

ABSALON, ABSALON

Absalon, Alain Buffard, Dora Garcia, Robert Gober, Marie-Ange Guilleminot, Mona Hatoum, Laura Lamiel, Myriam Minhindou

Commissaire par Guillaume Désanges et François Piron

Absalon, Absalon est une exposition collective qui prend comme point de départ l'œuvre précocement interrompue de l'artiste franco-israélien Absalon pour en proposer une nouvelle lecture, à travers des extensions formelles et conceptuelles communes avec certain-e-s artistes de sa génération. Connue pour ses *Cellules*, des constructions architecturales géométriques d'un blanc immaculé, que l'artiste avait conçues et construites pour les habiter, sa pratique a souvent été considérée à l'aune d'une généalogie des avant-gardes, continuation d'une abstraction radicale, générique et idéalisée, déconnectée des contingences du monde. Sans nier que l'œuvre d'Absalon ait des traits communs avec une certaine téléologie des avant-gardes, l'exposition propose d'en questionner les intentions et significations en proposant une approche radicalement incarnée de l'œuvre. A partir d'une vaste sélection de ses dessins, maquettes, sculptures, plans et prototypes, elle entend d'abord montrer comment l'œuvre d'Absalon s'articule autour d'un seul et unique programme, dont la trajectoire linéaire devait aboutir à un projet personnel de vie, qui dépasserait le territoire de l'art. Dès lors, sous son minimalisme de surface, perce une multitude de questions sociales, affectives et psychologiques, qui toutes concernent l'émancipation d'un corps physique par rapport au corps social. Une échelle politique, mais absolument individuelle, minoritaire et non prescriptive, sur le mode de l'implosion plus que de l'explosion, de la poche de résistance lovée au cœur du système plus que de l'insurrection. Au sein des *Cellules*, il est moins question de claustrophobie ou de retranchement que de la construction d'un espace mental et physique à l'échelle un, préservé mais connecté. Un bio-dispositif parasite qui fonctionne comme un lieu autonome de vie, mais aussi de guérison, de soin ou de résurrection dans un monde considéré par l'artiste comme un ensemble d'assignations et de déterminations dont son œuvre doit lui permettre de s'affranchir. En regard de la présentation de cette utopie concrète, dans une logique de dépliage plus que de dialectique, un choix précis de travaux de sept artistes (Alain Buffard, Dora Garcia, Robert Gober, Marie-Ange Guilleminot, Mona Hatoum, Laura Lamiel, Myriam Mihindou) crée des perspectives multiples, qui sont autant de courroies de transmission vers des questions culturelles, identitaires, poétiques, spirituelles ou sentimentales, dissimulées au cœur d'une œuvre-programme apparemment monolithique. Elle place rétrospectivement la carrière fulgurante d'Absalon non pas au sein d'un hypothétique esprit des temps (celui des années 1990), mais dans un réseau de résonances dissidentes dont les échos s'entendent encore aujourd'hui.

*Je suis devenu maître de mon cœur
Je suis devenu maître de mes deux mains
[...]
J'avance en plein jour, je suis né
Une seconde fois,
Je force le passage, et je connais la porte
Je voyagerai sur toute la terre parmi les
vivants.*
Muriel Rukeyser, « Absalom », in *Le Livre
des morts*¹

Meir Eschel est arrivé en France à l'âge de 23 ans, en 1987, ayant décidé de quitter Israël où il avait grandi, après un service militaire qui l'avait traumatisé. Pendant quelques mois, il a vécu en reclus sur une plage à Ashdod. À Paris, il rejoint à son invitation son oncle Jacques Ohayon, critique d'art et professeur d'histoire de l'art, qui le recommande à son ami Christian Boltanski, professeur à l'école des Beaux-Arts de Paris. La légende veut que Meir Eschel, s'inscrivant aux Beaux-Arts, « ne connaissait pas Picasso ». L'histoire montre, quant à elle, un parcours météorique qui conduit en deux ans le jeune artiste des Beaux-Arts de Paris à l'école d'art de Cergy-Pontoise, puis à l'Institut des Hautes Études en Arts Plastiques que dirigent les artistes Sarkis et Daniel Buren avec l'ancien directeur du Centre Pompidou, Pontus Hulten.

Entre temps, Meir Eschel aura troqué son nom de naissance contre le nom choisi d'Absalon, un nom associé dans l'Ancien Testament à un personnage en révolte contre son père, figure en lutte contre les assignations. La seule conférence donnée par Absalon qui a été enregistrée, dans l'amphithéâtre de l'école des Beaux-Arts de Paris en 1993, nous donne son sentiment sur son identité : il se pense comme un « iconoclaste », « en résistance contre la culture », qui cherche à mener une vie « utopique ».

Culture (1986) est l'un des rares objets emportés en France par Absalon : peu avant son départ d'Israël, il a façonné quelques figures plutôt expressionnistes avec de la terre crue, du papier, du fil : une scène de guerre (*Bande de guerre*, 1986) où des personnages filiformes semblent s'arracher péniblement à la terre du sol dont ils sont également recouverts ; un *Sisyphes* (1986) exténué, retenu comme une marionnette par des fils à une potence ; et *Culture*, soit 4 couverts façonnés en terre : une cuiller à soupe, une cuiller à café, une fourchette et un couteau, suspendus dans une boîte en carton, comme des objets ethnographiques ramenés d'une expédition. Pas encore Absalon, Meir Eschel regarde les produits de la culture d'un œil distant, s'interrogeant sur les habitudes, les déterminations, les notions de contrainte et de confort, avec le désir de questionner ce qui justement ressort de l'usage naturalisé des objets.

Les premiers travaux qu'il réalise pendant ses études d'art s'inspirent d'une forme d'organisation qui incarne à la perfection la culture au sein de laquelle il vient de s'immerger : les jardins bien nommés « à la française », à partir desquels il dessine des compositions abstraites et symétriques, qui rapidement deviennent des compositions d'objets et de matériaux trouvés (planches, tasseaux, cageots).

¹ Traduction Emmanuelle Pingault. Éditions Isabelle Sauvage, 2017.

Disposer, agencer, ordonner : Absalon articule ses manières de composer avec des objets dans un espace donné, entre d'une part une forme d'abstraction qui très vite prend la forme de parallélépipèdes blancs disposés dans des boîtes – et le terme de cellule apparaît dès 1988 –, et un ancrage dans la vie quotidienne, incorporant les notions d'intérieur et d'habitat. Ce sont par exemple les *Intérieurs corrigés* (1988), des images d'intérieurs découpées dans des catalogues et revues d'architecture, dont Absalon s'applique à faire disparaître les différents éléments de mobilier sous une couche de peinture blanche.

Absalon s'émancipe du travail d'atelier en prenant à bras-le-corps des opportunités d'exposition où ses idées peuvent se concrétiser à une autre échelle, parfois si vaste qu'elle destine ses interventions à rester éphémères, car intransportables. Lorsque Christian Bernard et Christian Besson organisent à Nice l'exposition *Sous le soleil exactement* (1989) et proposent à de jeunes artistes de s'emparer des espaces de l'école et centre d'art la Villa Arson, Absalon choisit d'intervenir dans le parking souterrain du bâtiment, où des générations d'étudiant-e-s ont entreposé des matériaux, résidus d'œuvres, meubles et autres éléments oubliés de leurs déménagements qu'Absalon dispose, uniformément recouverts d'une couche de plâtre blanc, dans les 18 garages automobiles en sous-sol. Il range, il arrange. Entre ordonnancement et réparation, comme le souligne la critique d'art Élisabeth Lebovici, il s'agit pour Absalon de « suspendre l'état d'entropie de ces matériaux [...] devenus ruines. »². Statufiés dans leur écorce de plâtre, les objets, une fois dépourvus de leur fonction, sont réduits à des silhouettes simplifiées, comme des prototypes plus idéels que fonctionnels. Tout au long de l'année 1990, Absalon fabrique en carton des formes géométriques inspirées de divers modèles : déclinaisons de formes usinées comme un catalogue d'outils, de modules disposés comme des meubles dans un salon, voire empruntées à des profils automobiles.

Éphémères encore son installation à Tramway, Glasgow (1990) où ses objets-prototype sont alignés le long de la rue de cette halle post-industrielle, comme des habitacles ou machines au repos, désormais systématiquement éclairées par des barres de néon suspendues (autre emprunt au vocabulaire industriel), et ses *Compartiments* au Künstlerhaus de Stuttgart en 1991, où il divise l'espace en alvéoles peuplées de formes ovoïdes blanches³, qui semblent des formes plus organiques que construites.

Avec les premières *Cellules*, mais aussi les diverses *Propositions d'habitation* qu'Absalon réalise en 1991, et qui culminent avec sa proposition pour documenta en 1992, le tropisme pour l'architecture d'Absalon se précise, et la dimension téléologique de son œuvre se fait de plus en plus visible : ses réalisations se succèdent et se complètent logiquement, les formes sont

2 Élisabeth Lebovici, « Habiter, habituer » in *Absalon, actes de la cellule 516*, Paris, Dilecta, 2014.

3 La même année, il fait une proposition semblable à Chantal Crousel pour son stand de la Foire d'art contemporain de Paris (FIAC). Absalon divise la surface disponible en une grille composée d'alvéoles de taille égale, inaccessibles et impraticables car emplies des mêmes blocs de polystyrène blanc, confinant le personnel de la galerie dans la seule alvéole ouverte.

récurrentes, composent un vocabulaire cohérent et singulier.

Dès 1990, Absalon se sait séropositif, et atteint du Sida qui l'emportera en 1993, à l'âge de 28 ans. Au début des années 1990, en l'absence de thérapies, ce diagnostic résonne comme un compte à rebours fatal. Peu de gens, néanmoins, sont au courant : sa compagne, l'artiste Marie-Ange Guilleminot, qu'il a rencontré la même année ; sa galeriste, Chantal Crousel; son assistant, Philippe Picoli, avec lequel il partage, à partir de 1991, l'atelier qu'un autre de ses oncles, François Lasry, a acquis pour lui en banlieue parisienne, dans un bâtiment que Le Corbusier avait construit dans les années 1920 pour le sculpteur Jacques Lipschitz. C'est dans cet atelier que la plupart des projets d'Absalon vont prendre forme désormais.

Dès 1991, il a réalisé 6 petites maquettes en carton de maisons blanches aux lignes courbes, qui vont l'occuper pendant les deux années qui vont suivre. Aux parallélépipèdes ont succédé des formes plus souples, arrondies, dont l'ergonomie semble impliquer l'accueil d'un corps qui n'est encore dessiné qu'en creux.

À présent pleinement déployé, l'univers d'Absalon semble proche de certaines dystopies de science-fiction, dans lesquelles l'humanité s'est retranchée dans des architectures aseptiques et uniformes⁴ ; les qualificatifs de « minimaliste » et de « moderniste » sont régulièrement appliqués à ses productions, par assonance formelle, au risque de fabriquer un faux sens. Car les idées d'Absalon sont éloignées, voire opposées au messianisme moderniste et à la standardisation minimaliste. Sa volonté n'est pas de « changer le monde », mais de « changer sa vie », en inventant pour lui-même, afin d'échapper aux comportements appris, de nouvelles règles, qui lui apportent une manière inédite et plus intense de vivre.

Au cours de sa conférence, Absalon décrit comment son projet se construit en opposition à l'idée d'utopie : « Le stade final c'est la vraie construction de la vraie maison qui doit être placée. C'est un projet de six différentes maisons, qui doivent être placées dans six endroits différents à travers le monde qui sont complètement liés à mon activité d'artiste (...) et je dispose ces maisons dans des endroits qui me permettraient de les utiliser, dans le simple désir d'éviter l'utopie. C'est-à-dire ces maisons ne sont surtout pas utopiques, ce sont de vraies maisons dans lesquelles je vais réellement habiter. » La projection d'Absalon est d'inscrire son projet comme un projet de vie, inscrit dans la vie concrète et quotidienne, au-delà du régime symbolique de représentation de l'art. Il est particulièrement volubile sur sa vie dans les *Cellules*, imaginant ce qu'elle va lui permettre et lui interdire, comment elle va créer un confort au sein de la contrainte, générer une nouvelle « danse » de son corps dans l'espace, le détourner de toute pulsion d'accumuler des biens ou d'entamer une vie de famille bourgeoise. Absalon ne verra pas ses maisons installées dans les villes qu'il souhaitait habiter : Paris, Zurich, Francfort,

4 Sa première vidéo, *Propositions d'habitation* (1991), présente ainsi un personnage habillé de blanc, évoluant dans un décor immaculé et peuplé d'objets blancs disposés comme des meubles dont la fonctionnalité reste mystérieuse. Absalon voit ce film comme « une proposition de civilisation future, ou un document d'une civilisation passée qu'on a pas encore déchiffré. »

New York, Tel Aviv et Tokyo, et qu'il imaginait comme « un virus dans la ville »⁵. Il construit pour une exposition au printemps 1993 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris des prototypes de ses *Cellules*, ou maisons, grandeur nature, sans eau ni électricité, mais dans lesquelles le public peut entrer et faire l'expérience qu'Absalon se propose de vivre pour lui-même : une vie confinée dans quelques mètres carrés, mais surtout dans un espace entièrement pensé et choisi, fabriqué selon ses propres mensurations (il mesure 1m90), qui est pour lui un espace à la fois concret et mental. Tout entière tendue vers cette perspective, l'œuvre d'Absalon est intégralement projective : tout y est prototype, depuis le plan, la maquette, jusqu'à la réalisation à l'échelle 1, et seule la maladie et la mort anticipée vont empêcher la pleine réalisation de son projet.

Ses dernières œuvres sont des vidéos singulièrement physiques et violentes, où Absalon se met en scène, et où le corps concret, non idéalisé, est à l'épreuve de l'effort : dans *Bruits* (1993), crâne rasé, face caméra, il crie jusqu'à l'épuisement pendant deux minutes ; dans *Bataille* (1993), filmé en contre-plongée, il lance contre les bords du cadre des coups de poing et de pied ; la vidéo, en boucle, montre une lutte continue. Les deux films de cette manière s'opposent et se complètent l'un l'autre, comme le précise Absalon : « Dans ce même désir de ne pas devenir ce qu'on m'appelle à devenir, de ne pas céder, je fais donc ce deuxième film dans lequel je m'épuise jamais ; je vais me battre de toute ma force (...), juste dans ce désir de ne pas céder, de lutter, de ne pas accepter, de vivre ma vie comme je l'entends, enfin pas, voilà. »

Suspension. Trente ans plus tard.

L'exposition *Absalon, Absalon* propose plusieurs formats réunis en une seule exposition : d'une part, une monographie sélective de l'œuvre d'Absalon, d'autre part, une exposition collective pensée en fonction d'affinités entre le travail d'Absalon et celui de sept artistes qui lui sont contemporains, mais qui n'appartiennent pas seulement à son environnement artistique immédiat.

Reconsidérer l'œuvre d'Absalon presque trente ans après sa disparition implique de réfléchir à sa singularité, mais aussi à sa proximité avec une certaine génération d'artistes qui a émergé internationalement au tournant des années 1990, et en quoi les relations que nous établissons avec ces artistes – l'américain Robert Gober, la libanaise Mona Hatoum, mais aussi le chorégraphe français Alain Buffard, notamment – permettent de situer la place d'Absalon dans une dialectique entre corps et architecture, où les notions de vulnérabilité, mais aussi de volonté, d'effort et de contrainte sont structurantes pour comprendre une forme de révolte contre des conditionnements, et la nécessité de reconstruire des pratiques et des espaces qui sont à la fois mentales et concrètes.

Rien n'est plus éloigné d'Absalon que la mélancolie associée au post-modernisme,

5 Citation de la conférence d'Absalon à l'école des beaux-arts de Paris. Le terme de cellule, tel que l'emploie Absalon, est avant tout à rattacher à l'image de la cellule organique, à l'idée d'unité potentiellement reproductible, même si bien entendu, il n'ignore pas les connotations de confinement et d'isolement que recouvre le terme de cellule, qu'elle soit dans un monastère ou une prison. Néanmoins, ce n'est ni dans une perspective mystique ni dans une volonté d'isolation volontaire qu'il situe son projet.

nostalgie des avant-gardes qui serait adossée au déclin des idéologies dans cette époque qui vit la chute de l'Union soviétique. Tout au contraire, l'œuvre d'Absalon, toute entière tendue par une volonté de vivre, et de vivre selon ses propres termes, est à situer plus près de celles des artistes qui, dans la lutte contre le sida notamment, ont mis de côté les atermoiements qui avaient pu un temps séparer l'activisme de la pratique artistique pour se lancer dans des pratiques construites sur l'urgence et la nécessité impérative de vivre et de témoigner. De même, ce sont les artistes s'inscrivant dans une perspective décoloniale et anti-raciste, à l'instar de Mona Hatoum, qui mettent à jour les mécanismes d'oppression et de déterminisme. Si l'œuvre d'Absalon se singularise dans ce contexte par son refus d'envisager une dimension politique et sociale à son travail, et le situant dans une seule perspective de poursuite d'un idéal de liberté individuelle émancipée des assignations, c'est néanmoins dans cette proximité d'artistes plus politisés que son urgence et sa radicalité trouvent un compagnonnage.

Les œuvres de Laura Lamiel et de Myriam Mihindou, toutes deux produisant pour l'exposition une extension et une réinterprétation de certains de leurs travaux des années 1990, sont construites autour d'agencements d'un vocabulaire d'objets en fonction de rituels personnels qui chargent ceux-ci d'une forte puissance symbolique ; la notion de blancheur y joue un rôle spirituel, associant l'espace concret à l'espace mental. L'œuvre d'Absalon, dans sa dimension d'organisation de l'espace, contient une dimension rituelle. Lorsque celui-ci évoque les mouvements contraints de son corps dans l'espace limité des *Cellules*, il évoque une « danse », soit une chorégraphie de l'astreinte destinée à créer les règles d'un « nouveau confort ». Le rituel constitue un système d'organisation qui dépasse le système de représentation de l'art, pour devenir forme de vie. Absalon affirme notamment une passion pour le Facteur Cheval, constructeur amateur obstiné de son « palais idéal », manière de situer son champ de référence hors de la sphère d'un art contemporain trop normé qui serait plus affaire de signes que de vie concrète, à laquelle l'œuvre d'Absalon souhaite se confronter.

« Il y a d'autres mondes, mais ils sont à l'intérieur de celui-ci », indique la phrase d'or écrite par Dora Garcia. Au sein de son corpus de phrases tantôt paradoxales tantôt sarcastiques qu'elle inscrit dans les expositions à la feuille d'or, leur conférant une dimension auratique et oraculaire, celle-ci résonne comme une sagesse stoïcienne, invitant à ne pas chercher d'autre transcendance que celle qui permet de rester au contact du monde concret.

La blancheur, cette fois protectrice, est encore dans l'œuvre de Marie-Ange Guillemot un hommage plus précis à celle d'Absalon, dont elle a été la compagne à partir de 1990. *La Montre blanche* est une montre qui cherche à faire disparaître le temps ; le cadran qui indique uniquement l'heure et la minute de l'explosion de la bombe à Hiroshima devient uniformément blanc une fois que les deux aiguilles blanches s'y superposent. Marie-Ange Guillemot évoque par cette montre un « monument portatif », consécutif à un voyage au Japon effectué après le décès d'Absalon. Accomplissement du voyage rêvé d'Absalon, et suspension momentanée du temps, qui évoque l'interruption de son œuvre, en plein vol.