame Vehikel, um eine Empfindung des Schmerzes zu vermitteln, im ‘Auge’ des Betrachters Mitgefühl zu wecken. …”

[326] Voir KG Partie I

[327] Le travail de Gina Pane perd en impact de sensation par le fait que les performances ne sont pas visibles “en direct” par le spectateur, que le spectateur voit la documentation, les reliques des actions… Pour établir une véritable critique du travail de Gina Pane il conviendrait de tenir compte du contexte de la guerre du Vietnam, de l’iconicité des martyres, du discours de Gina Pane qui lie la douleur intérieure, physique et morale, une douleur liée étroitement au langage et au langage du corps. Ce travail était conçu pour “secouer” le public face aux horreurs et à la violence de la guerre du Vietnam.

[328] Voici que la “Pathosformel” de laquelle parlait Aby Warburg se trouve une fois de plus sur notre chemin.

douleur[329]. Thierry de Duve s'est confronté au problème du sentiment de culpabilité dans son texte "Art in the face of radical evil"[330]. La douleur, une fois rendue visible, provoque chez le spectateur toutes sortes d'émotions, comme la répulsion ou la distanciation, la curiosité, un certain érotisme, mais jamais un véritable sentiment de douleur ou d'empathie ("Mitfühlend": sentir avec). Pour ressentir quelque chose le spectateur semble avoir besoin d'être touché personnellement, ou de devenir protagoniste, c'est-à-dire de toucher quelque chose. De nombreux artistes du tournant du XXI[ième] siècle ont transformé leurs spectateurs en "rat de laboratoire" pour les observer "sentir" au contact de leurs œuvres[331]. Catherine Nichols explore cette question par le biais du travail de Bruce Nauman[332] qui soutient vouloir provoquer chez le spectateur le sentiment d'avoir été frappé dans la nuque avec un bâton de baseball. Serait-il possible de faire avancer ici la question en remarquant que le spectateur du travail de Willem "se fait avoir", est capturé, "touché", mis en échec-et-mat, par cette faiblesse primordiale qui a déjà provoqué son expulsion du paradis, à savoir la curiosité[333]? Ou encore pire, en décelant la frustration et l'énervement du spectateur à qui on lui refuse l'accès à une compréhension sans équivoque ?

Le jeu par lequel le spectateur se fait piéger par sa propre curiosité a été identifié par Stephan Erasmus comme le *modus operandi* du travail de Willem Boshoff. Il convient ici de remettre la remarque d'Erasmus dans le contexte d'autres critiques du BLIND ALPHABET écrits par d'autres auteurs Sud-Africains. Ces critiques insistent largement sur l'aspect expérimental que le projet constitue en termes de perception. L'article de Jeff Dooley : "**Aesthesis** and Willem Boshoff's Blind Alphabet" se présente comme un plaidoyer pour l'utilisation de tous les sens dans une expérience esthétique. En introduction, Jeff Dooley se sert de l'image de l'orage de savane, du "Highveld" Sud-Africain, mais il faut admettre que les réactions du public devant cette œuvre sont très faibles comparées à la charge émotionnelle investie au moment où l'orage éclate. L'être vivant a déjà senti la tension dans

[329] Catherine Grenier, dans un essai sur l'art contemporain : *La revanche des émotions*, qu'elle publie en 2008 présente des arguments pour le cas invers, nous reviendrons à cet aspect de l'art contemporain KG Partie III.
[330] Thierry de Duve, 2008. "Art in the face of radical evil", *October*, No.125, Summer 2008 pp. 3-23, voir KG Partie I
[331] Voir les remarques sur les "projets fictives" KG Partie III. En fin de son discours de 1994, Boshoff exprime son sentiment mal-à-l'aise dans les expérimentations de ses étudiants, soumettant leurs professeurs à des projets artistiques se voulant perceptuelles...
[332] "Flayed Earth" (1973), l'exploration plus approfondie du sens du toucher nous amènera à la question de ce qui se passe "à fleur de peau". (voir plus loin)
[333] Je suis reconnaissante à Stephan Erasmus (document électronique, texte provisoire, 2007), pour les débuts de cette pensée, qu'il formule autrement : "prey on the spectators curosity" - le texte qu'écrit Willem Boshoff pour accompagner la série du TREE OF KNOWLEDGE identifie les savoirs interdites et l'interdit de toucher "les fruits du savoir" - comme source d'inspiration pour le travail de Willem Boshoff.

l'air longtemps avant que les nuages ne commencent à se manifester à l'horizon. Quand, soudainement, les tours de nuages se referment sur lui, l'être vivant minuscule est nerveusement sensible à la lumière changeante, aux ombres furtives alors que les gigantesques masses grises avancent à une vitesse silencieuse surréaliste. Les moments de forte lumière, quand le soleil parvient à creuser son chemin à travers ce massif, font surgir les choses avec une clarté que l'on n'observe que très rarement. L'être vivant sent la sécheresse de la poussière qui s'étend en fine couche tout autour de lui, qui colle à sa peau, et couvre le sol sous ses pieds. Il sent déjà cette même terre gorgée d'eau avant même le passage de l'averse, il sent l'odeur de la terre en attente de l'orage. Cette odeur nous suit comme les souvenirs les plus intimes de notre enfance, lorsque nous nous rappelons par exemple nos paniques enfantines. Pareillement, l'adulte s'effraie au premier éclair : dès le premier grondement de tonnerre, il sent les réverbérations dans son corps, le soudain rafraichissement de l'air et les minuscules gouttelettes d'eau sur sa peau que le vent amène déjà, alors que la pluie se fait encore attendre. Les éclairs qui frappent tout près font crépiter l'air et rehaussent la charge émotive, les plantes commencent déjà à s'imprégner de la couleur verte intense en réponse au phosphore dégagé. L'être entend les gouttes qui tombent proche de lui sur la terre encore poussiéreuse. Il peut sentir la lourdeur des gouttes sur le sol près de l'endroit où il se tient. Quand il est pris dans l'averse, il sent la température glacée des hauteurs du ciel, l'eau semble venir du haut mais également surgir par le bas où les gouttes se transforment en éclaboussures, en flaques puis en ruisseaux. S'il ose fermer les yeux et tourner son visage vers les nuages, il sent le sel qui couvrait sa peau se dissoudre dans l'eau de la pluie, et il goûte le phosphore des décharges électriques. En un rien de temps, l'averse l'a mouillé, inondé, le pousse à s'enfuir pour chercher un abri[334]. Le tonnerre et le martellement de la pluie saturent toutes les perceptions. Jeff Dooley a raison, l'être humain est doté de capacités perceptives raffinées et il devrait être beaucoup plus exigent envers lui-même au moment de sa rencontre avec les œuvres d'art. On peut dire que la façon dont l'art est présenté au spectateur limite, plutôt que stimule, son potentiel sensible : souvent on pense devoir utiliser uniquement la vue et l'ouïe. Jeff Dooley met en relation les récentes études neurologiques, anthropologiques et sociologiques sur les conditions perceptives, réalisées dans le contexte des pratiques d'art basées sur une expérimentation multi-sensorielle. L'image que se fait le neurologue du XXI^{ème} siècle du système nerveux a beaucoup évolué. Il distingue le sens visuel, le sens auditif, le sens olfactif, le sens gustatif et le sens tactile qui comprend la thermoreception, la

[334] Traduction libre et élargie du texte de Jeff Dooley (version électronique, texte provisoire)

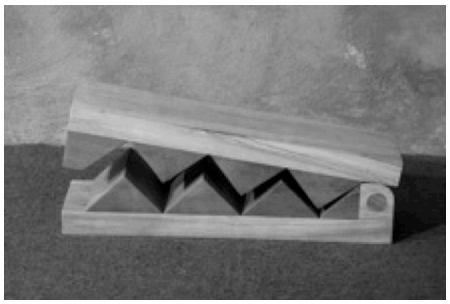
proprioception, la nociception (le sens de la douleur), "l'equilibrioception" (le sens de l'équilibre et de l'accélération de rotation).

Jeff Dooley revient sur les clichés de "l'hégémonie de la vision", qu'il désigne par le terme "occulocentric art", un art centré de façon exagéré et 'fasciste' sur le sens oculaire. Pour soutenir son argument, Dooley effectue une expérience. Il lance une recherche Google, toutes limitations de recherche désactivées, sur le mot clé "image". Il obtient 991,000,000 références[335]. Le monde tel que "nous" le connaissons est inondé de stimulations visuelles. Cette expérience est bien-sûr anecdotique et sans la moindre valeur scientifique, puisque dès que nous touchons au monde cybernétique, les paramétrages de notre ordinateur et des moteurs de recherche ont plus d'impact sur les résultats de notre recherche que notre talent en tant que chercheur. Il aurait pu s'interroger, comme le fait d'ailleurs Arnheim[336], sur la raison de retenir l'unique terme "arts visuels" pour distinguer l'activité des artistes formés aux "beaux-arts" de celle des autres arts, ou sur la raison qui pousse "notre" spécialisation à se laisser entraîner dans la direction d'un "visual studies" au lieu de s'élargir vers un traitement équitable des différentes perceptions. Comme approche alternative, Dooley propose de développer "l'aesthesis". Sous sa forme anglaise, ce terme est communément défini comme "an unelaborated elemantary awareness of stimulation, a sensation of touch"[337]. En Français, "aesthesis" est expliqué comme "l'aptitude à percevoir des sensations". Dooley précise qu'il voudrait avant tout penser l'aesthesis comme perception non-visuelle et multi-sensorielle. Dans son entretien avec Willem Boshoff, Dooley a retenu les termes avec lesquels Boshoff décrit sa relation aux mots et à la recherche : "words are blunt instruments, and merely act as portals to knowledge"[338]. Boshoff se réfère aux mots comme à des outils épointés (manquant de tranchant) :

> The titles of the works of Blind Alphabet are just a convenient shorthand for talking about the knowledge that has been acquired through careful investigation by "crawling on our stomach or examining things from upside down" - which is exactly what aesthesis is - learning about something by exploring it with all the senses available to us...

Les titres des travaux du BLIND ALPHABET ne sont qu'une forme commode de sténographie pour parler des savoirs qui ont étés acquis par des investigations minutieuses, en "rampant sur l'estomac ou en examinant les choses à l'envers" - ce qui correspond exactement à la définition de aesthesis - se renseigner sur les choses en les examinant avec tous les sens à notre disposition...

[335] Jeff Dooley, "Æsthesis and Willem Boshoff's Blind Alphabet", p.10 de la version manuscrite de son texte. Il effectue la recherche le 5 septembre 2010 : Google-search on 5 September 2010 using the key word "image" (with safe-search turned off) offered 991,000,000 references.
[336] Rudolf Arnheim, 1992. "Perceptual Aspects of Art for the Blind", p.133.
[337] Le lexème anesthesis ne se trouve pas dans Le Robert (version poche). Tous les dictionnaires en ligne reconnaissent ce mot et donnent tous la même définition.
[338] Jeff Dooley, interview 2010.


BLIND ALPHABET: “Dentato-serrate”

Dooley énumère tous les sens auxquels s’adressent les différents travaux de Boshoff : il s’agit en KYKAFRIKAANS d’une forme de poésie opto-phonétique [339] . Les œuvres sculpturales sont généralement accessibles à tous les modes perceptifs de la peau : le toucher, la nociception et la thermoreception. De plus, quand un bois est percuté contre un autre objet dur, il émet des sons qui caractérisent les différentes essences en fonction de leur élasticité ou de leur densité. Dooley cite en exemple la sculpture pour “Dentato-serrate” (un visiteur francophone n’a pas de mal à “traduire” ce terme, pour un anglophone ce mot est obscur). La sculpture du BLIND ALPHABET PROJECT représentant ce terme ressemble à une sorte de “pince à linge - dentition de crocodile” qui peut être manipulée afin de faire rendre aux bois durs utilisés - il s’agit des essences “imbuia” Ocotea porosa Lauraceae (Phoebe porosa) et “ironwood” Olea capensis ssp macrocarpa Oleaceae - un son distinctif. “Dibrachiate”, sous la forme que Boshoff lui donne dans le dictionnaire des aveugles, est un jouet, ou plutôt un instrument de musique. Boshoff se sert des “deux bras” de “dibrachiate” pour y attacher le mécanisme qui fait “danser” la rondelle de bois du “woer-woer” qui est un jouet traditionnel connue en Afrique du Sud sous le nom de “woer-woer” et aux Etats Unis sous le nom de “buzzsaw”. Dans son entretien avec Dooley, Boshoff était également revenu sur les odeurs qui permettent de distinguer les différentes essences de bois et qui sont utilisées par les parfumeries comme base de leurs senteurs. Boshoff insiste à cette occasion sur le fait qu’il ne traite jamais ses sculptures avec un vernis, afin que les parfums naturels du bois restent perceptibles.

Un élément sonore du BLIND ALPHABET souvent commenté (la remarque se retrouve dans les textes de David Paton, de Warren Siebrits, Ivan Vladislavić et de Jeff Dooley) est la lecture à haute voix des définitions par le guide aveugle, afin que le spectateur “voyant” puisse les comprendre. L’incompréhension initiale de la part du “non-aveugle” et la soudaine compréhension qui s’en suit doit l’inciter à devenir conscient des aspects “philosophiques”[340]

[339] Jeff Dooley (version électronique) “Boshoff’s Kykafrikaans is often regarded (incorrectly) as concrete poetry but it is actually opto-phonetic poetry (Boshoff 2010, personal interview)”
[340] Cette expression est utilisé par Willem Boshoff dans son entretien avec Warren Siebrits, 2007. *Word Forms and Language Shapes*, pp. 10-33.

de sa condition de "voyant ou de déficient visuel"[341]. L'habitué des galeries d'art est déstabilisé par le fait qu'il se trouve obligé de "voir avec les oreilles"[342].

Cette attention aux moindres détails de la perception de l'être humain se fait aujourd'hui fréquemment entendre lors des révisions entreprises par les institutions muséologiques. Les chercheurs spécialistes de ce champ de recherches mènent un discours sur la médiation des œuvres d'art en mettant en valeur l'importance de les rendre accessibles au plus large public possible. Dans l'Afrique du Sud post-1995, alors que l'on recherche rapidement une démocratisation de tous les aspects de la société, les discours sur le potentiel perceptif reçoivent beaucoup d'attention. Les discours muséologiques sont pourtant en retard par rapport aux avancées des mouvements artistiques de la contre-culture. La soi-disant "réaction" "contre" un art "occulocentriste" doit être classée parmi les priorités de la génération des années 70. Un discours artistique du début du XXI^{ième} siècle, prônant des arguments esthétiques teintés d'idées de "flow" de conscience ou d'expérience haptique, serait obsolète. Dans ce contexte, il semble important d'insister sur d'autres conséquences de la présence du personnage de l'aveugle dans l'art. La critique de l'interprétation du BLIND ALPHABET PROJECT "démocratique" selon un agenda social de bonne morale vu sous l'angle de l'"aesthesis", permet pourtant d'identifier un aspect central du "monde de l'art" Sud-Africain. Un pays où l'entreprise coloniale vient de mal tourner, de très mal tourner, devient le théâtre de la remise en question de toute forme de colonisation, de la pensée : de la supériorité raciale et de la tradition de la pensée occidentale. Cette mise en question peut s'étendre à la "colonisation" de l'ouïe et du toucher par la vision.

3. L'interface

3.1 "The skin is the largest organ of the body" La peau est le plus grand organe de notre corps

Le toucher ne passe pas uniquement par les mains mais par la peau toute entière. La peau est le plus grand organe du corps. Il n'est pas facile pour une personne voyante de "regarder" le monde à travers la sensation de ses doigts. Mais la peau est sensible sur toute sa

[341] Il qualifie de BLIND ALPHABET PROJECT de "multisensory 'speaking' dictionary - blind guides read aloud sonic element" (...)"blind to assist sighted people to discover philosophical aspects of their own vision/visionlessnes" (Siebrits-Interview, 2007)
[342] They have to "see with the ears" Ivan Vladislavić, 2005, p.58

surface, chaque point de la peau pourrait être entrainé à percevoir avec une efficacité comparable à celle de nos yeux qui ont appris à évaluer la texture, la forme et la structure des choses qui se présentent.

Le texte du discours, comme celui du manuscrit de Boshoff, prennent pour devise cette citation de Wittgenstein[343] transcrite ici en anglais :

> Couldn't we imagine a tribe of blind people? Couldn't it be able of sustaining life under certain circumstances? And mightn't sighted people occur as exceptions?

Ne pouvons-nous pas imaginer une peuplade d'aveugles? Ne pourrait-elle, sous certaines conditions, être capable de vivre? Et ne pourrait-il y avoir en elle, à titre d'exceptions, des individus qui voient?[344]

Wittgenstein, qui se pose une par une les questions que l'on se pose en prenant conscience de sa propre vision, emmène le lecteur voyant à s'imaginer comme pouvant faire partie d'une tribu aveugle. Boshoff, avec le *Projet de l'Alphabet Aveugle*, radicalise cette invitation[345]. En se référant au propos de Wittgenstein, Boshoff élargit sa pensée :

> The sighted person develops a philosophical world-view as a metaphoric extension of the ability to see, but the blind person's world-*view* is an extension of what can be held in the hands. Whereas the sighted practice a visual survey of their worlds, the blind always literally *behold* and *embrace* theirs. [346]

La personne voyante s'explique son monde au niveau philosophique comme une extension métaphorique de sa vision. La façon dont une personne aveugle conceptualise son monde est basée sur ce qu'elle peut tenir entre les mains. Alors que les personnes voyantes surveillent le monde ambiant par le visuel, les aveugles le tiennent entre les mains, le serrent contre eux.

Jose Saramago, dans *Ensaio sobre a Cegueria* (Boshoff en connaît la traduction anglaise : *Blindness*[347]), fait de même. Dans ce roman qui s'est vu attribuer le qualificatif "thriller" (roman à suspense), Saramago demande ce qu'il adviendrait si, un jour, par une maladie inexplicable, tout un peuple perdait la vision. Sans être "un travail sur la nature humaine exposée à des conditions adverses", sur la "fragilité de la société 'civilisée'" ou sur "l'aptitude de l'esprit humain à perdurer même sous des conditions les plus absurdement injustes […]" comme on peut lire dans les critiques, ce roman peut devenir un manuel adapté d'une étude sur la possibilité d'une humanité dépourvue de la faculté de voir. Saramago décrit

[343] Citons par souci d'approche équitable, l'original : "Können wir uns nicht einen blinden Volkstamm denken? Könnte er nicht unter besonderen Bedingungen lebensfähig sein? Und könnte es nicht als Ausnahme Sehende geben?" Wittgenstein, 1977. *Bemerkungen über die Farben*. (No. 345) La traduction anglaise est publiée en 1978. Boshoff doit avoir pris connaissance de ce texte quand il travaillait son premier dictionnaire le "Dictionary of colour".
[344] Traduction française par Gérard Granel, 1983, *Remarques sur les couleurs*, l'extrait se trouve p.77.
[345] La référence au texte de Wittgenstein revient BAP, 1994, p. 19, 10, 3.
[346] BAP, 1994, p.10.
[347] Boshoff en possède une copie. Lors d'une conversation sur le thème de l'aveuglement il se référa volontiers à ce livre. Le roman est pourtant publié pour la première fois en 1995 et il faudra attendre 1997 pour une première traduction en Anglais. Jose Saramago, 1995. *Ensaio sobre a Cegueria*.

les problèmes d'hygiène, d'administration, de gouvernement, d'approvisionnement en nourriture d'une civilisation où l'organisation du quotidien physique se fie à une seule faculté : la vision. Cette société (myope?) ne prévoit pas qu'un jour ce détail, tout petit apparemment, puisse changer : c'est-à-dire que tout le monde puisse perdre l'utilisation des yeux. Le roman de Saramago est aussi le récit d'une très grande solitude, celle de la femme de l'ophtalmologue qui est la seule à ne pas avoir été aveuglée. Elle est seule à vivre "dans la couleur", elle continue de voir les choses de l'extérieur. Seule à voir les cruautés sauvages que les êtres humains s'infligent entre eux sous le manteau de l'invisibilité, elle voit l'horreur des cadavres qui remplissent les rues et que personne ne peut venir enlever, elle voit la condition des sanitaires que personne ne peut nettoyer et que les aveugles inexpérimentés souillent comme des nouveau-nés. Elle est seule, car les autres n'entrent en relation qu'avec cette partie de la réalité qui vient en contact physique avec leur peau.

> The skin is the largest organ of the body. If we had no eyes : would we be like earthworms, dependent on our skins for where we are, what we know, and how to move around? Is life governed by touch merely a life of dark wits lived in a hole in the ground? Can blind people offer an insight that will help the sighted to find themselves in art?
>
> Fine artists, and those given enjoyment and criticism of visual arts in the conventional sens of the word, are seen as exponents of the trained eye. They, of all people, in all professions, pretend to know how to *look*, and how to draw the highest semiological and visual satisfaction from that *looking*. Their total dependency on sight has almost entirely negated the senses of touch, hearing, taste and smell in the artwork. *Visual touching* reveals what surface and substance feels like. This paper compares visual *touching* to *palpable sight*.[348]

La peau est le plus grand organe du corps humain. Si nous n'étions pas doté d'yeux, serions-nous comme les vers de terre, dépendant de nos peaux pour savoir où nous nous trouvons, ce que nous savons, comment bouger ? La vie gouvernée par le seul sens du toucher serait-elle nécessairement une existence de sombres esprits survivant dans un trou dans la terre ? Ne pourrait-on pas s'imaginer qu'une personne aveugle pourrait éclaircir une personne voyante à mieux se retrouver devant une œuvre d'art ?

Les artistes, les amateurs et les critiques d'art conventionnel, sont admirés comme les partisans de l'œil professionnel. Il leur appartient parmi tous personnes travaillant dans toutes les professions, de savoir comment regarder, de tirer la plus haute satisfaction sémiologique et visuelle de ce regard. Leur dépendance exclusive sur la vision a quasi-anéanti les sens du toucher, l'ouïe, du gout et de l'odorat dans une œuvre d'art. Toucher par les yeux peut faire découvrir la texture d'une surface. Ce discours se propose de comparer le toucher visuel avec une possible vision palpable.

Une vue palpable? - Une vision qui se ferait par le toucher. Boshoff se propose d'élucider notre perplexité : palpable vient du Latin "palpo", "caresser". Palpus désigne aussi la paume de la main et est proche de "fondle with lovingkindness" caresser avec tendresse. Le flatteur à Rome aurait été désigné de "palpus". L'appréciation tactile de la forme trouve sûrement son apogée dans la consommation physique d'une relation entre deux êtres humains[349]. Un toucher que la plupart des couples veulent garder absolument intime, intime au point de

[348] 1995, "Aesthetics of the skin" - discours.

[349] Boshoff consacre plusieurs pages (pp.12-15) de son manuscrit *The Blind Alphabet* au vocabulaire, les liens entre les différentes expressions, l'étymologie des termes autour de "toucher afin de procréer".

vouloir préserver leurs contacts physiques de la vision. Boshoff donne les statistiques sur les pourcentages des couples scotophiliacs pour soutenir son argument. Deux sculptures de l'*Alphabet Aveugle* bénéficient d'une très grande popularité chez le public : il s'agit de "Bathycolpous", représenté par un torse féminin, et de "Callipygian", représenté par le postérieur. Sur les parties intimes de leurs anatomies, le bois est manifestement très usé : le spectateur a laissé les traces de son passage.

Plus de dix ans avant de commencer ses travaux sur les sculptures du BLIND ALPHABET PROJECT, Boshoff avait déjà fait des objets qui s'adressaient au sens du toucher. Les soixante-quatorze bâtonnets de STOKKIESDRAAI sont un texte à lire entre quelques doigts. Boshoff avait également façonné des ustensiles en métal. Alors qu'il voulait créer un centre de formation dans les bâtiments qu'il occupait, Boshoff avait le projet de fabriquer les éléments de quincaillerie par lui-même, partout où cela aurait été possible. Les objets étaient destinés à devenir des poignées de portes ou de fenêtres, c'est-à-dire des objets du quotidien. En concevant ces formes, Boshoff s'était laissé guider par les principes de la "Gestalt Theory" à l'époque tout juste découverts dans *Art and Visual Perception, a Psychology of the Creative Eye* de Rudolf Arnheim[350]. Quand il abandonne le projet du centre de formation, Boshoff garde les objets en métal dans un grand verre. En 2007, quand Boshoff entame le long chemin du retour à la santé, l'artiste qui n'est pas encore druide, mais qui est sur le point de découvrir ce personnage, fait de longues promenades au "Cradle of Humankind" en photographiant des détails d'anciens arbres, des extraits érotiques, "dénudés", "Acheiropoietoïques", c'est à dire, non issus des mains humaines. Avec les yeux d'un druide, Boshoff regarde une fois de plus les objets métalliques, cette fois ci en tenant compte des qualités sensuelles des formes et de leur intensité érotique. Il déclare œuvre d'art l'ensemble de ces ustensiles-poissons, qu'il intitule FISHY TOOLS. Boshoff se décide à assumer le caractère érotique de ce travail suite à l'écriture du dictionnaire OH NO! DICTIONARY, ITICHY CUM SCRATCHY. Boshoff avait commencé, en 2003, à identifier dans son DICTIONARY OF PERPLEXING ENGLISH, tous les mots liés à la condition incarnée de l'homme : enveloppé dans une peau, il sent les irritations, les chatouillements, les égratignures. Entre 2004 et 2010, Boshoff transforme certaines des entrées de cette liste en gravures : il s'agit de dessins aveugles. De tels dessins peuvent être obtenus par diverses techniques : en gardant les yeux rivés sur l'écran du téléviseur où se joue un match de Rugby

[350] Première publication 1954. Boshoff lit la réédition de 1974.

par exemple. Boshoff, en suivant le trajet de la balle, trace des traits sur un papier. Le dessin "aveugle" est ensuite transformé en gravure, les lignes sont retravaillées en inscrivant une fine ligne de micro-écriture. Le texte ainsi produit est celui de l'entrée "Dromomania" du dictionnaire.

Pour l'être humain, la peau est une enveloppe qui marque la frontière de son corps, mais elle est également un filtre. En même temps que de le contenir, cette peau permet à l'être humain d'entretenir des échanges avec le monde environnant, les autres êtres humains, les conditions de météorologie, les dangers, les objets. La peau est cet organe qui rappelle incessament au corps qu'il est incarné, c'est dire enfermé dans une forme charnelle dotée de perceptions. Ces perceptions font de nous des individus tout en créant des formes de socialisation très rapprochées et très primaires.

Boshoff s'était préoccupé de la qualité opaque de la peau et de son pouvoir de dissimuler l'essentiel, en lisant, à sa manière, le travail de conceptualistes. Ce texte se trouve dans le paragraphe sur les "Cover-ups"[351]. Boshoff cite Lawrence Weiner : "A 36" x 36" Removal to the Lathing or Support of plaster or Wallboard from a Wall. 1967". Boshoff avait commenté ce travail en ces termes : "Peeling off the skin". Ailleurs, dans le manuscrit de 1994, Boshoff réfléchit sur le fait que nous voyons uniquement la peau des choses, "We only see the crust of everything Day/night/day/night" nous ne voyons que l'écorce des choses, jour/nuit/jour/nuit. Une condition qu'il cherche à transgresser selon l'enseignement du druide, qui, comme d'ailleurs la déité Yoruba, Osanyin, sait regarder sous la peau des plantes pour connaître leurs forces cachées.

La question du choix du titre de l'intervention au colloque des sculpteurs révèle une autre dimension de la question de peau. Pour la publication de ce texte, l'Université de Pretoria a choisi le titre "Aesthetics of touch". Pourquoi a-t-on eu peur du mot "peau" ? 1994 est la date des premières élections démocratiques en Afrique du Sud. La raison du très grand succès du *Blind Alphabet* est liée à cette date. On prépare pour la première fois une Biennale d'Art Contemporain sur ce continent. L'embargo culturel contre l'Afrique du Sud est levé et cette nouvelle démocratie peut finalement participer aux grands évènements culturels

[351] BAP, 1994, p.73.

internationaux[352]. On cherche une œuvre phare ambassadrice. On voudrait faire preuve de tolérance, de conscience sociale, d'avant-gardisme, mais tout ceci sans trop parler de race, de la couleur des peaux, un "travail qui dépasse les rhétoriques politiques, qui ne semble pas provincial ou unilatéral"[353]. Le travail de Boshoff avait toutes ces qualités. En écrivant en écriture braille, il donne un pouvoir d'interprétation à une partie désavantagée de la société. Leur manque se transforme en force.

3.2 **"I apologize to blind people who cannot read braille"** Je présente mes excuses aux aveugles qui ne savent pas lire le braille

Ce travail parle de pouvoir, de "empowerment", de tolérance, de renversement des forces, de discrimination, sans parler des causes politiques de discrimination. THE BLIND ALPHABET COCULLIFORM TO CYMBIFORM est choisi pour représenter l'Afrique du Sud pour la Biennale de Sao Paulo. Il s'agit d'un rendez-vous très important pour le milieu de l'art Contemporain Sud Africain. Dans les échanges diplomatiques avant et après les premières élections, toute terminologie officielle est révisée. Evidemment, le problème du choix du vocabulaire pour décrire une personne sans faire référence à sa couleur de peau reste une question sensible. Boshoff écrit un court texte qui accompagnera son travail :

> The most divisive symbol in the absurd South African social theatre of the past has been the skin. In scientific terms it is the largest organ of the body, which somehow also made it our most visible drape, a ludicrous costume of social standing. It was a dead giveaway to whom we were and what we were entitled to. No-one ever missed the skin of *the other*. By it, one was allowed to get, to go or to be : or not to go, or not to be.

Dans l'absurde théâtre social qui se jouait en Afrique du Sud, la peau creusait le plus décisif fossé symbolique. En termes scientifiques la peau est le plus grand organe de notre corps, par conséquent elle nous drape de la façon la plus visible, un ridicule costume de notre position sociale. On ne pouvait pas cacher qui on était, et à quoi on avait accès. Personne n'aurait jamais su ne pas remarquer la peau de l'autre. Sur la seule présentation de sa peau, on avait le droit d'avoir, ou d'être, ou de ne pas avoir et de ne pas être.

Il existe beaucoup de façons d'être désavantagé. Le pouvoir a beaucoup de mécanismes à sa disposition pour exclure les "sans pouvoir". Très tôt, Boshoff a identifié le langage à un outil d'exclusion ou d'imposition de pouvoir. Les réflexions autour de cette question en

[352] Un regard extérieur, beaucoup moins poli, est porté sur l'Art Sud-Africain par Jean-Yves Jouannais. Ce dernier effectue à cette occasion un choix d'artistes dont le travail s'inscrit au mieux dans la recherche qu'il poursuit ailleurs au même moment. L'exposition et le catalogue Infamie datent également de 1994. Jouannais est à la recherche d'artistes poursuivent quelque chose de monstrueux, mutant. Jouannais accompagne ses recherches pour l'infamie de sa lecture du livre du même titre par Jorge-Louis Borgès (1951).
[353] Ivan Vladislavić, 2005, p.52.

Afrique du Sud sont très complexes[354] et ont donné lieu à beaucoup des œuvres de Willem Boshoff. Le BLIND ALPHABET PROJECT veut faire semblant d'avoir évité la question politique du choix du langage en choisissant un "groupe" que l'on retrouve dans toutes les races et toutes les classes sociales. L'aveuglement au sens médical du terme dépend de conditions physiques sans rapport avec la volonté humaine, et qui ne peut donc pas être accusé de racisme ou d'impérialisme.

Mais Boshoff se rend vite compte que cette manœuvre n'a pas été aussi efficace qu'il l'aurait voulu et se voit contraint d'écrire les définitions du dictionnaire dans une langue. Il choisit l'Anglais.[355] Sont ainsi exclus tous les aveugles qui ne parlent pas cette langue. Ivan Vladislavić[356] y ajoute l'analphabétisme – il sait que le BLIND ALPHABET PROJECT reste réservé à une élite aveugle qui parle Anglais et qui sait lire le braille. Boshoff, prenant conscience de cette situation, ajoute une note en bas de page à son texte ("artist's statement") de 2001 : "I apologize to blind people who cannot read braille, who cannot even read English – or worse still, who cannot even read – next time". Je voudrais m'excuser auprès des personnes qui ne savent pas lire le braille, ou, encore pire, qui ne lisent même pas l'Anglais, ou qui tout bonnement ne savant pas lire, ce sera pour la prochaine fois. On ne renverse pas si facilement le pouvoir et la soumission.

Le BLIND ALPHABET PROJECT est une scène où les rôles sont inversés. Ceux qui d'habitude dépendent des personnes voyantes pour les guider dans le monde deviennent les guides car ils sont en possession de la clef : ils savent lire le braille et ont le droit de sortir les sculptures de leurs cages. Les autres, les personnes en pleine possession de leurs facultés visuelles (et de la langue Anglaise), sont obligées de leur demander de l'aide. Et ceci à un endroit où d'habitude ils sont les plus forts, "Ne touchez pas" dit la galerie, c'est frustrant, et Boshoff ajoute une deuxième frustration en cachant les objets : il enlève aux voyants ce "droit qui va de soi"[357], la vision. Les forts et les faibles doivent reconsidérer leurs positions et redéfinir leur rôle. Vladislavić[358] identifie le BLIND ALPHABET PROJECT comme un travail dont le but est d'ouvrir le débat. Il l'appelle "conversation piece" œuvre "dialogique". Il doit

[354] Voir Katja Gentric, 2006. "Écrire dans le Sable" dans l'*Éphémère*, http ://constel07.u-bourgogne.fr/ed202/document.php?id=268
[355] La conception du projet est intimement lié à l'utilisation de la langue Anglaise, obligatoire, car il s'agit de la langue mondiale, mais qui désavantage tous ceux qui ont une autre langue maternelle. Le DICTIONARY OF PERPLEXING ENGLISH est le fruit des efforts de Boshoff de maitriser cette langue, de dépasser les collègues Anglaises, de les désaérer en apprenant les mots rares savantes. Maintenant les collègues spécialistes de la langue Anglaise doivent demander des explications des mots à leurs guides chirosophistes.
[356] Ivan Vladislavić, 2005.
[357] "The deprivation of their self-evident right to visual access" BAP, 1994, p.4
[358] Vladislavić, 2005, p.64.

pousser l'un à rencontrer la réalité quotidienne de l'autre en leur faisant échanger leurs expériences : l'aveugle devient voyant, le faible puissant, le désavantagé le soutien. Dans les divers textes concernant le projet, l'attitude envers l'aveugle est double. "Bienfaiteur de la société", Boshoff met en avant l'émancipation que doit éprouver un aveugle qui se trouve "chez lui" dans une galerie d'art : c'est la première fois que quelqu'un lui demande des explications concernant une œuvre d'art. A d'autres endroits, le discours de Boshoff est tout autre. "Il faut que l'aveugle s'asservisse, comme nous, nous avons été leurs serviteurs pendant assez longtemps, maintenant c'est leur tour de nous guider". La femme de l'ophtalmologue dans le roman de Saramago, qui sait qu'elle est la seule personne voyante dans l'asile, tient absolument à cacher ce fait, car elle a vu la cruauté de ses compagnons. Si "les autres" savaient qu'elle n'était pas aveugle, elle deviendrait l'aide soignante pour toutes les victimes de la maladie, c'est-à-dire tout le monde. Le guide est celui qui a la charge de guider les autres, de leur expliquer les circonstances, de leur donner les informations nécessaires à la sécurité et à la survie de chacun. Dans un monde fait pour le voyant, le guide est le voyant. En revanche, devant une œuvre d'art qui communique en braille, le guide est l'aveugle. De peur de s'égarer, les autres se soumettent sans questionnement à son autorité, car il connaît le chemin. Boshoff revient à plusieurs reprises sur le caractère labyrinthique du projet. Faute de pouvoir visiter une exposition où les 338 boîtes sont exposées, il faut s'imaginer l'effet que produire le fait d'entrer dans cette très grande salle sans éclairage particulier remplie de panneaux interdisant de toucher. Je peux dire d'expérience qu'on ne reste pas longtemps à contempler, car on est pris d'un certain sentiment de panique, on ne sait pas par où commencer et on prend la fuite[359]. L'aveugle, lui, en entrant, ne sait pas qu'il y a 337 autres boîtes noires quand il en a trouvé une. Il peut se concentrer sur l'objet qu'il tient en main et sur son contact physique. Il l'examine, trouve l'autre à portée de main et peut se frayer, d'une certaine façon, un chemin à travers ce cimetière de mots.

[359] En 1995 j'étais étudiante à Stellenbosch, au Cap. J'avais fait le voyage à Cape Town pour voir la South African National Gallery. Je ne cherchais rien en particulier, j'avais fait presque tout le musée quand je suis arrivée à l'entrée d'une très grande salle sombre emplie de boîtes noires. D'autres personnes se tenant là s'adressaient à moi, de façon indignée, me sollicitant pour que je partage le sentiment de mystification et l'impression de s'être fait avoir, qu'ils cherchaient à vociférer. Pour échapper à l'ensemble de cette situation étrange j'ai pris la fuite, je n'avais même pas lu le nom de l'artiste sur le cartel, je n'étais même pas réellement entrée dans la salle. Qui plus est j'ai oublié l'incident au point de ne pas m'en rappeler au moment de commencer mes recherches sur Willem Boshoff, ni au moment où je l'ai rencontré. Beaucoup plus tard ce vague souvenir me revient, comme ce moment de réveil où je me disais "cela a du être Willem" et "comment est-ce que j'ai pu oublier cela?"

Le personnage clef de ce projet est le guide, le clairvoyant que Boshoff présente en quelque sorte comme le grand prêtre, le berger ou le "grand bibliothéquaire". Son autorité est affirmée par le panneau "prière de ne pas toucher" fixé au mur. En l'absence du guide, le panneau signifie "circulez, il n'y a rien à voir". Dans le sibboleth des galeries et musées, le même panneau est équivalent à "ceci est une exposition", mais dans une exposition où il n'y a effectivement rien à voir, il fait titiller les mains et la peau entière. Boshoff sait très précisément ce qu'il veut avec cette installation : il veut mettre en conflit les sens du toucher et du voir. Cette idée, Boshoff la radicalise au moment où un groupe d'intéressés en Angleterre achète une partie du projet et décide de fonder une association portant le nom "Art-Sense". Sous le label d'une association charitable, Art-Sense, basée à Birmingham, fait la promotion d'œuvres d'art qui s'adressent à d'autres sens que les yeux.[360] Grâce à l'association, les 77 sculptures du BLIND ALPHABET C sont exposées dans plus de quarante lieux d'exposition. Entre 1998 et 2008, le nombre des visiteurs est estimé à 150 000 personnes[361]. A partir de 2008, les restaurations des sculptures devenant un problème financier non négligeable, l'association se voit contrainte de se séparer des sculptures en les offrant à des établissements spécialisés[362]. La "Chairperson" le président de l'association, John Godfrey, s'engage dans plusieurs associations pour personnes malvoyantes. Le conseil d'administration est composé de onze élus, qui sont pour la plupart des personnes travaillant comme éducateurs ou comme professeurs dans des établissements spécialisés, entre autres à l'Université de Birmingham, à l'Université de Sheffield, à la Deby School of occupational therapy, ou dans des musées et des galeries d'art. Une grande partie des adhérents, employés, bénévoles est active en tant qu'artiste. La moitié de l'association est composée de personnes aveugles, profondément ou moyennement malvoyante [363]. Pendant les dix années de son accompagnement des sculptures de Boshoff, l'association ne cesse d'expérimenter de nouveaux moyens techniques pour améliorer la lisibilité du projet, en


BLIND ALPHABET Sao Paulo

[360] By Richard Moss, 16 January 2003. "Blind Alphabet C - Tactile Sculpture at the New Walk Museum", disponible sur : http ://www.culture24.org.uk/sector%20info/campaigns/art14607 consulté le le 16-1-2012
[361] Voir p.47 de la brochure *Making it clear* édité Par Art-Sense (édition de 2010). On trouve ensuite la liste des musées ayant exposées le BLIND ALPHABET C.
[362] Dans une communication électronique du 26 août 2011, Andria Falk me transmet les noms suivantes : Queen Alexandra College Birmingham (for over 16s who are visually impaired) : Priestley Smith school for children aged 2-18 who are visually impaired, Birmingham : the Royal Institute for the Blind, a local authority nursery, a junior school.
[363] Andria Falk est membre fondateur de l'association et en 2011 toujours membre élu du conseil d'administration. Elle est éducatrice, assistante sociale et thérapeute. Andria Falk me me fait parvenir en 2011 le report annuel rédigée en 2003, dont je tiens ces informations.

ajoutant des techniques de lecture en braille pour des aveugles illettrés. L'association publie des brochures d'information[364] et présente souvent des workshops pour des malvoyants souhaitant acquérir des techniques artistiques multi sensorielles. L'association propose des formations et des services de consultant à des musées qui veulent rendre leurs expositions accessibles à une clientèle présentant une déficience visuelle.

L'Alphabet Aveugle a été régulièrement exposé grâce à Art-Sense et toujours accompagné de guides pour aider les spectateurs dépourvus de "yeux-dans-les-mains". De nombreuses rééditions de textes écoutables sur cassette et des textes explicatifs ont été édités par l'association. Les 77 sculptures de la lettre C n'étaient donc aucunement en danger de manquer de rechargement émotionnel ou d'attention chirosophiste par des mains et des doigts distingués. Le BLIND ALPHABET PROJECT est ainsi réellement devenu une œuvre d'art au moment où cette association a décidé de prendre soin ses sculptures.

Le BLIND ALPHABET PROJECT, sans un soin social, n'est rien d'autre qu'un amas de bouts de bois, de plaques avec des bosses et des paniers en ferraille. La société qui entoure Boshoff et qui a en quelque sorte "inventé" le projet se trouve pourtant face à des difficultés non négligeables au moment où le futur druide commence à y œuvrer en 1993. Lorsque commence la réécriture de la constitution de l'Afrique du Sud en 1994, des experts qui représentent toutes les approches politiques, sociologiques et philosophiques, sont conviés à se confronter à la question. Le Truth and Reconciliation Commission est mis en place pour tenter de repérer les véritables faits des événements des années Apartheid. Pour beaucoup d'habitants d'Afrique du Sud, les yeux s'ouvrent seulement à ce moment tardif et on se demande douloureusement comment il est possible qu'on n'ait rien vu avant. Au niveau institutionnel, ce processus est entamé avec plus ou moins de succès. Au niveau "painfully private", les artistes se confrontent à la question de leur appartenance culturelle. Après les tentatives initiales un peu trop rapidement enclenchées (en référence aux discours tenus entre 1994 et 1999 et regroupés dans la publication *Grey Areas*[365]), il convient d'approfondir la question. Au niveau théorique, les années 90 sont dominées par les "post-colonial studies" et le "multiculturalisme". A certains moments, les discours ressemblent à un champ de tir : chacun occupe un camp bien barricadé derrière les arguments des auteurs phares qui

[364] L'association publie à deux reprises (2003 et 2011) la brochure d'une cinquantaine de pages, *Making it Clear,* qui réunit des informations sur les droits des aveugles, des conseils pratiques et simples pour adapter une galerie d'art à une visite par des personnes malvoyants.
[365] Voir KG Partie I.

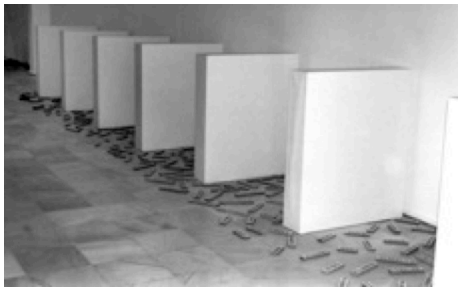
démontrent l'une après l'autre les "erreurs" intellectuelles de l'opposition. Parmi les artistes sud-africains, nombreux sont ceux qui sentent qu'on ne fait que leur rappeler inexorablement leur irrémédiable culpabilité.

On accepte l'idée que le colonisateur a amené avec lui certaines notions de "civilisation", dépendantes d'une certaine religion et construites sur des écrits philosophiques provenant du monde méditerranéen. Religion et philosophie font deux, dit-on, mais les deux, du point de vue de l'extrémité sud du continent africain, se confondent en une seule construction intellectuelle venue de l'Occident. Le colonisateur a ensuite mis en place des mesures qui imposaient une façon de penser et de pratiquer la religion, en prétendant amener la "lumière" de la civilisation dans le "dark Continent"[366]. Après 1994, il est crucial de tenter de relativiser cette dominance de la pensée occidentale. Les recherches sont redoublées sur les sujets d'une possible "Philosophie Africaine"[367], on parle de "Renaissance Africaine"[368] dans les cultures. On interroge la pertinence des notions comme le "ubuntu"[369], ou le "indaba" pour le fonctionnement d'une société moderne, inscrite dans un XXI^{ème} siècle pour lequel cette "civilisation" occidentale est en quelque sorte devenue une réalité "mondiale", "globale". Le choix de remonter le temps à une époque précoloniale pour retrouver une "Philosophie Africaine" non corrompue n'existe plus. Il en est de cette question de civilisation comme des questions d'esthétique. L'être humain est incapable de parler de langage sans se servir du langage, de même qu'il est incapable d'analyser ce qu'il voit sans se servir de ses yeux ou de penser la civilisation sans se servir de tout un appareillage de données intellectuelles pré-conditionnées par une certaine civilisation. Ce qui nous manque, c'est le "Hebepunkt" d'Archimède, ce point situé quelque part à l'extérieur, qui, s'il était assez ferme, pourrait permettre de bouger la planète.

Les artistes Sud-Africains des années 90 cherchent par tous les moyens à échapper aux "grandes notions occidentales" corrompues par l'entreprise criminelle de la colonisation, tout se passant comme si une rédemption était encore possible et qu'on pouvait retrouver le temps d'avant la catastrophe. Boshoff réalise WRITING THAT FELL OFF THE WALL, dans

[366] Quiconque éduqué par le système d'éducation Anglo-Saxonne ne pourra entendre les mots "Dark Continent" ou *Heart of Darkness* sans penser à Joseph Conrad, 1902,… "Horror, Horror"
[367] 1998. *Philosophy from Africa, a text with readings*, PH Coetzee, APJ Roux, (eds)
[368] Cette formule est surtout prôné par Thabo Mbeki, deuxième président de la nouvelle Afrique du Sud…
[369] Voir KG Introduction

lequel les mots “vérité”, “Wissen”, “borders”, “order”, “truth”, “destin”, “Wahrheit”, “purity”, “principe”, “progres”, “reason”, “Verstand”, “fontières” se transforment en injure ou en déchet. Boshoff a exploré un échappatoire possible. En les transformant en “item” sur la liste des entrées d’un dictionnaire qui comptent les entrées provenant de toutes les civilisations connues mondialement, on peut analyser ces notions, les réarranger, les réagencer et les relativiser. “Dieu”, “l’Amour”, “La Vérité” sont transformés en lexèmes. On peut ainsi les remonter jusqu’à leur origine ou les projeter dans l’avenir. Temporairement et provisoirement, Boshoff a exploré le personnage de l’aveugle en en faisant un levier extérieur au système. Par la suite, il teste le druide ou la déité Onsanyin, pour qui le chemin du futur est encore ouvert.


THE WRITING THAT FELL OFF THE WALL (1997)

Reformulons notre problème : le débat théorique autour de la position privilégiée du sens visuel par rapport aux autres sens semble être fermement ancré dans une tradition occidentale de laquelle Boshoff et d’autres artistes de sa génération cherchent à se détacher. L’argumentation qui a commencé à se tisser a peut-être plus de potentiel que celui initialement prévu. Serait-il possible de dire que l’art que nous désignons comme “art traditionnel” Africain aurait su quelque chose de ce que recherche l’art non-figuratif, symbolique et mythique[370] ? Sa trajectoire serait-elle la même que celle de l’art occidental, mais “sans le détour par l’image”? Est-ce que la tradition occidentale, en affirmant que l’art visuel et tactile sont paradoxalement un, aurait les outils parfaitement adaptés pour décrire les arts des autres cultures? Le point de levier fait toujours douloureusement défaut, mais en vérifiant systématiquement les énoncés par rapport à leur pôle opposé et en instaurant un aller-retour dialogique entre eux, deviendrait-il possible de décrire les différents arts de façon plus adaptée ? Allyson Purpura, Elizabeth Harney et Mary Nooter Roberts poursuivent la même intuition avec l’exposition *Inscribing Meaning*[371] . Pour l’exposition *Global Conceptualism*[372]*,* Okwui Enwezor avait également commencé à formuler ses remarques en

[370] J’emprunte le choix de ce mot ici du titre de la série de documentaires édités par le Musée du Quai Branly *Les Arts du Mythe* qui documente les chefs-d’œuvre des cultures d’Asie, d’Afrique, d’Indonésie, des artistes Amérindiens et Aborigènes.
[371] Voir KG Partie III.
[372] Catalogue 1999. “Where, What, Who, When : A few notes on ‘African’ Conceptualism”, *Global Conceptualism : Points of Orgin 1950’s - 1980’s,* Philomena Mariani, (ed), Queens Museum of Art, New York, pp.108-117.

ce sens[373]. Ce texte initial est repris par Salah Hassan et Olu Oguibe pour la Biennale de Venise en 2001. Les deux textes sont commentés par Colin Richards[374] en 2002. La question que posent les chercheurs n'est pas exactement la même que la nôtre, puisqu'elle est posée de manière renversée par rapport à notre propos. Le questionnement auquel les quatre chercheurs ont l'impression de devoir répondre est de savoir s'il existe un "Conceptualisme Africain". Les textes commencent donc sur une tonalité défensive, mais contiennent une remarque centrale qui résulte d'un consensus : "in classical African Art, conceptualism would seem oxymoronic". Dans le contexte de l'art africain, l'idée de conceptualisme serait redondante. Les pratiques considérées comme essentiellement "conceptuelles" dans l'art occidental, sont à l'ordre du jour dans les pratiques habituellement rencontrées dans les sociétés africaines. Le fait d'entamer une restructuration fondamentale de la relation entre spectateur et œuvre d'art a été considéré comme subversif dans le contexte européen. Pour cela, l'artiste critique les systèmes de représentation et de présentation : les objets d'art Africains n'ont jamais été considérés comme une fin en soi et n'ont jamais fonctionné en tant qu'objets autonomes avec l'étiquette "sculpture" ou "peinture". Le sens est encodé de façon non-visuelle et performative. Mais il faudrait aller plus loin. On peut se demander[375] si ce n'est pas justement l'art africain, qui, au début du 20ème siècle, a apporté une ouverture ou un échappatoire à l'art européen qui, à cette époque, est solidement enfermé dans de successifs mouvements académiques. "Indeed, how does Africa participate in this exercise in constructive revisionism at the core of which resides the idea of the avant-garde?" De quelle façon est-ce que l'Afrique participe dans cet exercice de révisionnisme constructif au cœur duquel se trouve l'idée de l'avant-garde? Hassan et Oguibe[376] précisent cette question. Quand les artistes[377] commencent à remettre en cause les modes d'expression acceptées, les discours sur ce que ce peut être l'art sont déjà en cours. Les théoriciens sont engagés à émettre des opinions, par exemple que l'Afrique n'a jamais produit de l'art et que les objets des collections ethnographiques appartiennent à une autre catégorie[378]. Les artistes occidentaux saisissent cette question qui est dans l'air et l'utilisent comme moteur de renouvellement. Il existe déjà un "context of disagréément" contexte de remise en question. La critique de Duchamp est à

[373] On peut lire dans ce sens une courte remarque par Okwui Enwezor qui malheureusement n'apporte pas plus de précisions "... promising strategy is to set up a critical correspondence between the disjunctive temporalities of the African imagery and the highly differentiated space of Western institutional and epistemological reflections on modern art."
[374] Colin Richards, "The Thought Is the Thing", *Art South Africa*, 1(2), Summer 2002, p. 38.
[375] 1999, p.109.
[376] Salah Hassan, Olu Oguibe, 2001. *Authentic/Ex-centric : Conceptualism in Contemporary African Art*, Biennale de Venise, pp.10-23.
[377] Peu importe pout l'instant si on veuille laisser l'honneur à Picasso, aux Dadaistes ou à Marcel Duchamp.
[378] Hassan et Oguibe, 2001, p.14.

replacer à l'intérieur de ce questionnement qui avait été provoqué en grande partie par la présence d'art non-mimétique et par des artefacts constitués à partir d'objets trouvés parmi les butins de guerre ramenés de tous les coins du monde par les colonisateurs et les explorateurs. Ce serait la simple présence de ces objets, qui aurait provoqué le doute, le vacillement des certitudes occidentales sur le statut irrévocable de l'objet d'art. C'est en ayant été disloqués et arrachés à leur contexte culturel, que ces objets sont devenus si énigmatiques, si troublants, si aveugles, pourrait-on dire. Ces remarques constituent ici un début de questionnement à peine réfléchi qui vient en arrière-pensée à un autre travail. Pour pouvoir le formuler de façon satisfaisante, une étude beaucoup plus approfondie serait indispensable. Dans les sociétés africaines, les formes et les pratiques adoptées pour les manifestations culturelles, fussent-elles matérielles ou immatérielles, sont aussi choisies que dans le culture dite occidentale. Ces choix sont, la plupart du temps, dépendants d'une cosmogonie[379] très complexe. Dans le contexte du travail de Boshoff, il est pertinent de remarquer que les problèmes posés par le BLIND ALPHABET projet rendent apparente une question très ancienne que certains, en Occident, posaient aussi depuis très longtemps. L'art dit "africain" a peut-être un statut que l'art occidental cherche à (re-)gagner par une longue série de ruptures et d'oppositions par rapport aux positionnements académiques.

Selon la logique d'un art "aveugle" il devient possible de formuler cette pensée d'une façon qui semble aller de soi, mais qui se pose à un niveau plus profond que celle posée par Enwezor, Oguibe, Hassan et Richards. Selon cette lecture, l'art africain ne devrait pas avoir à

[379] En ce qui concerne les études des sociétés Africaines nous sommes loin du niveau de soin et de complexification qui est adopté en étudiant les cultures dites occidentales. Tant que les universités du monde ne proposent pas un éventail d'études plus compliqué sur les cosmogonies Africaines, les différentes aspects de la société Africaine reste une recherche assumé par les anthropologues. Puisque l'écrivain d'un texte sur l'art Africain doit anticiper un manque de savoirs concernant la cosmogonie qui soutient la société dont il a l'intention de parler, il se voit contraint de donner des informations supplémentaires, qui, strictement parlant ne seraient pas à l'ordre du jour dans un texte en histoire de l'art. La description d'une cosmogonie n'est pas le monopole des anthropologues, les sociologues, politologues, économistes, historiens d'art, philosophes, géophysiciens devraient participer à sa description. Ces quelques remarques en marge, pour indiquer que la véritable relation à l'image véhiculée par les différentes cultures en Afrique n'est pas du tout étudié en assez de détail pour pouvoir en venir à des conclusions aussi sophistiquées que celles que nous venons de résumer à travers les textes précédentes. Le chercheur se contente d'une vague conscience que l'Afrique traditionnel ne produisait pas de grandes toiles peintes à l'huile avec des images qui ressemblent à des photographies. Le chercheur remarque des objets, où les détails sont souvent rendus de la même façon et suppose une importance symbolique pour ces éléments. Les informations sur ces questions sont disponibles mais elles sont pour l'instant souvent écrites dans le langage de l'anthropologie. Pour une étude en histoire d'art l'anthropologue a souvent omis de poser les "bonnes" questions à son interlocuteur. Cette note sert à relativiser les remarques faites dans ce paragraphe, elle doit surtout indiquer que des études supplémentaires sont cruellement urgentes pour pouvoir faire avancer ce débat de façon pertinente. Il faut se poser la question si un historien d'art ayant lu Wittgenstein avant d'écrire un texte sur Joseph Kosuth aurait l'impression de faire de l'anthropologie en ajoutant une remarque sur Wittgenstein dans son texte.

se frayer un chemin pour pouvoir participer aux pratiques artistiques dites "occidentales". Ce serait plutôt l'inverse qui serait vrai : l'art africain aurait connu cette forme d'expressivité depuis toujours, l'art occidental serait tout juste revenu d'un long détour et (re-) commencerait à peine à parler le même langage.

Pour avoir fait une véritable tentative d'un "art des aveugles", Boshoff aurait dû tenir compte des différents handicaps visuels, comme l'ont fait Trevor-Roper et Volkmar Mühleis[380]. La question sur la perception se pose tout à fait différemment pour le cas d'un aveugle de naissance et pour celui qui a perdu la vue suite à un événement survenu plus tard. Jorge Louis Borgès questionne de façon très poétique sa lente évolution vers la cécité : "(cette lente perte de la vue) a commencé quand j'ai commencé à voir […]"[381] et elle n'est pas "cette cécité parfaite à laquelle pensent les gens". Les paroles de Borgès se lisent comme une déclaration d'amour aux couleurs, à celles qu'il peut encore voir et à celles dont il ne se souvient presque plus, mais dont il garde en mémoire les noms. Elles sont les "grandes" couleurs "qui resplendissent dans la poésie". Au moment d'écrire le manuscrit du BLIND ALPHABET PROJECT, Boshoff ne tient aucunement ce propos. Dans les écrits de Boshoff, l'aveugle est ce personnage mythique, sublimé, qui est en possession de la seconde vue grâce à ses aptitudes perceptives exceptionnelles. Chez Boshoff, le personnage de l'aveugle sert donc clairement à remplir la fonction de levier qui rend possible la compréhension des conditions grâce auxquelles nous voyons et comprenons le monde.

Pendant une année, Boshoff vit le Projet au quotidien. Il produit une sculpture par jour qu'il intégre à ses autres activités : il est père et professeur d'art. Il vit ce moment avec beaucoup d'intensité. Les blessures de ses mains, la lutte avec la matière sont un engagement, "un travail des formes équivalant à ce que serait un travail d'accouchement ou d'agonie, une ouverture, une déchirure, un processus déchirant mettant quelque chose à mort et, dans cette négativité même inventant quelque chose d'absolument neuf, mettant quelque chose à

[380] Volkmar Mühleis, 2005, stipule dès son introduction p.14: "Der Gegensatz Sehende-Blinde ist physiologisch vielschichtig : Es gibt Sehende, Sehbehinderte, Erblindete und Blindgeborene. Dieser Arbeit liegt ein vergleichbares Kontinuum zu Grunde. … Karikatur zweiteilung Blind- Sehend… es gibt viele verschiedene Arten der Sehbehindertheid (Bandbreite von Verflechtungen…)…"
[381] Conférence "La Cécité" publié dans Borgès, *Conférence*s, folio essays ed.1985 Traduit de l'Espagnol par Françoise Rosset. pp.128-145.

jour"[382]. Mais il les produit tous sans faille et dans l'urgence, car un projet de sauvetage ne se remet pas au lendemain. Le 15 février 1994, il achève la dernière sculpture de la série :

C152

CURTATE, CURTAL, CURTATION

Curtate, or *curtal* things are shortened, reduced or abbreviated. The Latin *curtus* means "shortened", "clipped" or "broken-off". The word *curtal* derives more directly from the better known *curtail*, and the "tail" part of *curtail* features prominent as an "ending" that is removed, in something abridged. *Curtal* horses have their tails docked, they have no tails. A rogue wearing a short cloak, a cannon with a shortened barrel, and a kind of stunted bassoon are all *curtals*. A *curtate* object, or structure is one that used to be longer, but that has been reduced in length. It is the remnant of its own former, more complete state. The project's piece illustrates the process of *curtation*. It consists of a closed box with a beam mounted on top. By pulling at a lever on the back of the box, the beam is shortened when a small section is dropped into the box. By pressing down on the lever, the small section re-appears and when the lever is pushed in, the small section remains in place. The box is made of Imbuia (*Phoebe porosa*) and Kiaat (*Pterocarpus angolensis*), and the beam on top, of Cedar or Toon wood (*Cedrela toona*). The piece is dated Tuesday, 15 February 1994.

[382] Ces mots ont étés écrits pour décrire la démarche de Georges Bataille par Georges Didi-Huberman, 1995, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataill*e. p. 21. Ma première lecture du BLIND ALPHABET PROJECT avait été accompagnée de la lecture de ce texte.

L'Absence d'équivalence - un post-scriptum

D'un côté de notre enquête se trouve l'aveugle, bien sûr, qui est particulièrement doué pour le sens tactile et l'expression musicale, et qui semble être en possession de savoirs hors du commun. Mais, de l'autre coté, se trouve cette question qui se fait de plus en plus importante, et autour de laquelle les incohérences se font de plus en plus sentir : celle du manque de forme imagée de façon picturale dans le travail de Boshoff. Désormais, il ne semble plus possible d'attribuer cette absence uniquement à l'apprentissage des enseignements des collègues conceptualistes[383]. L'absence d'image chez Boshoff semble précéder son choix de travailler selon un mode opératoire conceptualiste.

Le récit que Boshoff répète en mars 2012 commence ainsi : "Ad Reinhard avait une liste, une liste de règles pour l'art Minimal, une liste de non-équivalences, le signe sur l'ordinateur, celui-là : ≠[384] proclamant 'Art is not'" :

"ART IN ART IS
ART-AS-ART
(Art-as-Art Dogma Part III)"[385]

[383] A ce sujet je suis obligée d'admettre un échec du chercheur qui a tout d'une faute professionnelle. Elle est la raison pourquoi les paragraphes qui suivent forment une sorte d'île où règne le sens visuel parmi les zones aveugles du reste du texte. Disons qu'il s'agit ici d'un excursus, ou d'une mise à jour en retard. Quand je lui pose la question de l'absence de l'image en 2004, Boshoff commence à répondre par quelques noms que j'identifie comme des conceptualistes ou des proto-conceptualistes. Il était sûrement question de Ad Reinhardt et de Kandinski, mais je ne me rappelle pas, l'histoire me semblait un peu confuse. En 2004, il faut l'admettre, Boshoff n'était pas au meilleur moment de sa santé, et moi, je n'étais pas très avancée dans mes lectures autour du Conceptualisme. Nous avons étés interrompus avant la fin de la conversation, je n'ai pas eu l'occasion de revenir sur la question avant 2012, quand je ne pouvais plus l'éviter... - et oui, Boshoff a une raison pour se méfier de l'image. Pour suivre ce raisonnement, une fois de plus, de nombreux nouveaux acteurs surgissent sur le terrain de jeu. Je me demande comment il a été possible de passer à coté d'une notion si centrale dans le travail de Boshoff pendant si longtemps. Les détails de cette notion ne se trouvent ni dans le mémoire de 1984, ni dans le manuscrit de 1994. Le nom de Ad Reinhardt n'apparait nulle part. Malgré cela, en connaissant "l'histoire de l'image-sans-équivalence selon Boshoff", il est possible de relire les deux textes une fois de plus selon un nouveau visage. Est-ce que Boshoff aurait inventé cette réponse rétrospectivement? Je crois qu'il faut partir de l'hypothèse que le jeune Boshoff, parmi toutes les questions qu'il se pose, a bien eu tous les éléments entre les mains. Il les met pendant longtemps entre parenthèses et, au moment de se consacrer avec plus de sérieux à son travail autour de la musique, à partir de 2009, il réactive cette logique et l'élève en raison première de son attitude envers l'image picturale. J'ai conduit deux entretiens avec Boshoff autour de la question de l'image. Le premier, à Washington en mars 2012, est enregistré, le deuxième a lieu dans une conversation téléphonique du 9 septembre 2012. Lors du premier entretien, Boshoff fait une très rapide référence à la musique contemporaine. Il n'est pas mention de John Cage, uniquement une référence passagère à Phillipp Glass. En septembre 2012, Boshoff donne priorité à John Cage, - voilà les joies du travail avec un artiste vivant, qu'on peut avoir au bout du fil à tout moment... et qui est douée d'une très bonne imagination. Quand je demande si cette conception de l'image serait en lien avec le BLIND ALPHABET PROJECT, Boshoff répond qu'il essayait de faire autre chose avec le projet, il voulait vraiment façonner des mots et parler du sens tangible. Pour moi, les deux récits vont toutefois ensemble et je place donc l'entretien sur l'image (aveugle?) ici.

[384] Après vérification le signe "≠" ne figure pas dans les écrits de Ad Reinhardt, en revanche des phrases très proches à ce que soutient Boshoff.

The beginning of art is not the beginning.
Creation in art is not creation.
Nature in art is not nature
Art in nature is not nature.
The nature of art is not nature.
(...)
People in art are not people.
Dogs in art are not dogs.
Grass in art is not grass.
A sky in art is not a sky.
Things in art are not things.
(...)

En contraste avec la prise de position radicale de Ad Reinhardt, Boshoff insiste sur le fait que la contribution de Kandinsky est justement un processus d'abstraction. L'artiste, en commençant par un point de départ tangible ou intangible parvient, à l'aide d'un processus d'abstraction, à un résultat visuel. Même quand Kandinsky fait référence à la musique, une certaine forme de mise en équivalence serait visée, un rythme par exemple. Chez Reinhardt, le pas vers la motivation conceptualiste est franchie : les longues litanies de Reinhardt et les peintures proche de l'invisible[386] invitent le spectateur à voir la peinture pour ce qu'elle est. Ad Reinhardt : "Art is not a moodswing"[387] l'art n'es pas une saute d'humeur. Le signe "≠" de Ad Reinhardt tel qu'il est interprété par Boshoff invite à poser sans compromis la question : "What is art?" Qu'est-ce que l'art?

Boshoff dit avoir voulu rendre cela compréhensible à ses amis et collègues en leur expliquant la musique[388]. Certains musiciens visent à produire une musique "compréhensible" où les tonalités "veulent dire quelque chose". Mais à d'autres moments, on peut repérer des formes musicales qui visent autre chose. Afin de créer un champ d'intelligibilité qui rende compte de cette conviction, Boshoff donne un aperçu du développement de la voix chantée à

[385] Dans *Art -as-Art, The selected writings of Ad Reinhardt*, première édition 1953 par Barbara Rose, University of California Press, (pp.63- 68 de l'édition de 1991). Voir également le texte "ABSTRACT ART REFUSES" (p.50, de la même collection) A partir de 1952 Ad Reinhardt écrit des réflexions sur tout ce qu'il considère être exclu pour un art pure. Le première texte portant le titre "Art-as-Art" date de 1958 (Voir Barbara Rose, p.46) Reinhardt publie plusieurs versions de ce texte, certaines sont numérotées, Ad Reinhardt y formule ses "rules for a 'timeless art'" - les attaques de Reinhardt, comme celle de Boshoff se dirigeaient toujours contre la lâcheté des compromis en réponse aux exigences du système du marché d'art, jamais contre la valeur de l'art.
[386] Voir Michael Corris, 2008, p.17 : "art -as-art dogma, with musings on the making of an art that is un-reproducible and nearly invisible, does more than gently invite us to experience the paintings themselves".
[387] Après vérification cette expression exacte ne se trouve pas sur la liste de Ad Reinhardt, mais nous y trouvons "The psychology of art is not psychology" entre d'autres entités intangibles.
[388] Il se souvient de réunions tenues chez lui mais également de cours données au Technikon où il faisait écouter la musique.

partir de l'église primitive. Cela commence par une remarque retenue dans la Première épître aux Corinthiens où Saint Paul s'inquiète au sujet des sons des trompettes qui doivent appeler le chrétien à la bataille, (Chapitre 14.) "how will people react if they don't know what it means?" mais comment est-ce qu'ils pourront réagir s'ils ne savent pas ce que ceci signifie? Boshoff fait remarquer que dans ces mêmes communautés, on avait l'habitude de parler en glossolalie. Cette technique servait à dire ce qui se trouve "Where normal words could not reach" ce que le langage ne peut pas atteindre – et ce qui sert à édifier[389] l'esprit.

Pour les liturgies premières d'Ethiopie, le problème se présente aujourd'hui de manière renversée : elles sont chantées dans la langue de l'époque de la conception des textes. Ces liturgies sur une mélodie monotone servaient à transmettre un message[390], qui, à la période du début de la Bible, était parfaitement intelligible. Mais au cours des millénaires, cette langue a été oubliée et a muté au point de ne plus être reconnaissable. Aujourd'hui, les liturgies sont toujours chantées de la même façon, mais les dévots ne les comprennent plus. Boshoff décrit un chemin différent mais comparable pour les cultures européennes, où la compréhension du Latin n'était pas partout acquise alors que les liturgies étaient chantées en Latin. On chantait ces liturgies sans les comprendre, mais en supposant qu'elles avaient un sens. On prend conscience du fait qu'on ne comprend pas les paroles sans pour autant présupposer leur absence de valeur. La reconnaissance (le fait d'assumer) l'absence de signe d'égalité (=) initie un processus[391] que Boshoff qualifie d'"expression sans équivalent tangible, sans relation 1 à 1"

La recherche d'un vocabulaire pouvant permettre de parler du processus que Boshoff a en tête en étudiant l'histoire du chant l'amène sur un détour[392]. Le "modal chant" sans modulation

[389] Boshoff fait un long aparté sur ce que ce mot signifie pour lui.
[390] "delivering message - plain-chant, spraak-sang, speak song - emphasis is not on lyricism but on speach"
[391] Boshoff le qualifie ici "d'abstraction", vu qu'il cherche à expliquer ce terme qui n'est ici pas à sa place, la suite des explications de Boshoff cherchent justement à trouver un mot qui pourrait convenir.
[392] Dans *Art and Visual Perception* Rudolf Arnheim applique une étude du rythme des polyphonies à une analyse gestaltiste des mouvements horizontaux et verticaux dans une peinture. Les études de Arnheim se portent sur des détails rythmiques des structures inhérents de l'expression musicale. Arnheim étudie les changements des conventions musicales par rapport aux grandes époques de l'histoire culturelle humaine et par rapport aux possibilités perceptives qui en découlent. Ian Verstegenen propose une relecture de *Art and Visual Perception* à travers les articles publiés en 1992, dans *To the Rescue of Art*. Un chapitre de son texte est dédié à la compréhension de l'art à travers l'expression musicale. Verstegnen écrit une phrase qui dit exactement la même chose que Boshoff (voir Verstegenen, p. 72) : "However, music can also point by its meaning beyond itself. Then, instead of being part of some present happening, it depicts a subject 'beyond itself' and its likeness." Ayant lu les mêmes textes, Boshoff et Verstegen en sont arrivées à la même conclusion, même si ce concept ne se trouvait pas formulé de cette façon chez Arnheim. (Voir Ian Verstegen, 2005. "The Dynamics of Musical Form", *Arnheim, Gestalt and Art, a psychological Theory*, Springer-Verlag, Wien.pp.71-81.)

harmonique constitue la première étape du cheminement de Boshoff. Le "modal chant" qui possède encore les phrases et l'intensité de la langue parlée lui permet d'aboutir à une explication du chant grégorien et du mélisme[393] en constatant une disparition de la mise en équivalence. La polyphonie de Pérotin n'a plus besoin d'être compréhensible, car l'architecture de la cathédrale, en cœur avec les chants, garantit que le dévôt sera entièrement subjugué et n'aura plus de doute quant à la grandeur du sujet en question. Cet effet est encore renforcé par le contrepoint, la multiplication des voix. La perspective médiévale (il est permis de supposer que Bosohoff parle de ce que l'histoire de l'art appelle "perspective signifiante") reflète le même état d'esprit. Le point de fuite ne se trouve pas à l'intérieur de l'espace représenté, mais établit une continuité jusqu'au monde transcendantal. L'essentiel ne se voit pas sur la surface picturale, dans la représentation de Dieu ou d'une Madone. Le dévôt est censé regarder l'image sans la voir, car son regard doit être porté jusqu'à Dieu. Dieu apparaît dans toutes les entreprises de l'homme, mais il ne faut pas s'arrêter là. Le but de ces actions est de donner la preuve de la grandeur de Dieu. Boshoff voudrait voir la perspective médiévale comme une forme de perspective "philosophique" qui sert à l'édification de l'esprit.

Si un spectateur contemple une œuvre d'art avec le seul souci de trouver la signification de ce qui serait représenté, le fil de l'histoire, il n'est pas à même de voir les choses pour ce qu'elles sont. Il s'arrête à la surface picturale et ne voit pas ce qui est visé à travers elle. Ce visiteur est incapable de suivre le mouvement jusqu'au point de fuite. Pour Boshoff, tout son travail servirait à obtenir une absence de signe d'équation, de mettre en place des conditions où le visiteur peut apprécier les choses pour ce qu'elles sont, et non pour ce qu'elles représentent. L'absence d'image picturale signifie pour Boshoff une façon de s'assurer que le signe "=" ne vienne pas brouiller la compréhension, que l'image ne vienne pas s'installer comme un écran de fumée entre nous et les choses. Chez Ad Reinhardt, on peut trouver des idées analogues. Avec les "Imageless icons"[394], Reinhardt revendique : "No ordinary seeing

[393] "Un mélisme est un mode d'ornementation extrême en plain-chant, où une même syllabe est développée par plusieurs neumes, qui peuvent comprendre plusieurs incises. Dans une pièce de chant grégorien, le style mélismatique amplifie une syllabe par des neumes composés, qui peut aller de quelques neumes à une phrase musicale complète. Le mélisme a une signification liturgique. La louange liturgique n'est pas humaine, c'est la louange céleste qui exprime la joie éternelle et divine. Cette joie est inexprimable, et pour la libérer de l'imperfection des mots, elle est représentée par un long mélisme sans paroles. Saint Augustin commente : 'celui qui jubile ne peut s'exprimer par des mots '.(...) On trouve surtout des mélismes dans les différentes pièces de la messe : l'Alléluia en a toujours un (la neume), les graduels et les traits en ont généralement de nombreux (mais ils sont rarement chantés dans les liturgies modernes)". Les affirmations de Boshoff sont les mêmes que celles présentées sur la page Wikipédia : http ://fr.wikipedia.org/wiki/Mélisme 13-9-2012

[394] pp.4-5 catalogue *Imageless Icons : Abstract Thoughts*, Gagnosian Gallery, 2005.

but absolute seeing in which there was neither seer nor seen" pas de vision normale mais une vision absolue sans regardeur ni regardée.

Pour Boshoff, ce raisonnement est également valable pour l'appréciation des idéoglyphes gravés sur les rochers à Driekopseiland[395], ces signes préhistoriques pour lesquels le druide milite depuis 2010. Le site est menacé par les pratiques agricoles de la région et la construction de barrages qui provoquent de fréquentes inondations des rochers. Ce problème, outre son importante dimension écologique, a des retombées culturelles. Selon Boshoff, certains discours sur les idéoglyphes sont vains, puisqu'on cherche à voir des coïncidences entre les lignes gravées avec des images : soleil, fleur, patate, etc. Selon Boshoff, la référence de ces signes gravés se trouverait ailleurs, à l'extérieur de ce qui ce voit ici, inscrit sur un rocher au beau milieu d'une rivière. Boshoff fait part, une fois de plus, de sa frustration devant un interlocuteur qui revendique sans relâche un signe d'égalité en s'arrêtant à la question "But what does it mean?"[396]. Cette frustration est la même que celle qu'il a éprouvée quand il a voulu expliquer les toiles de Ellsworth Kelly et de Ad Reinhardt à ses proches, en 1973. Cette frustration fait sûrement partie du bouleversement éprouvé la première fois qu'il s'est trouvé, en Hollande, devant un "vrai" Ellsworth Kelly. Boshoff se souvient d'avoir fondu en larmes : "I had looked at so many things, I tried so hard to see and suddenly I saw" J'avais regardé tant de choses, et j'avais fait tellement d'efforts pour voir et soudainement je voyais. Il dit que le même sentiment s'emparait de lui lorsqu'il se trouvait auprès d'un Joseph Beuys.

Boshoff parle ici d'une "intense entropic energy resident in most of those things if you strike the right key" une intense énergie entropique qui réside dans la plupart de ces choses si tu tombes juste. Pour Boshoff, ce mouvement de l'art contemporain qui commence avec Kandinsky[397] et qui atteint son apogée avec les Minimalistes[398] a posé les bases de l'art Conceptuel, où il est permis de faire toute sorte de choses sans se soucier de la valeur représentationnelle des gestes.

---

[395] Voir KG Partie III et KG Conclusion. Pour un aperçu rapide, Wikipédia peut venir à notre secours : http ://en.wikipedia.org/wiki/Driekops_Eiland consulté le 18-9-2012

[396] Boshoff ajoute : "what they really means is they cannot see the potatoes and flowers they are looking for, an artwork can exist purely on its own grounds - authentic reasons - it doesn't have to have a frame of reference outside - it can be it's own thing".

[397] Les texes soutenent un passage par l'abstracaion des idées de proto-conceptualisme se trouvent facilement, voir par exemple Ursula Meyer, 1972. Pour Ursula Meyer il semble évident que l'art conceptuel s'inscrit dans la suite logique des réflexions autour de l'abstraction. "Notion of abstraction - abstraction for its own sake" p.20 "the perceiver has no way of knowing the perceived" p.21 "In authentic perception, see-er and seen, and act of vision are identical".

[398] Boshoff dit "Kandinsky - it peaked with Minimal art - peak - you can't go much further with non-referentiality - what can you do beyond Minimal art?" Notons au passage que la référence déjà citée de Didi-Huberman formulé au sujet de l'art minimal redevient ici d'actualité : "...ne représente rien, ... il ne représente

Boshoff revient sur son récit en notant que Platon avait déjà commenté cette condition : le philosophe avait remarqué que les gens regardaient les ombres sur les murs pour savoir ce qu'elles représentaient. Avec tout ce long récit de l'histoire de la musique, Boshoff cherche à établir que l'ambition de la création d'une expression non-représentative ne date pas d'hier, et qu'un tel besoin est vieux comme le temps que nous connaissons[399]. Ce besoin peut coexister avec des expressions qui utilisent des images. Boshoff s'arrête régulièrement dans son récit pour assurer solennellement qu'il n'est pas contre les images illustratives, qu'elles peuvent même être très utiles et servir à "édifier" l'esprit, c'est-à-dire, permettre de collectionner des éléments afin de les réviser plus efficacement. Cette étude du moindre détail permet un émerveillement d'une autre sorte, qui est à la fois scientifique et poétique. Le druide sait combiner les modes contradictoires, la science, l'art et la religion. Mais l'image ne doit pas tenter de prendre la place de l'original, parce qu'ainsi elle nous empêche de voir. Elle est une forme d'expression très peu sophistiquée.

Les recherches que Boshoff entame sur la possibilité d'une expression sans image, qui irait directement à l'essentiel au lieu d'ériger des écrans de fumée, sont parfois motivées par une méfiance calviniste de l'image – comme Boshoff le revendiquait en 1984 –, ou par une recherche alchimiste prônée dans le BLIND ALPHABET PROJECT. Il s'agit de mettre en valeur l'importance du sens tactile pour une vue approfondie, "insight". Boshoff invente et réinvente les raisons de la méfiance que l'on peut avoir pour l'image représentative. Avant même le mémoire *Vergelykende letterkundige Verskynsels* de 1984, Boshoff avait abouti, par les recherches pour KYKAFRIKAANS, à une expression qu'il qualifie de "opto-phonétique" et qui est une création s'adressant simultanément aux yeux et aux oreilles. Il précède l'anthologie par l'épigramme : "Jy kan met jou oe hoor maar nie met jou ore kyk nie" on peut entendre avec les yeux mais on ne peut pas regarder avec les oreilles. Vu le caractère subversif de ce qui suit -

---

rien comme image d'autre chose. Il ne se donne comme simulacre de rien... Plus précisément, on devra convenir qu'il ne représente rien dans la mesure même où il ne *rejoue aucune présence* supposée ailleurs - ce à quoi toute œuvre d'art figurative ou symbolique s'essaye peu ou prou, et toute œuvre d'art liée peu ou prou au monde de la croyance. Le volume de Judd, lui, ne représente rien, ne rejoue aucune présence, parce qu'il est donné là, devant nous, comme *spécifique dans sa propre présence*, sa présence 'spécifique' d'objet d'art" (Georges Didi-Huberman, 1992. "Le dilemme du visible, ou le jeu des évidences", *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Editions de Minuit, p.37) ; Elke Bippus, (2003, p.12) adopte une terminologie comparable en ce qui concerne le minimalisme.

[399] Au sujet de Joseph Beuys et de Marcel Duchamp, Jean-Philippe Antoine (20011, p.186) exprime cette même intuition de la façon suivante : "Une temporalité logique particulière régit les conditions qui s'affirment ici. La délectation esthétique à laquelle Duchamp prétend échapper n'est pas un effet subsidiaire de l'acte de perception, qu'une opération lancée à temps permettrait d'éviter. C'est un moment primitif qui appartient de droit à la perception". Nous reviendrons sur la pertinence de Beuys pour Boshoff à ce sujet.

KYKAFRIKAANS grouille de sens cachés, de lisibilités dissimulées - le sens de la vue n'apporte aucun éclaircissement sur le contenu des poèmes et l'apophtegme contient un conseil paradoxal : le lecteur ne sait toujours pas si ses yeux seraient mieux utilisés en captant les ondes auditives plutôt qu'à chercher désespérément à donner un sens à ce qui est présenté à sa vue. Boshoff écrit KYKAFRIKAANS, une sorte d'Apocalypse recouvrement au lieu de révélation[400], pendant une phase de profonde religiosité. Cette phase est en même temps le début d'une confrontation critique[401] avec le régime Afrikaner Nationaliste, qui est protégé par l'Eglise Réformée (NG Kerk). Grâce à cette anthologie de poèmes concrets, Boshoff s'attaque à la cynique "révélation" de cette Eglise qui justifie un état totalitaire entièrement opposé au message biblique. Boshoff semble dire que si l'Eglise Réformée voulait que "t'Onzichtbre kent men slechts door d'ooren" on perçoit l'invisible uniquement par les oreilles, il serait temps de faire remarquer aux fidèles qu'ils auraient pu se servir de leurs yeux pour écouter, alors que leurs oreilles ne pourront jamais servir d'organe optique. Alors que les choses se passent sous leur nez, un régime a su se servir de leur croyance aveugle : ils vivent dans une illusion criminellement entretenue.

Comment expliquer la coïncidence entre le moment socio-politique où Boshoff commence à formuler ses doutes envers l'image mimétique, et les prises de position de Ad Reinhardt et de Joseph Beuys? C'est justement sur ces questions que Boshoff revendique une fraternité avec ces deux artistes. Ad Reinhardt formule les multiples versions du "Art-as-Art dogma"[402], et adopte une prise de position de plus en plus militante pour la défense d'un art abstrait. Son message sans compromis est adressé à une société qui, en 1950, n'a pas encore

[400] Ivan Vladislavić avait fait remarquer ce paradoxe, voir mon texte Partie I sur l'analyse que fait Vladislavić de KYKAFRIKAANS.

[401] Les débuts de la confrontation se lisent dans les différentes étapes de l'élaboration de BANGBOEK dont il a été question au cours de la biographie et dans l'explication de la résistance pacifique de Boshoff dans la première partie de mon texte.

[402] Barbara Rose, "Editor's Note" dans *Art -as-Art, The selected writings of Ad Reinhardt*, première edition 1953, University of California Press, p.45. Moins connus que les peintures, Ad Reinhardt travaille en tant que dessinateur de comics qui peuvent être vus comme une sorte de théorie d'art sous forme de caricatures, il fait entre autres un repérage dans le sens le plus large de toutes les yeux : "a few modern and old masters, Klee, Miró, Picasso, for the benefit of gallery-artists who stick eyes on their peint-shapes and commercial artists who are tired of doing the same damn eyes we offer this piece of reportage for pilferage". Il en suit une page d'yeux rendus en dessin linéaire. (Voir Lucy Lippard, 1981. *Ad Reinhardt*, Harry N. Abrams, illustration 35 et 43.) Voir également la mémorable planche expliquant la perspective : "How to look at Space", reproduit dans le catalogue d'exposition de 2008. *Imageless,* Guggenheim Museum, p.23. Pour une mise en contexte des cartoons parmi les peintures, les définitions d'esthétique et l'activisme politique de Ad Reinhardt voir Michael Corris, 2008. *Ad Reinhardt*, Reaction Books. Corris maintient que "by the beginning of the 1950's Reinhardt had learned all that could be learned about painting through cartooning, and vice versa" (Corris, 2008, p.14) Reinhardt montre le même sentiment profondément religieux que Boshoff et vit la confrontation entre sa vie intime privée et le monde public comme un dilemme difficile à surmonter.

admis l'abstraction comme forme d'art. Les ensembles peu illustratifs que Joseph Beuys met en place ne sont pas non plus un simple abandon de "l'image pour les mots de la littérature"[403]. Il est ici d'avantage question d'une quête pour récupérer une "mémoire privée de l'individu et du soldat" parmi les "reconstitutions arbitraires, fondées sur l'oubli des traces, dont l'édification mine la société allemande, et qui font d'elles un corps malade, sourd et aveugle à la présence du passé qui continue de travailler en lui."[404] Le Nationalsozialismus Allemand a ceci en commun avec le nationalisme Afrikaner : "Plus fondamentalement, le nazisme s'est confondu pour une part non négligeable avec une entreprise de fondation d'une mémoire nationale. Il a prétendu en construire les emblèmes, et s'est employé à confisquer à son profit des pans entiers de la culture allemande"[405]. Cette ambition va de pair avec un goût pour un réalisme pictural dans sa forme kitch, qui prétend être justifié par un fondement dans le "passé [qui] est celui, idéal, des pères, à savoir de la bonne autorité. Les conventions y sont justes, et justes dans la mesure où elles sont immuables."[406] Boshoff se voit inondé par l'autosuffisance du bon fondement de ce qui est moralement souhaitable dans la société Afrikaner qui l'entoure : le respect des pères est inculqué *ad nauseatum* aux jeunes de cette nation[407]. Il est possible qu'il décide, par pur esprit d'opposition, puisqu'on se moquait de lui quand il achetait des livres sur Ellswoth Kelly, de décider de s'engager dans une telle quête et de la poursuivre, de façon têtue et monomaniaque, jusqu'au moment d'avoir enfin saisi ou vu, ce que voulait dire cet art qui ne cherchait pas à installer des équivalences entre x et y.

---

[403] Jean-Philippe Antoine, 2011. *La traversé du XX^e siècle, Joseph Beuys, l'image et le souvenir* p.194

[404] Jean-Philippe Antoine, 2011, p.251 et suivantes : "Leur ensemble met en place des stratégies dont la cohérence apparaît lorsqu'on les envisage comme des *constructions mnémoniques*. (...)
Celles-ci ont pour tâche de négocier l'articulation d'une mémoire individuelle - celle de l'individu Beuys, munie de ses circonstances propres - avec celle de spectateurs qu'il s'agit d'affecter *au même titre que l'individu artiste, et sans que celui-ci possède un privilège par rapport à ceux-là.* (...)
Le partage de l'affect du souvenir définit en effet la possibilité de constituer un *lieu commun* résistant à l'oubli et à la censure, à savoir la seule possibilité, *après la catastrophe*, d'une fondation authentique de la politique et du lien social. Étant donné la ruine de la société par le nazisme, et son occultation partielle dans la culture de l'Allemagne du miracle économique, le bâtiment d'une mémoire de l'*expérience* de ces événements revêt une importance cruciale. Avec lui prend corps la question primordiale - car politique au sens le plus essentiel- de la *forme du souvenir.*" Jean-Philippe Antoine pose cette question dans une poursuite des fonctions mnémoniques des formes choisies par Beuys, dont je ne retiens pour l'instant uniquement les réflexions sur l'inscription dans une société précise.

[405] Jean-Philippe Antoine, 2011, pp. 251-265.

[406] Les observations de Jean-Philippe Antoine au sujet du goût du kitch, l'importance de la portée du choix du mode de représentation réaliste autant que la lecture réaliste apporté à toute peinture, qui s'installe dans de telles conditions, sont plus que plausibles et pourraient être revendiqué au même titre pour la société Afrikaner. Une lecture en alternance avec le texte de Jennifer Beningfield (2006, *The frightened Land*) sur le répertoire illustratif utilisée pour promouvoir le Nationalisme Afrikaner permettrait d'élargir considérablement le débat. - Une étude qui dépasse notre propos actuel. Nous cherchons uniquement à constater une coïncidence entre les conditions politiques sous lesquelles travaillent Willem Boshoff et Joseph Beuys, les retombées de cette situation sur l'exigence de la société envers l'artiste et les choix formelles que font les deux artistes dans ce cas de figures.

[407] Boshoff y revient une fois de plus dans les entretiens de Washington en 2012.