



ARTS CONTEMPORAINS ARRAS | N° 17 mars 2025 GRATUIT



en quête d'épiphanie.
SUPERCALIFRAGILISTICEXPIALIDOCIOUS.

en quête d'épiphanie

Revue de la résidence de l'artiste Antonin Hako
& les étudiant.es d'hypokhâgne/khâgne (spécialité art)
à L'être lieu de septembre 2024 à mars 2025

Sommaire



© Photo Salim Santa Lucia

ANTONIN HAKO

« Pour Antonin Hako, la peinture est un principe de vie qui le relie intensément aux autres. Généreuses et engagées, intimement liées à la question de l'espace public avec ses spécificités sociales, historiques et politiques, ses œuvres créent un espace de partage. Libérée, sa peinture s'affranchit des formats. Abstraite, elle fait la part belle aux couleurs. Soulignée, elle est remplie de signes et de formes souvent cerclées de noir qui lui donnent une cadence. Si la peinture d'Antonin Hako incarne un puis-sant élan vital, elle est à la fois en prise directe avec le travail réfléchi, lorsque l'artiste élabore ses croquis, et instinctive, lorsqu'une sensation s'affirme soudain. En s'imprégnant de la texture des villes et des paysages rencontres, ses peintures virevoltent et nous font littéralement tourner la tête, comme activées par une force qui transforme la perception des lieux. »

Marianne Derrien, extrait de son texte Vitale, la peinture d'Antonin Hako.

Antonin Hako est également cofondateur des Ateliers Wonder depuis 2015 et l'auteur du projet Au Zénith les rêves qui s'est déroulé en 2020 lors du premier confinement en France. Ce projet d'expérimentation d'art plastique en plein air comprenant des expositions, des performances et des ateliers, a été réalisé en collaboration avec les habitants de Nanterre, en banlieue parisienne, et plus particulièrement ceux de la cité Pablo Picasso. Des articles sur ce travail ont été publiés dans Libération, Les Inrocks, Beaux-Arts magazine, Le Quotidien de l'Art. En 2022, Antonin Hako a été finaliste de la 9^{ème} Bourse Révélation Emerige.

antoninhako.com

La vie de formes Grégory Fenoglio	5	Xplorer Mélanie Dubois Morestin	54
Première Rencontre Antonin Hako / Étudiant.es	6	Célébrons l'épiphanie ! Adeline Liébert	56
Construction active de la forme Philippe Louguet	12	La galette des rois Félix Déplanques	58
Entretien Antonin Hako / Grégory Fenoglio	18	Couleurs et formes de l'épiphanie artisticarchéolofantastique Reine-Marie Bérard	60
Ateliers Antonin Hako / Étudiant.es	25	Suivre l'étoile : aux sources de l'Épiphanie Élise Gillon-Bavaro	62
Supercalifri... Anaëlle Oslawski-Loire	30	"Rêve ta vie en couleurs" Élodie Legendre et Marion Hache	65
Élever, rêver Émilie Vaillant	32	Discussion autour de quelques œuvres en quête d'épiphanie Sara Bakchich / Antonin Hako	68
Motorama 360 / Baudelaire Isaac Bonningues	36	jolifanto bambla ô falli bambla Tristan Trémeau	70
Les principes philosophiques de la perception et de l'attention Manon Hamel	38	Que brille la viande bipède et loquace ! Antoni Collot	73
Couleurs, formes et forces de l'image-mouvement Patrick Louguet	41	Sculpture -Vêtement Éloïse Brailly, Emmie Hochedez et Zoé Top	76
À celui qui n'était pas censé être là Lisa Gagne	44	Hako Chaos CHAAP 6 ^{ème}	78
Pensée Magique Constance Desbiens	49	Les Géants Antonin Hako	82
Inframince et Épiphanie Sacha Thibaut	52		

La vie des formes

Grégory Fenoglio

Professeur d'arts plastiques en CPGE. Responsable de l'association L'être lieu

Apparaissant d'emblée comme pure expression plastique au formalisme assumé, la peinture d'Antonin Hako ne semble renvoyer à rien d'autre que ce qui la constitue formellement et échappe à toute assignation stylistique. Il règne dans cette peinture abstraite une post-modernité assumée et totalement décomplexée dans ses références et réappropriations visuelles et culturelles. Elle superpose et amalgame tous les signifiants abstraits : ceux de l'histoire de l'art comme ceux provenant de l'espace urbain dans lequel évolue l'artiste.

Si les grands précurseurs de l'art abstrait au début du XX^e siècle avaient revendiqué qu'une mise en forme n'était pas nécessairement une mise en figure, et si l'opposition farouche à l'illusionnisme chez Malevitch dans les années 1915 condamnait toute référence allusive ou métaphorique à l'objet-monde, la peinture abstraite d'Antonin Hako ne participe plus à cette crise des images.

Les surfaces des toiles d'Antonin Hako s'animent de multiples phénomènes visuels : la peinture est traversée de lignes, avec de grandes masses colorées qui sont des espaces de respiration et de silence dans cet afflux de signes. Le « bien fait » côtoie le « mal fait » ou le « pas fait », selon un principe d'équivalence¹.

Aussi, la prise en compte du hasard et de la notion de lâcher-prise ne sont pas des renoncements créatifs, mais des stratégies qui seront mises à l'épreuve, *a posteriori*, d'un défrichement. Car cette peinture-palimpseste se construit par couches, recouvrements, strates. Guidée par son intuition, l'artiste éveille des formes dans la matière qui conquiert, par étapes techniques successives, une qualité vivante. Telle inscription de signes agite la surface, à laquelle l'artiste réagit par des couleurs et des formes qui s'animent en réaction. La peinture donne forme aux formes : certaines sont effacées, floutées. Certains gestes sont impulsifs, des zones sont traversées de spasmes, une ligne ouvre l'espace ou en souligne la division. Des gestes techniques contrôlés côtoient d'autres volontairement relâchés.

Dans le film *Zabriskie Point* (1970), la scène d'explosion d'une villa constitue une action destructrice esthétisée, hypnotique. Cette mise en scène de Michelangelo Antonioni est rendue fascinante par l'utilisation de la couleur, des mouvements et la fluidité dans la dislocation des matières. Antonin Hako explore également ce registre de désintégration : son activation de l'espace pictural brouille les frontières entre l'ordre et le désordre.

Des tensions traversent le champ de sa peinture, qui est marqué par le chaos et l'imprévisibilité. La forme vide le signe ou le dévie, et suggère des métamorphoses sans motivation sémantique ; par des associations et des dislocations, la peinture est ainsi prise dans des contraintes extrêmes qui dynamisent sa « mise en forme ». Ce type de tensions picturales a été théorisé par Henri Focillon dans son ouvrage *Vie des formes*. L'historien d'art y distingue en peinture « l'espace-limite » et « l'espace-milieu ». Le premier est, selon lui, un espace qui limite l'expansion de la forme et en modère la propagation, alors que le second est librement ouvert à la dispersion des formes et à leur propagation. La peinture d'Antonin Hako semble se déployer dans ces espaces dialectiques propices à une « forme-vie »². Ses œuvres se construisent selon cette « logique de sensations organisées »³ qui insuffle un élan vital - énergétique - à ses formes picturales.

« Les formes sont des organismes doués d'une volonté et poussés par le besoin de s'affirmer. Elles se déplacent avec une liberté intérieure et sans besoin de correspondre à ce qui est probable dans notre monde familier ou de le contredire. Elles ne sont liées directement à aucune expérience visible donnée, mais on reconnaît en elles le principe et la vitalité des organismes. »⁴

Comment une forme devient-elle forme ? Comment une forme informe-t-elle une matière ? L'informe n'est pas sans forme, elle est forme-contingence, comme l'analyse François Dagognet : « La matière, bien qu'elle s'étale devant nous, nous lance tout de suite un défi : est-il possible de sortir de la prison de notre conscience pour aller l'explorer, l'envahir, puis la maîtriser ? Pourrons-nous nous exporter ? Peut-on vraiment espérer ce fabuleux voyage et sur quel vaisseau ? La question devient alors : comment l'intelligence, avec ses moyens et ses ruses, parvient-elle à échapper à elle-même et à entrer dans un monde aussi étranger à elle que les plus lointaines étoiles, que, au demeurant, nous finissons par connaître (sans doute mieux que nous-mêmes) ? Et que nous révèle cette sorte de déportation ? »⁵

L'informe, cette matière d'avant toute forme. Ce précipité dans la matière, qu'Antonin Hako, dans la phase préliminaire de son processus de création, nomme « une boue », a une fonction imaginogène, ce que Florence de Mèredieu qualifie à propos de l'informe de « théâtre d'un va-et-vient incessant entre une plongée dans les puissances de la matière et la maîtrise de la forme »⁶. Antonin Hako fait cette plongée dans la matière picturale, d'une façon comparable à Boutès, ce personnage de la mythologie grecque ; il est guidé par des voix/voies envoûtantes. ▲



Détail GAN EDEN, Révélation Émergence, Douze Preuves d'Amour, Antonin Hako, techniques mixtes, Paris, 2022. © Photo Salim Santa Lucia.

1- Concept emprunté à Robert Filliou.

2- Henri Focillon, *Vie des formes*, PUF, 1964, p.38

3- Selon les termes de Paul Cézanne à la fin des années 1880, à propos d'une « loi d'harmonie » de la peinture.

4- *The Artist's Reality : Philosophies of Art*, manuscrit de Mark Rothko, écrit vers 1940.

5- François Dagognet, *Rematérialiser, matières et matérialismes*, Vrin, Paris, 1985, p.7.

6- Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art*, Larousse, 2004, p. 298.

(En)quête de résidence

Première Rencontre

Au cours de sa résidence artistique à L'être lieu (de septembre 2024 à mars 2025) des échanges entre les étudiant.es d'hypokhâgne/khâgne (spécialité arts) et Antonin Hako ont été enregistrés et retranscrits.

A. Hako Bonjour à toutes et à tous, je m'appelle Antonin Hako. Tout d'abord, je vous remercie pour votre accueil, ça me fait très plaisir d'être là, parmi vous. J'ai hâte que l'on collabore au cours de cette résidence. On va pouvoir apprendre les uns des autres, échanger des références et se transmettre aussi différentes choses, bien sûr ! Parler musique, art, cinéma, danse, mode, etc. !

Je suis là en partage avec vous pour qu'on puisse se rencontrer et s'apporter chacun-e, selon les milieux d'où on vient et/ou selon notre parcours.

J'ai commencé au début de la séance en vous demandant de disperser les tables et de les installer différemment de leur emplacement habituel pendant un cours magistral. Je ne sais pas si ça vous a intrigué-e-s, j'en ai vu certain-e-s qui étaient un peu figé-e-s, perdu-e-s ! Qu'avez-vous ressenti suite à cette demande ? Et comment percevez-vous la disposition actuelle des tables ?... N'hésitez pas à prendre la parole, hein ? Parce qu'on va être quelques mois ensemble, je pense qu'il faut que la parole circule, que ce soit dynamique ! Il n'y a pas de mauvaises réponses. On est là vraiment pour parler peinture, sculpture, création... Est-ce que vous avez été un petit peu gêné-e-s, incommodé-e-s ou étonné-e-s de bouger ces tables ?

Étudiant.es Moi, finalement, c'est juste le manque d'organisation qui m'a perturbé !

A. Hako Vous demander de bouger les tables et les chaises est une manière de commencer la collaboration par l'action. Cette nouvelle disposition est déjà une forme artistique en soi, c'est déjà une forme de sculpture et d'installation collective. En venant modifier à un moment précis l'ordre habituel de ces tables et de ces chaises, nous décidons d'une forme d'organisation collective. Par ce simple geste, nous perturbons un code établi, même si c'est un petit geste.

C'est de manière empirique, par des choix de chacun-e, que nous décidons d'une forme. Cette nouvelle disposition va nous permettre d'être ensemble sans nous tourner le dos. On se fait tou-te-s face, ce qui nous place tou-te-s au même niveau, sans rapport de verticalité "prof/élèves", mais en tant que groupe.

Étudiant.es Tu veux manifester que l'improvisation est ton processus créatif ?

A. Hako Les tables étaient isolées les unes derrière les autres, puis vous avez formé une sorte de rectangle de tables regroupées, et maintenant cette forme de cercle, imprécis... J'aimerais attirer votre attention sur cette forme de création. Aussi infime soit-elle. On arrive à une forme géométrique, formée de tables colorées, il y a un rythme qui s'instaure, on est assis, avec des vêtements tous différents, des couleurs de cheveux différents. On est déjà dans une composition plastique de notre humanité, de la matérialité du monde dans lequel on vit.



Étudiant.es Comment es-tu arrivé à une pratique artistique ?

A. Hako Je suis peintre sans formation supérieure de peinture. Je n'ai pas fait d'école d'art... La peinture s'est imposée après avoir longtemps dessiné.

Étudiant.es Tu n'as pas fait d'école de peinture ?

A. Hako Je suis arrivé à la peinture et au dessin à travers la pratique du sport dans l'espace public (skateboard, parkour, freerunning). Ce qu'on appelle aujourd'hui le « parkour » ou le « freerun » était un sport peu connu. Cet art du déplacement s'est popularisé avec la sortie du film d'Ariel Zeitoun, Yamakasi, quand j'avais 11 ou 12 ans (je suis né en 1989). J'étais fasciné par ce sport et sa vision qui transformait l'espace public en terrain de jeux ! Tout était possible !

La culture skate et les sports de glisse en général (snowboard, ski, surf...) regorgent d'images, de stickers, de vidéos, de goodies qui servent finalement à vendre le matériel (planches, chaussures, vêtements...) : tout ça m'a inspiré et a participé à ma formation... Si je devais voir plus large, ce sont finalement un ensemble de pratiques qui étaient underground et qui m'ont inspiré dans l'énergie et m'ont fait dire que tout était possible en se mettant en action. Bien que ce qui est underground ne le reste bien souvent pas longtemps lorsque les marques se le réapproprient. L'énergie, elle, peut faire perdurer cette notion, il me semble.

Étudiant.es Qu'est-ce que tu nommes l'underground ?

A. Hako L'alternative, le système D, une forme d'élan vital sous-jacent brut qui vient d'une nécessité de sortir de la norme. La frontière entre légalité et illégalité est parfois fine ! Qu'est-ce que j'ai le droit de faire ? Qu'est-ce que je n'ai pas le droit de faire ? Pour certains, c'est l'intrusion en skateboard dans l'espace public, en faisant du bruit, parfois en dégradant le mobilier urbain, en essayant de glisser dessus, de sauter des marches, etc. Pour



d'autres, ce sera le graffiti ou la pratique du parkour sur les toits des villes, pour d'autres, la musique autoproduite ou empruntée, comme le sample qui compose la musique hip-hop.

Ce sont ces univers-là qui m'ont amené à la peinture, parce que ce sont des univers vivants, des microcosmes avec leurs propres règles et leur propre esthétique.

Tout cela a très vite été utilisé par des marques ou des diffuseurs, des magazines qui rendaient aussi tout cela séduisant avec une esthétique associée.

Les stickers, par exemple ! C'est une forme de publicité détournée, un support de communication qui donnait de l'importance aux pratiques, aux marques qui en tiraient profit aussi. Les vidéos de skates étaient parfois des chefs-d'œuvre ! Chaque pro rider avait sa partie, avec son univers qui s'y déployait (BO, style vestimentaire, traitement de l'image), c'était dingue !!! Quand j'avais 16, 17 ans, j'étais vraiment inspiré par tout ça. Je pense notamment à des skaters comme Louie Barletta, Bam Margera, ou Dustin Dollin, dont les univers étaient bien différents mais tout aussi riches les uns que les autres.

Étudiant.es Avec des références très diversifiées...

A. Hako Oui, c'est ce qui en faisait la richesse plastique. Ces sports étaient souvent pratiqués par des hommes, en revanche. Aujourd'hui, il y a beaucoup de femmes qui ont accès à ces sports, et cela permet un renouvellement nécessaire et riche qui fait que les pratiques continuent d'évoluer. Ces cultures qui venaient de l'underground ont créé des modes, bien sûr, des tendances qui donnent aux gens la possibilité de s'identifier, sûrement. Je ne sais pas...

Ici, aujourd'hui, je vois qu'on est tous et toutes habillé-e-s différemment, avec des goûts différents. Certain-e-s ont des cheveux teints, colorés, d'autres des couleurs naturelles. Certain-e-s d'entre vous jouent aux jeux vidéo, d'autres non. Il y a ceux qui lisent des mangas, d'autres plutôt des BD... Vos goûts forment non seulement votre identité, mais aussi votre manière de voir le monde, votre manière de vous orienter dans la vie, d'avoir des affinités avec d'autres personnes. Je crois que c'est à travers tous ces petits marqueurs, et par ces étapes avec lesquelles j'ai grandi, que j'ai cheminé petit à petit et que je suis venu à la peinture ! J'ai fait la rencontre de différentes personnes qui partageaient les mêmes passions que moi. Au début dans le sport, puis le dessin, puis la peinture, puis la création au sens large.

Étudiant.es C'est un parcours assez inhabituel...

A. Hako Oui, mais ce n'est pas parce qu'on a fait des études de médecine ou de politique ou un CAP boulangerie qu'on ne peut pas être artiste, qu'on ne peut pas arriver à faire une peinture

ou une sculpture... Malgré mon parcours un peu atypique, aujourd'hui je suis peintre.

Étudiant.es Aujourd'hui tu vis financièrement de ta pratique artistique ?

A. Hako Les rentrées d'argent sont fluctuantes, mais je vends mes peintures, oui. Je voyage à l'étranger avec la peinture, j'ai l'occasion aujourd'hui et le privilège d'être avec vous, de pouvoir vous parler de mon expérience. Donc, non seulement c'est encourageant, mais ça montre aussi qu'il y a plein de possibilités. Ce que j'aime bien dire, c'est que la pratique artistique m'incite à cultiver le rêve. Tout devient possible : inventer un nouveau monde en écho au nôtre, monter une exposition, une collaboration avec un athlète, un-e cheffe cuisinier-e, un-e cinéaste, un danseur-euse, un prof d'arts plastiques, et même avec des étudiant-e-s en Khâgne/Hypokhâgne... (Rires.)

Étudiant.es Tu es artiste mais tu es aussi impliqué dès l'origine dans un collectif qui s'appelle le WONDER. L'année dernière, nous avons travaillé avec François Dufeil (en résidence à L'être lieu en 2023-2024), qui fait aussi partie de ce collectif...



Inauguration du Wonder, à Bobigny, en juillet 2024. © Photo Salim Santa Lucia

A. Hako Oui, François est un ami. Nous avons participé avec d'autres artistes à la création d'un projet collectif : le WONDER ! Au départ, l'idée était de se regrouper à plusieurs pour accéder à de grands espaces pour produire nos œuvres. Tout d'abord en occupant des lieux sans autorisation, et en y construisant nos ateliers puis en établissant des accords avec les propriétaires des lieux.

Étudiant.es C'est un état d'esprit underground ! (Rires.)

A. Hako Au début, oui, mais le projet a vite évolué afin de s'éviter des problèmes judiciaires. On a assez vite équipé nos

ateliers en machines industrielles pour créer nos œuvres, ce qui rendait les occupations courtes compliquées.

Étudiant.es D'où vient ce nom de « WONDER » ?

A. Hako Le nom vient des anciennes usines de piles françaises Wonder, qui avaient été rachetées par Bernard Tapie en 1984, avant d'être fermées définitivement. On a emprunté ce nom parce que cette usine était le premier bâtiment de notre collectif. Ça fait maintenant plus de 10 ans. Aujourd'hui, on est installés dans un autre bâtiment à Bobigny, après cinq déménagements successifs dans différents lieux ! Je vais vous montrer quelques photographies et vidéos de ce lieu.

Étudiant.es Quelle est la particularité de ce projet artistique associatif ?

A. Hako C'est la mise en commun, être plus fort ensemble, et aussi la transmission. C'est-à-dire une transmission entre collègues et amis... mais sans position d'ascendance. Par exemple, au WONDER, il y a à peu près quinze pratiques artistiques représentées, qui vont de la mode à la menuiserie, au travail du métal, du cinéma, de la peinture, de l'édition, de la céramique, etc. (Projection du site internet du WONDER sur écran.)

Étudiant.es Vous fonctionnez selon un principe d'auto-gestion ?

A. Hako Oui, et de manière bénévole, mais dans le souci d'avoir une pratique artistique à moindre coût. Pour créer les ateliers d'artistes, on fonctionne par mutualisation. À présent, on est soixante-dix artistes à travailler dans les locaux et le bâtiment actuel se trouve sur une parcelle d'environ 12 000 mètres carrés, c'est très grand. Des artistes y ont leurs ateliers seulement, d'autres (les membres fondateur-trice-s) ont leurs ateliers et y habitent. Chaque lieu est aménagé en fonction de nos besoins, c'est-à-dire que lorsque l'on arrive sur place, on fait des plans, on a de multiples casquettes : architecte, constructeur, peintre, électricien, plombier, designer...

Étudiant.es On voit beaucoup d'images de nourriture sur le site...

A. Hako Au sein des ateliers, une partie est réservée à une cuisine collective qui nous sert aussi de restaurant pour les événements. On cultive des choses, on se fait de bons petits plats, on propose des expérimentations culinaires aussi aux habitant-e-s du quartier. On essaie vraiment d'être en lien avec le territoire dans lequel on évolue.

Étudiant.es Qu'est-ce que ça vous apporte « artistiquement » d'être dans un collectif ?

A. Hako Ça permet des croisements entre les pratiques et ça permet aussi de changer d'avis en cours de route. Je suis arrivé en tant que peintre au WONDER, mais peut-être que j'en sortirai céramiste ! C'est intéressant parce que ça produit un état d'esprit inverse de ce que la société d'aujourd'hui essaie de mettre en place, c'est-à-dire : « rentrer dans des cases ». C'est un avis personnel, mais j'ai l'impression que dans mon parcours scolaire (par exemple), je devais rentrer dans telle case, qu'il fallait accomplir tel rôle. Dans notre projet du WONDER, on essaie de décroquer cette logique, en partant du principe que tout peut être intéressant et qu'en fait, c'est dans chaque expérience ou pratique et avec chaque entité qu'on va composer pour remplir son carquois de flèches affûtées.

Étudiant.es Mais vous avez ce dénominateur commun qui est l'art ?



A. Hako Exactement ! L'art est notre dénominateur commun. Mais nous avons différentes pratiques artistiques. La mise en commun est notre richesse. Le WONDER est une forme politique parmi d'autres qui permet d'avoir une certaine ouverture, non seulement intellectuellement, mais aussi de manière pratique, dans l'action.

Étudiant.es Vous avez plusieurs fois déménagé...

A. Hako Le WONDER, X fois oui, mais depuis que je participe au projet, nous avons déménagé 4 fois ! En 2020, le WONDER s'est installé à Nanterre, au pied des tours Aillaud, dans un quartier qui s'appelle Pablo Picasso, ou les Pablo ! Ces immeubles sont un pastiche du ciel fait de carreaux de mosaïque. Cette fresque a été pensée et réalisée par Fabio Rieti. On les appelle aussi les Tours Nuages. Les fenêtres de ces tours sont en forme de goutte d'eau. C'est assez poétique, je trouve. Les habitant-e-s sont les habitant-e-s des nuages ou du ciel...

Étudiant.es Vous étiez installés au cœur de cette cité pendant la période de confinement COVID-19 ?

A. Hako Oui, et au cours de cette période, comme vous le savez, tout était arrêté dans le temps. Il n'y avait donc plus d'accès aux musées, aux galeries, aux théâtres, aux salles de concerts... Les artistes du WONDER, confiné-e-s ensemble, ont décidé à ce moment-là de transformer le toit du bâtiment en un espace d'exposition, de performance et d'expression. Je voulais continuer de cultiver une dynamique de création, même si tout était à l'arrêt. Le défi était d'intéresser les habitant-e-s des nuages afin de leur offrir un spectacle quotidien. C'est à cette occasion que j'ai réalisé une montgolfière à l'atelier. Elle a été dessinée, cousue et peinte pour ce projet.



Vue d'atelier, confection montgolfière, Antonin Hako, Nanterre 2020 © Photo Salim Santa Lucia

Étudiant.es Avec l'idée qu'elle s'élève dans le ciel ?

A. Hako En partie, oui, mais il y avait aussi une envie poétique d'habiter le ciel ! On l'a fait voler au-dessus de notre bâtiment, c'était beau.



Vue d'atelier, Wonder Fortin, réalisation de l'œuvre **Bal**, 2021 ©Photo Salim Santa Lucia



Étudiant.es Comment les personnes ont-elles réagi à la vue de la montgolfière ? Est-ce qu'elles savaient qu'il y avait des artistes dans l'immeuble d'en face ?

A. Hako C'est une bonne question ! Le bâtiment que nous occupions était à l'abandon pendant très longtemps avant notre arrivée. Il a fallu mettre des choses en place pour se rendre visibles et nous annoncer aux voisin-e-s.

Étudiant.es Vous expliquiez aux habitant-e-s votre démarche ?

A. Hako Au quotidien, oui, nous discutons avec les gens du quartier et via les associations locales. Les vendeurs au marché nous connaissaient bien : le boucher, la boulangère, etc. Ça prend du temps de s'inscrire vraiment sur un territoire. Mais lorsque l'on y vit et que l'on y travaille, les liens se tissent petit à petit. Pendant le confinement, il a fallu faire un travail de médiation afin d'intéresser les gens au projet et de leur donner rendez-vous à leur fenêtre en tant que spectateur-trice-s. J'ai commencé par créer un site sous forme de chat de quartier ouvert à tou-te-s, avec les informations d'une programmation. Puis j'ai mis en place des actions. La première a été de brandir au vent des peintures sur le toit, des « peintures-drapeaux ».



Naufragé, Antonin Hako, Nanterre, 2020. © Photo Nadia Paz

Étudiant.es Tous les jours, tu brandissais des peintures au vent ?

A. Hako Oui, pendant presque un mois, tous les matins et tous les soirs, à l'heure des applaudissements pour le personnel hospitalier et les équipes médicales. Le chat était aussi une plateforme où il y avait de l'activité, des discussions, des échanges quotidiens. Les gens s'envoyaient des messages. Il y avait des artistes dans les tours qui m'envoyaient des photos ou vidéos de leurs travaux que je projetais le soir sur grand écran. La montgolfière était la dernière étape du projet, presque à la fin du confinement, pour fêter la possibilité de sortir de nouveau !

Étudiant.es Au sujet des peintures-drapeaux, quel est le support ?

A. Hako Une toile de polyester. Ce projet a été assez compliqué à mener au début, car il y avait le risque que l'objet « drapeau » renvoie à la conquête. Je voulais éviter l'image de l'artiste qui arrive en « terre inconnue » et qui pose un drapeau dans le but de s'approprier un territoire. Le contexte du COVID-19 a permis de ne pas tomber dans ce travers. Il y avait une réelle volonté de rencontrer les autres et de se soutenir ensemble. La peinture-drapeau était une manière de m'affirmer en tant que peintre. J'offrais une peinture. Les gens aux fenêtres répondaient avec des objets de chez eux : un oreiller en forme de cœur, des draps, des drapeaux que les enfants faisaient et sur lesquels ils dessinaient aussi. Les gens me faisaient signe également. La prise de contact a été longue mais fructueuse. Au début, je ne savais pas à quoi m'attendre.

Étudiant.es Quelles sont les caractéristiques formelles et visuelles de tes peintures ?





Portrait, vue d'atelier, Antonin Hako, Wonder Fortin 2021. © Photo Salim Santa Lucia

A. Hako Mes peintures sont souvent colorées, bien que j'apprécie particulièrement le noir et blanc. Les couleurs sont vives, souvent rythmées par des lignes claires qui esquissent des rythmes. Les formes se superposent, s'enchevêtrent. Ça danse, ça rebondit.

Étudiant.es Comment cette esthétique s'est-elle développée, selon quels cheminements ?

A. Hako J'ai commencé la peinture et le dessin par l'illustration. Au début, par amour pour la BD et les dessins animés, je les recopiais. Au fur et à mesure, j'ai simplifié mes dessins, puis je les ai coloriés avant d'enlever les contours. Je me suis vite aperçu que, sans contour, les formes deviennent des silhouettes colorées. Petit à petit, je suis arrivé à épurer tous mes dessins, à les simplifier et aller vers quelque chose d'abstrait.

Étudiant.es Encore aujourd'hui, c'est ton processus de création, à partir d'une origine figurative ?

A. Hako La figuration s'évanouit progressivement, mais parfois elle est présente, en filigrane.

Étudiant.es Mais au départ, c'était l'élément déclencheur ?

A. Hako Voilà ! Cela a pris du temps pour que le glissement de l'un à l'autre se fasse. La prochaine étape est peut-être de faire des allers-retours entre les deux. À réfléchir !



Détail de l'œuvre *Bal*, Antonin Hako, 2021. © Photo Salim Santa Lucia

Étudiant.es Pourquoi est-ce qu'il y a autant de couleurs dans ta peinture ?

A. Hako La couleur me fait du bien ! J'habite à Paris, la ville est parfois grisante, il pleut beaucoup. Quand je me retrouve face à de la couleur, ça me donne de la joie.

Étudiant.es Tu peins en musique ?

A. Hako Souvent, d'ailleurs ma peinture est le reflet des rythmes que j'écoute. Mon père était percussionniste, il m'a beaucoup influencé. J'aime bien la musique aux tonalités rondes et chaudes (la salsa, la bossa nova, la cumbia, le jazz, le hip-hop). Il y a tout un aspect de ma peinture qui découle des rythmes et mélodies qui résonnent à l'atelier. J'ai aussi grandi en écoutant du rap français, donc toutes ces influences se sont mixées et ont teinté ma personnalité d'homme et de peintre.

Étudiant.es J'ai remarqué que tu n'utilisais pas souvent des outils traditionnels pour peindre, tu n'aimes pas le pinceau ?

A. Hako Si, bien sûr, je l'utilise, d'ailleurs beaucoup, principalement même, mais pas que. Chaque outil a sa spécificité et des caractéristiques précises en fonction du support peint et de sa taille. Je m'autorise l'utilisation de rouleaux de chantier, de serpillières, de balais-brosses et autres.

Étudiant.es Est-ce que tu exprimes des émotions dans ton art ?

A. Hako J'espère que je transmets des émotions, en tout cas j'essaie de mettre du cœur à l'ouvrage. Est-ce qu'elles sont transmises ou pas, ce n'est pas de mon ressort ! Quand je suis à l'atelier, c'est un temps très intime. Quand je peins à l'atelier, je peins pour moi, cela me fait du bien. Ce temps m'appartient, je glisse dans mon monde, dans ma bulle.

Étudiant.es Tes peintures expriment quelque chose, mais pour d'autres, elles expriment autre chose, comme les nuages ?

A. Hako Voilà, pourquoi pas ! C'est une belle image, parce que lorsqu'on regarde un nuage, on y voit toutes et tous une forme différente. Ça peut être des animaux, une forme géométrique, une personne, un sourire... Dans ma peinture, on peut voir des visages, des gens. C'est ce qu'on appelle la paréidolie : la tendance du cerveau à créer du sens à des formes abstraites.

Étudiant.es Est-ce que tu as déjà fait des collaborations avec d'autres artistes ? Parce que tu dis que tu aimes bien travailler seul...

A. Hako J'aime bien travailler seul à l'atelier, oui. Quand je suis en dehors de l'atelier, c'est différent. J'aime rencontrer des gens : la peinture ou la création en général est pour moi un véhicule qui permet de créer des liens, des collaborations, des échanges, comme nous allons essayer de faire ensemble.

Étudiant.es Ce qui caractérise ta peinture, c'est la puissance des couleurs et aussi les formats qui sont très grands...

A. Hako J'aime être confronté à la couleur. Quand le format est très grand, cela permet d'être en immersion dans la peinture. J'aime aussi dialoguer avec l'architecture quand je présente mes peintures dans des lieux d'expositions.

Étudiant.es Dans quel état d'esprit es-tu dans ton atelier au cours de la création ?

A. Hako J'ai envie ! Je peins pour m'évader mais aussi pour refléter ma présence. C'est paradoxal, mais le fait de m'ancrer dans ce monde ou de me sentir en vie me permet de m'évader dans un nouveau monde, de passer outre les limites du réel, de réinventer le monde dans lequel je suis et d'essayer de toucher une forme d'éternité. C'est une manière de remercier aussi pour les dons que j'ai reçus.

Étudiant.es Pourquoi fais-tu des peintures si grandes ? N'as-tu pas un besoin d'intimité avec des choses plus petites ?

A. Hako Il y a toujours des petites peintures, mais je présente souvent les grandes peintures ! À l'atelier, toutes mes recherches sont faites sur des petits formats : A5, A4, A3. Ce sont des étapes clés, des moments forts. Ce sont des peintures bijoux, que je conserve et collectionne. Elles me ressourcent, je les consulte souvent, elles m'inspirent comme une sorte de livre d'inspiration. Puis je les oublie et les redécouvre. Les petites peintures nourrissent les grandes.

Étudiant.es Est-ce que parfois c'est du grand vers le petit ou du petit vers le grand ? Du croquis vers l'immense ?

A. Hako Généralement du petit vers le grand !

Étudiant.es Comment imagines-tu cette résidence ?

A. Hako C'est un défi.

Étudiant.es Quel type de défis ?

A. Hako Ils sont nombreux, mais déjà il y a le défi de se dépasser ensemble. On va essayer d'aller aux endroits où on n'a pas l'habitude d'aller, se mettre en danger. Je pense que c'est aussi ce qui va nous faire nous sentir un peu vivant-e-s, au moment où on va produire, où on va faire des choses, en tout cas moi, c'est comme ça que je vis la création. Et vous, comment imaginez-vous cette résidence ?



Étudiant.es Je l'imagine comme une expérimentation, avec la possibilité que tout ne réussisse pas. Dans la création artistique, on est dans un processus qui permet de sortir d'une zone de confort mais aussi d'une zone trop anxiogène !

A. Hako Je pense que le travail de la main va nous confronter à des déceptions, à des succès, à l'obligation de faire des choix : est-ce que je peins ça en bleu, en rouge... ? Pourquoi ? Est-ce que je froisse le papier, est-ce que je peins, est-ce que je colle ou déchire ? Il y aura des échecs, il y aura de bonnes idées. Il y a de bonnes idées qu'on ne va pas suivre, parce qu'on aura fait le choix de partir dans une direction et pas dans toutes les directions. Ça ne veut pas dire que c'est une mauvaise idée, ça veut dire qu'on ne peut pas explorer pendant des années ensemble. On est pris par le temps. Nous n'avons que 6 mois à raison de 3 heures par semaine. Donc il va falloir qu'on fasse des choix.

D'autant que je suis ici pour collaborer avec vous, mais je ne vous connais pas et vous ne me connaissez pas. Je fais de la peinture et ça ne vous plaît peut-être pas. À l'inverse, peut-être que vous allez écouter des musiques qui ne me plaisent pas, etc. On va devoir faire un pas l'un vers l'autre et trouver un point de rencontre, d'échange. Donc ça, c'est aussi un gros défi. Mais je pense que c'est possible et que c'est assez intéressant.

Étudiant.es Il y a souvent chez les étudiant-e-s un temps de conceptualisation et d'intellectualisation de la pratique. Mais c'est intéressant aussi d'expérimenter le mouvement du corps, se confronter à la monumentalité, à l'espace, à la sensation de la couleur, à la fulgurance. C'est aussi l'instinct, l'improvisation et le désir immédiat de peindre...

A. Hako J'aimerais que vous vous sentiez libres d'expérimenter.

Étudiant.es Personnellement, je ne me vois pas faire quelque chose de spontané, j'ai besoin d'y réfléchir avant. Je ne comprends pas comment tu peins aussi spontanément ? Je ne me vois pas faire ça...

A. Hako Si je vous dis « prenez une toile et peignez », ça peut ne pas marcher, c'est vrai. Tout le monde risque de faire des choses différentes, des petits formats, des grands formats, sur du papier, sur des toiles, etc. Ça risque d'être le bazar. D'autres risquent d'être paralysé-e-s et de ne rien faire. L'idée, c'est qu'ensemble, on arrive à produire une forme générale solide et cohérente. Quand les gens verront l'expo, j'espère qu'ils ne se diront pas : « Ce sont des étudiants avec un artiste. » J'espère qu'ils vont rentrer et qu'ils vont dire : « Wow ! C'est réussi ! » Faire équipe, c'est dur, mais c'est possible. C'est un défi pour moi aussi. Il faudra s'engager avec nos individualités mais à travers un médium commun. ▲

Construction active de la forme dans la peinture d'Antonin Hako :

des traits-taches aux lignes-couleurs

Philippe Louguet

Peintre et théoricien de l'art.

« Punk is not dead »

Étrangement, c'est ce qui me trottait dans la tête quand j'étais sur le point de rencontrer Antonin Hako. D'une part, je me sens personnellement de plus en plus impliqué dans une peinture où tout se joue sur la toile, où plus rien d'extérieur à la peinture ne viendrait interférer avec l'acte même de peindre, même si mon travail personnel reste toujours attaché à la figure. D'autre part, j'avais découvert peu de temps auparavant le travail de Daniel Richter, chez qui la peinture avait longtemps fermenté dans les milieux underground du *punk*, pour s'épanouir désormais dans une voie autonome.

À l'évidence, le cheminement d'Antonin Hako résonne avec ces questions. Après une période assez longue marquée par le *skate* et le dessin à l'encre de type ligne claire sur les supports désormais traditionnels de la culture *punk* (*stickers*, autocollants, etc.), il a ressenti le besoin de quitter ces expressions pour ne pas rester enfermé dans des enjeux qui lui apparaissaient de plus en plus comme « confortables ». Et c'est à l'occasion d'un périple en Amérique du Sud, qui l'a mené du Mexique jusqu'en Argentine (marqué par le muralisme qu'il a lui-même pratiqué à Buenos Aires) qu'Antonin Hako a enfin découvert la peinture.

Musique et peinture, une tension paradoxale

Pour en revenir à la culture *punk*, la crise d'Antonin Hako provient sans doute d'un paradoxe flagrant : autant, en musique, la *punk attitude* consiste dès le départ en une construction *in vivo* à partir du chaos, autant, dans le

domaine plastique, elle reste le plus souvent enfermée dans un graphisme très retenu, où le dessin prime essentiellement, proche de l'illustration. En d'autres termes, autant la musique *punk* est en mouvement, un *work in progress* qui s'installe directement sur scène, en interférence avec le public (ou plutôt contre le public : les Sex pistols en sont sans doute l'exemple le plus manifeste ; on se souvient de Sid Vicious, dont l'apprentissage de la basse s'est fait directement en public), autant les expressions graphiques en sont vite figées. S'agissant de l'expérience d'Antonin Hako, la peinture peut être considérée aujourd'hui comme une voie vers une expression plastique libre, en mouvement constant, analogue à ce qui s'opère dans la musique *punk*.

Étrangement, il se rejoue là une aventure du même type que celle qu'a connue le mouvement *Dada* un siècle auparavant (le mouvement s'est construit musicalement et poétiquement sur la scène du cabaret Voltaire, avant d'essaimer dans toutes les strates de l'art, dont la peinture). C'est sans doute que le vouloir subversif impose des explorations qui explosent régulièrement les limites académiques. Si le travail d'Antonin Hako s'inscrit dans une histoire de la longue durée, c'est entre autres par cette volonté de détruire le carcan de l'habitude, qu'il résume par une expression plus contemporaine : « sortir de sa zone de confort ».

La peinture en mouvement

Du point de vue de la méthode, le mouvement, le déplacement continu est la manière de ne pas s'enfermer



Vue d'exposition *Skeuma Lekba* (techniques mixtes), Antonin Hako, L'Onde Théâtre - Centre d'art, Vélizy-Villacoublay, 2022. © Photo Louise Mutrel

soi-même, précisément de sortir sans cesse de sa « zone de confort ». La « *dérive* » peut être physique, et c'est alors le voyage dans des règles strictes qui peut « déplacer les choses » (comme partir sans aucune réserve, se laisser aller à l'aventure). C'est pour Antonin Hako une volonté de ne pas s'arrêter, de ne pas s'établir. Tout se passe comme si la peinture dépendait du voyage. Certes, le voyage quasi initiatique qui l'a mené en Argentine a servi de déclencheur, mais il y a de fortes chances qu'Antonin Hako ait porté la peinture en lui depuis toujours, auquel cas la décision du voyage, de la *dérive*, a été et reste un acte volontaire pour faire émerger la peinture enfouie en lui de longue date.

Cependant, la *dérive* peut aussi être intérieure, un voyage immobile, à quoi accède parfois le peintre dans la solitude de l'atelier. L'atelier est alors un lieu qui fonctionne plutôt comme un non-lieu, comme un système de déplacement, une hétérotopie.

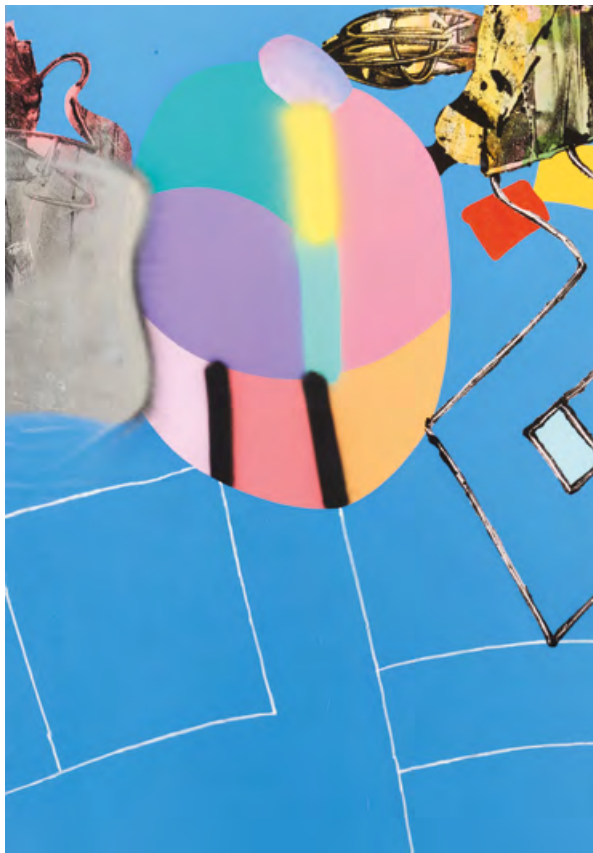
Il n'est pas figé, à l'inverse de ce que l'on connaît de celui de Mondrian, par exemple, mais il n'est pas non plus forcément le lieu du chaos, comme chez Bacon. Cependant, aujourd'hui, c'est encore d'un autre type de voyage qu'Antonin Hako fait l'expérience au sein de l'*atelier Wonder*, collectif géré par des artistes, du fait que l'*atelier*, qui occupe des lieux en mutation pour des durées limitées, se déplace régulièrement de place en place : impossible de s'installer définitivement !

Sampling visuel

Dans certaines toiles, la cohabitation du noir et blanc et de la couleur est un indice qui laisse penser que, si la peinture d'Antonin Hako est bien abstraite, son rapport à l'image est plus complexe qu'il n'y paraît. Depuis les expérimentations de Braque et de Picasso, dans les années 1912-1913, le collage est devenu une méthode classique de l'art moderne en détournant des matériaux hétéroclites. En ce qui concerne les images, c'est plutôt la notion de montage, chère à Adami¹, qui peut prévaloir.

Bien qu'abstraites, les peintures d'Antonin Hako révèlent une certaine familiarité avec celles d'Adami, ou plus encore de Télémaque. Tout se passe comme s'il puisait dans le stock considérable d'images contemporaines (l'actualité en images) pour nourrir sa peinture. Mais, contrairement à celles d'Adami ou de Télémaque, ces images ne sont jamais explicites : elles ne font pas figure, au même titre que les fragments de musique *samplés* par les D.J. depuis une quarantaine d'années. Elles en deviennent méconnaissables, abolissant ainsi toute narration.

C'est peut-être alors le concept de *sampling*² visuel qui rend le mieux compte de ce qu'opère Antonin Hako. Mais alors se pose la question du devenir des images. Depuis les avancées des recherches sur l'I.A., on sait désormais que les images, qu'elles soient fixes (photographiques) ou animées (cinématographiques), ne sont plus crédibles. On peut être certains que, dans un avenir proche, plus



© Photos Louise Mutrel

aucune image ne pourra attester d'une existence. Nous assistons à la déchéance des images photographiques, qui n'auront bientôt plus aucune valeur de reproduction du réel.

Bien évidemment, la question de ce qu'opère la peinture en tant qu'image devient cruciale. Il s'agit, selon Deleuze, d'une *image sans ressemblance*, d'une *image en*

*tant que présence*³. Dans le travail d'Antonin Hako, c'est entre autres le *sampling* visuel qui produit cet effet de présence. Plus généralement, *a contrario* de l'époque où l'on pouvait penser que l'image photographique avait discrédité la peinture dite figurative, on assiste à un renversement tel que (dans ce monde de la déliquescence de l'image photographique) la rédemption de l'image passe par la peinture.



Vue d'exposition *Skeuma Lekba* (techniques mixtes), Antonin Hako, L'Onde Théâtre - Centre d'art, Vélizy-Villacoublay, 2022. © Photo Louise Mutrel

« De la boue... »

« ... *c'est là qu'on trouve un élément pour construire* ». Cette phrase d'Antonin Hako va au-delà de la posture expressionniste que nous révèle Paul Klee : « *Une conséquence majeure de l'attitude expressionniste est... d'élever la construction au rang d'un moyen d'expression, son instance opératoire* »⁴; elle résonne avec Dubuffet : « *De la boue seulement suffit... s'il s'agit vraiment de peindre et non colorier des foulards*.⁵ »

La peinture serait alors un processus de sublimation, faisant radicalement changer d'état la substance, pour l'élever vers les sphères de l'esprit et de l'âme. Mais, la boue peut aussi être considérée comme le chaos primordial, d'où va devoir s'extraire la peinture, précisément par l'acte de peindre. Le rôle du peintre serait alors d'installer la boue sur le support, pour progressivement dégager du chaos des éléments picturaux qui donnent des directions, des orientations. La boue serait alors pour Hako, comme pour Dubuffet, un *chaos-germe*, pour reprendre la terminologie deleuzienne⁶; c'est-à-dire un chaos qui porte en lui-même l'existence éventuelle de la peinture. Mais ce qui est frappant dans les peintures d'Antonin Hako, c'est que, même si elles proviennent initialement de la « *boue* », elles ne contiennent pas de sol, pas d'horizon ; elles sont purement aériennes, donnant l'impression de *chanter avec les anges*⁷.

Flou

Nombre de peintures d'Antonin Hako révèlent des surfaces floues. Pourtant, il n'est pas un peintre du flou, comme a pu l'être Gerhard Richter, par exemple. Chez Richter, le flou semble une tentative picturale en lien avec la photographie. Contrairement à la photographie, la nature offre rarement l'expérience du flou : c'est le cas quand on observe une scène à travers la buée d'une vitre. Le flou photographique, comme l'effet de la buée sur une vitre, sont liés à l'optique, au décalage du plan focal. Si, comme le dit Deleuze, « *lorsqu'on peint sur chevalet, d'une certaine manière la toile est traitée comme à travers une fenêtre, Ou elle-même elle est la fenêtre* »⁸, on comprend l'intérêt du flou optique pour le peintre : en estompant la représentation, le flou ouvre à la sensation.

Mais le flou chez Antonin Hako est d'une autre nature. Souvent associé au fond, aux surfaces, mais aussi parfois aux lignes, au dessin, le flou révèle une autre histoire, une autre origine, celle des outils liés aux graphes tels que les aérosols, les pistolets. Le flou témoigne de la diversité des outils qu'utilise le peintre, qui ne s'en interdit aucun et qui ne veut s'enfermer dans aucune technique. Mieux encore, il s'agit de « *changer d'outil quand ça devient trop facile* ». La variabilité des outils évite de sombrer dans la facilité. On se souvient de Kierkegaard : « *Ce n'est pas le chemin qui est difficile, c'est le difficile qui est le chemin*.⁹ »



© Photos Louise Mutrel

De plus, le flou n'est pas uniquement lié à la technique ; il prend un sens essentiel dans l'expérience de peindre. Il est l'indice d'un « *cheminement* ». D'une part, il permet d'établir différents plans dans la peinture, de la spatialiser. La peinture moderne ayant aboli la perspective, c'est par d'autres moyens que doit s'installer l'espace. Mais, désormais, cet espace ne veut plus se

limiter aux trois dimensions classiques. Cet espace ouvert à d'autres dimensions rencontre l'expérience de peindre, par les superpositions, additions, enchevêtrements – et aussi estompages, effacements, recouvrements.

La peinture s'ouvre ainsi à un espace multidimensionnel dans lequel le flou, d'une part, ouvre à la sensation en

ne gardant de l'expérience que la couleur – « *Les couleurs comme assise de la peinture* » – d'autre part, préserve « *une évocation de souvenirs peu distincts, des intentions venant du chaos, sans trop les préciser* ».

« Défricher par ajout de matières pour définir le passage »

Travaillant essentiellement à l'acrylique et à la glycérone, Antonin Hako procède par recouvrements. Dans le chantier qu'est la peinture, dans l'improvisation qui caractérise l'expérience, parfois il en a « *mis trop* ». Il faut alors recouvrir. En mettre trop, ce n'est pas forcément négatif, c'est avant tout pousser l'expérience jusqu'aux limites du possible, et c'est le signe du fait que la main a suppléé l'œil, s'est émancipée du jugement de l'œil. Il s'agit de passer par l'accident, par la catastrophe pour atteindre à ce que Deleuze nomme le *diagramme*, qu'il oppose au *code* (on peut résumer en disant que le *diagramme* est le propre de la peinture, bordé par deux écueils opposés, le chaos et le code).

Alors le recouvrement devient indispensable pour retrouver un équilibre. C'est que « *la peinture est un chantier constant ; il ne s'agit plus de composer mais de construire sur la toile* ». On pense à nouveau à Paul Klee : « *... s'élever jusqu'à la construction active de la forme*.¹⁰ »

Cette notion de construction, cette abolition de la composition ont des conséquences matérielles précises. Antonin Hako peint en grande partie au sol, sur des toiles non tendues, dont les limites sont seulement celles de la découpe du rouleau. Ainsi, il ne s'agit pas de cadres ou fenêtres (pour reprendre les termes de Deleuze) et, même si ses peintures ne se réfèrent pas au *trait* de Pollock (la fameuse ligne ouverte issue du gothique septentrional analysée par Deleuze), elles n'en tentent pas moins de définir un espace ouvert, en contradiction avec la fermeture du cadre de la peinture de chevalet (chez Pollock, c'est la logique du *All over*).

D'une part, le hors-cadre (hors-rouleau serait ici plus juste) est toujours en latence et motive les gestes de la main du peintre ; d'autre part, le *work in progress* laisse la peinture disponible à tous les possibles jusqu'à la fin : *in fine*, on peut juste dire qu'elle est advenue. Selon Deleuze, cette traversée du chaos ouvre à un ordre propre à l'abîme : « *Faut bien que le tableau témoigne de cette traversée du chaos ; un abîme ordonné comme dit l'autre, un abîme c'est rien, un tableau qui soit de l'ordre c'est rien* ».

Mais... l'instauration d'un ordre propre à l'abîme, ça c'est l'affaire du peintre... »¹¹

Aplats

Gilles Deleuze distingue le couple *ligne-couleur* de l'ensemble *trait-tache*. Ligne et couleur se réfèrent à l'œil ; la main qui exécute sur la toile serait assujettie à l'œil. À l'inverse, l'ensemble *trait-tache* se référerait à la main émancipée de l'œil : « *Au lieu que la main suive l'œil, la main comme une gifle, va s'imposer à l'œil. Elle va faire violence à l'œil, l'œil aura du mal à suivre le diagramme*.¹² » L'exemple de Pollock, que Deleuze commente abondamment, est très explicite de ce point de vue. On pourrait alors distinguer une peinture essentiellement optique, *ligne-couleur*, et une peinture manuelle, *trait-tache* : tachiste (l'équivalent français de l'expressionnisme abstrait américain, tel Pollock, est le tachisme ; on peut citer en exemple Jean-Paul Riopelle).

Mais qu'en est-il chez Antonin Hako ? Sa peinture se distingue d'abord par les aplats, dont il donne quelques clés : « *des aplats de couleur, proches de choses découpées, proches de la pub, en familiarité avec le collage*. » Et quand il dit que « *le geste brutal affirme la sensation bien présente* », on comprend que les aplats s'écartent d'un ensemble *trait-tache* pour affirmer le couple *ligne-couleur* ; Hako n'est pas tachiste. Un autre indice précise cette position : « *La peinture se fait d'abord au sol, puis verticalement*. »

Dans la mesure où la peinture commence par un *chaos-germe*, par superpositions, recouvrements, sédimentation, le travail est d'abord celui de la main émancipée de l'œil. Ce n'est que dans un second temps que les sélections se font et que la peinture se dirige vers les aplats, aussi bien pour les surfaces que pour les lignes. C'est alors l'ensemble *ligne-couleur*, commandé par l'œil, qui domine. Ainsi, les catégories que Deleuze oppose cohabitent dans ce travail ; et l'ensemble *ligne-couleur* est enrichi des traces du couple *trait-tache*. Le passage de l'horizontale à la verticale est le moment de cette mutation, telle qu'*in fine* la peinture passe bien de la construction à la composition ; mais la composition est en fin de processus, pas *a priori*. Rien ne prédispose à la peinture ; elle a lieu directement. ▲

1- ADAMI Valerio, *Les règles du montage*, éd. Plon, 1988.

2- Antonin Hako revendique lui-même ce terme.

3- DELEUZE Gilles, Cours Vincennes-St-Denis. Cours du 28/04/1981 in <https://www.webdeleuze.com/textes/252>.

4- KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, éd. Folio essais, 1998, p. 10.

5- DUBUFFET Jean, *Notes pour les fins-lettrés*, 1945.

6- DELEUZE Gilles, *ibidem*.

7- On me permettra cette note personnelle : rien de religieux ici : j'ai longtemps cherché à atteindre cette impression en peinture.

8- *Ibidem*.

9- KIERKEGAARD Søren, *Les Discours spirituels*, 1845.

10- KLEE Paul, *ibidem*.

11- DELEUZE Gilles, *ibidem*.

12- *Ibidem*.

Entretien

avec Antonin Hako

Interview par Grégory Fenoglio

G. Fenoglio *J'ai cru comprendre que tu avais vécu en Argentine, si je ne me trompe pas, c'était quand ?*

A. Hako Oui, c'était en 2017. À ce moment-là, j'avais besoin de prendre l'air et de partir loin quelques mois, puis finalement je suis resté 2 ans, ahah !

G. Fenoglio *Dans les étapes de ton voyage, tu es passé par Mexico ?*

A. Hako Oui, je suis allé au Mexique au début. Je me suis laissé un peu guider, mais aucune porte ne s'est ouverte ! J'ai donc continué vers le Costa Rica, puis je me suis dirigé petit à petit vers l'Argentine en passant par Montevideo en Uruguay.

G. Fenoglio *Et après, tu es allé à Buenos Aires ?*

A. Hako C'est ça, oui. J'avais le contact d'un peintre, Jorge Jota, qui avait un atelier partagé. Je me suis dit : « Peut-être qu'il pourra m'accueillir 2-3 jours. » Je suis arrivé là-bas avec très peu d'affaires, un tout petit sac à dos et peu d'argent. La ville de Buenos Aires est très grande, c'était impressionnant car je ne parlais pas la langue. J'ai rejoint directement ce peintre pour un premier contact dans un quartier industriel assez loin de la gare. Ils étaient en train de peindre à plusieurs dans la rue, je l'ai donc rejoint pour peindre. Je ne comprenais rien, ils parlaient espagnol argentin, c'était abstrait pour moi. Puis on est allé à l'atelier d'un Franco-Argentin qui était à côté et, quand je passe la porte, surprise, il y avait des potes à moi d'Italie, de Catanzaro en Calabre, qui étaient là. Et là je me suis dit : « Non mais, les gars, qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce que vous faites là ? » L'univers s'était replié en deux en l'espace d'une seconde. Je me suis dit : c'est ici que je vais rester.

G. Fenoglio *Tu les connaissais d'où ?*

A. Hako Je les connaissais depuis cinq ans, d'un festival que j'avais fait avec eux en Italie...

G. Fenoglio *Nouvelle épiphanie !*

A. Hako Totalement, un vortex même :) Je passe une semaine chez Jorge, un Argentin. Puis après une semaine, il m'a adopté, je suis donc resté chez lui.

G. Fenoglio *Parle-moi du projet « Et demain ? » que tu développes en Argentine.*

A. Hako C'est un projet performatif que j'ai réalisé à Buenos Aires dans un atelier où je m'étais aménagé un espace de vie dans un placard de moins de 2m². Je travaillais à ce moment-là (2017/2018) avec une grande économie de moyens, souvent avec des matériaux ou des objets trouvés dans l'espace public. Un jour, j'ai récupéré un volet roulant dans une des rues du

quartier Belgrano. Je l'ai ramené à l'atelier, je l'ai peint en blanc, puis j'y ai dessiné une forme en noir, une ligne claire. J'ai répété cette opération pendant 30 jours. Je peignais et j'effaçais une fois par jour. Chaque jour, la forme dessinée était déconstruite par déplacement des lames de ce volet. Je me donnais une indication de mouvement pour guider l'effort et éviter que mes gestes soient répétitifs. Selon cette indication de mouvement, des images émergeaient. À ce moment-là, c'était un exercice pour réussir à accueillir et vivre le présent. Accepter la simplicité d'une forme comme d'un moment de vie, et tout à coup la voir se complexifier ou se densifier. Un peu comme un chemin de vie qui nous emmène là où on ne s'y attend pas. La reproduction de cette action m'obligeait à être discipliné et à travailler la résilience. Accepter la perte, l'effacement et accueillir de nouveaux dessins, et desseins !



What about tomorrow ?, Antonin Hako, Buenos Aires, 2018

G. Fenoglio *Oui, mais c'est aussi une question de brouillage ?*

A. Hako Quand tu évoques le brouillage, tu parles de la ligne dessinée ?

G. Fenoglio *Oui.*

A. Hako Brouiller les pistes ? Je dirais plutôt sortir de ma zone de confort, de changer de point de vue ! Ce dédoublement de la forme par la manipulation du support, c'est un peu comme : « Rendre le visible invisible ou inversement. C'est une manière de déformer le réel, d'imaginer ce qui se trame derrière, en pointillé ! »

G. Fenoglio *Ton corps est en mouvement, c'est une démarche aussi chorégraphique ?*

A. Hako Oui, c'est assez fou parfois comme les postures corporelles peuvent refléter la forme dessinée ! La forme dessinée définissait souvent les indications de mouvement que je me donnais. Me déplacer sur la pointe des pieds, par exemple, en lien avec une forme pointue ou étirée ! Il y a des questions de rythme, de rondeurs parfois qui faisaient écho à des sons ou à des tonalités. C'est un projet qui mêlait à la fois l'action du corps à travers la mise en mouvement, mais aussi le dessin à travers la ligne dessinée. Cela questionne aussi le format du tableau traditionnel, souvent rigide, carré ou rectangulaire, qui ici devient mou, lacéré.

G. Fenoglio *Tu te fabriques un espace d'habitation dans cet atelier ?*

A. Hako Très sommaire, oui : dans un placard ! Jorge, le propriétaire me dit : « Tu ne vas pas habiter dans un placard... c'est gênant... » Mais je lui réponds que je veux en faire un projet artistique et que j'ai besoin d'un toit pour rester en Argentine car je n'ai pas beaucoup de moyens. J'ai habité un an dans un placard. Je me suis fait une couchette fonctionnelle avec de quoi peindre et travailler. C'était un placard à quatre portes, une sorte de dressing, qui faisait 60 cm de profondeur, comme un tapis de yoga, sur 2,20 m environ. C'est devenu un incontournable de notre bande d'amis artistes !



Projet performatif, -de 2m², Antonin Hako, Buenos Aires, 2018

G. Fenoglio *C'était une sorte d'habitat social...*

A. Hako Oui, à vrai dire, c'était un placard couchette, sur le modèle des capsule hotels japonais. On pouvait ouvrir les portes et s'asseoir sur la banquette pour discuter, boire un café. Mais c'était très théâtral parce que, quand on ouvrait les portes, c'était quand même censé être le placard dans lequel les artistes rangeaient leur peinture. C'est-à-dire qu'il y a des artistes qui louaient ce type d'atelier et, dans ces placards, ils rangeaient leurs feuilles, leur peinture, leurs toiles. Moi, c'était ma maison.

G. Fenoglio *Donc pendant la journée, c'était ton atelier, et dès que les gens partaient, ça devenait ta maison ?*

A. Hako Oui, je m'étais donné des règles afin de ne pas gêner la vie de l'atelier. Je me levais avant que les gens arrivent pour travailler et je me couchais après que les gens partent de l'atelier. Donc, il y avait un effort physique et moral tout au long de cette occupation. Je vivais en fonction des autres. Cela disciplinait ma pratique et j'étais logé gratuitement. Finalement, cet espace devait influencer ta pratique ? Le placard, une fois fermé, me permettait d'avoir un mur d'accroche (sur les portes). J'étais vraiment dans une économie de moyens. Je faisais de petites choses, des dessins dans des carnets de croquis. C'est là que j'ai commencé à bosser en noir et blanc, des choses très brutes, presque de l'ordre du symbolisme... Un geste.

G. Fenoglio *Des signes ?*



Vue d'atelier, Belgrano Buenos Aires 2018.

A. Hako Des signes, avec un vocabulaire de formes qui me permettait de travailler la composition, les masses, les pleins et les vides, de passer du positif au négatif. De manière assez systématique, pendant des heures, je remplissais des feuilles, puis ensuite je cherchais à les combiner ensemble comme un puzzle.

G. Fenoglio *On pourrait évoquer un montage, un assemblage ?*

A. Hako Oui, c'était une manière ludique de composer et de faire de plus grands formats que celui de la feuille.

G. Fenoglio *C'est intéressant et en lien avec cette contrainte d'espace de ton habitat.*

A. Hako Chaque forme est indépendante, mais elles ont été pensées en série pour faire un tout.

G. Fenoglio *Ton idée en Argentine était d'occuper un placard, et dans le cadre de ta résidence à L'êre lieu, c'est un espace de 800 m².*

A. Hako Mais, finalement, c'est la même chose ! L'idée est de faire corps avec le lieu dans lequel je me trouve, de rentrer en résonance.

G. Fenoglio *À Buenos Aires, tu as aussi développé des sculptures gonflables ?*

A. Hako Oui, que je pouvais dégonfler... Il y a aussi un rapport à la mobilité. Ce sont des sculptures démesurées mais, lorsque je les pliais, elles rentraient dans un sac à dos. En les gonflant, ces sculptures étaient comme des géants, titanesques. J'ai tout documenté de ma vie dans ce placard : j'y ai installé mes outils, je pouvais m'enfermer et lire. J'avais le minimum, mais ça suffisait. Je n'ai jamais mieux dormi que dans ce truc-là !



Recherches, vue d'atelier, Les Géants, Antonin Hako, Buenos-Aires 2018

G. Fenoglio *Tu te sentais libre ?*

A. Hako C'était la plus grande liberté... Mais après un an à loger chez Jorge, je me suis installé à Barracas, dans un autre quartier où l'atelier était légèrement plus grand. J'y ai construit ma chambre dans une caisse de moto.

G. Fenoglio *Une question pragmatique : comment vis-tu financièrement en Argentine ? Tu m'as dit être parti de France avec 2 000 euros...*

A. Hako Je bossais avec des amis artistes ou pour l'État, on peignait des façades d'immeubles et des ponts d'autoroutes.

G. Fenoglio *De la peinture de bâtiments ?*

A. Hako Oui.

G. Fenoglio *Sur ces chantiers, tu peignais souvent au pistolet, et c'est une technique que tu vas exploiter artistiquement à ton retour en France ?*

A. Hako Oui ! Je l'ai complètement intégrée à ma pratique.

G. Fenoglio *La montgolfière de « Hauts zénith les rêves » s'est vraiment envolée ?*

A. Hako Oui, l'idée était d'habiter le ciel, de prendre de la hauteur. J'ai réalisé une peinture volante. J'aime cette idée d'habiter le ciel !



L'envolée, Au zénith les rêves, Antonin Hako, 2020. © Photo Eliott Causse

G. Fenoglio *Et cette idée t'est venue comment ?*

A. Hako En 2020, j'étais confiné avec une dizaine d'amis artistes au Wonder à Nanterre, j'avais du temps et la possibilité de produire des œuvres puisque j'étais confiné à l'atelier. La montgolfière s'est envolée à ce moment-là, au milieu des tours d'habitation Aillaud, appelées « tours nuages », et des tours d'affaires de La Défense.

G. Fenoglio *Un vrai spectacle pour ces habitant-e-s des nuages !*

A. Hako Tu connais les boleiros ?

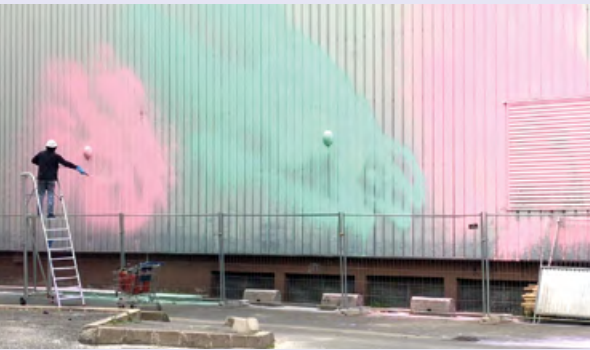
G. Fenoglio *Je connais le boléro ! (Rires.)*

A. Hako Les boleiros sont des artistes pirates, je dirais, qui construisent des lanternes géantes faites de papier coloré sous forme de grandes peintures pour habiter le ciel. C'est une tradition brésilienne illégale. Ces lanternes géantes sont réalisées en papier de soie. Un brûleur à usage unique (toile de coton imbibée de paraffine) est placé à l'intérieur de la sculpture en papier et ça s'envole ! C'est la découverte de cet artisanat qui m'a rendu mordue de l'idée de peinture et de sculpture volante. Ces géants du ciel finissent par retomber ou brûler. Des images géantes y sont parfois accrochées. Parfois des portraits de Jésus ou des blasons d'équipe de foot. Chacun prêche pour sa chapelle :) C'est magique, vraiment !

G. Fenoglio *Parle moi de la vidéo qui s'appelle « Sous Pression ».*

A. Hako C'était une action rapide en écho à l'évolution de la ville et des quartiers de banlieues proches de Paris

qui sont en pleine mutation. Les promoteurs achètent des terrains sur lesquels sont souvent implantées des entreprises du secteur industriel, qui se retrouvent à déménager plus loin. Ils y construisent des immeubles. Les prix de l'immobilier augmentent. Les habitant-e-s, comme les artistes qui y ont leurs ateliers, doivent souvent déménager eux aussi, plus loin. J'imagine les mégalofoles comme une sorte de mégavore. La peinture a été réalisée en sachant que le bâtiment allait être détruit quelques jours plus tard. La vidéo raconte de manière imagée la fragilité d'un modèle d'occupation temporaire d'artistes dont les ateliers sont voués à être détruits. Un bâtiment de métal semble être fait de papier pour le dinosaure qui le découpe et le réduit en poussière. Encore une fois, seul le présent existe, finalement !



Capture d'écran vidéo, *Sous pression*, Antonin Hako, 2021 © vidéo Mathias Bones

G. Fenoglio *C'était au moment où le Wonder allait se faire expulser ?*

A. Hako Oui, on était dans l'urgence d'un énième déménagement... Notre bâtiment était situé au cœur d'un quartier qui était en mutation, à Clichy. C'était le Wonder Fortin, une ancienne imprimerie. Avant de partir, nous vivions dans un environnement pressurant : toute la journée, les machines vrombissaient, les marteaux-piqueurs frappaient, les bulldozers détruisaient, c'était le chaos... On a créé un événement à ce moment-là qui s'appelait « BATASAP » : Bâtiments et « ASAP » – As Soon As Possible. Le but était de faire savoir à la presse, mais aussi à notre public et aux personnes de notre sphère professionnelle, que nous étions en recherche d'un nouveau bâtiment et dans le besoin d'être aidé-e-s à trouver un lieu plus pérenne.

G. Fenoglio *Tu as chargé les extincteurs de peintures ?*

A. Hako Oui, c'est avant tout un geste. Mes peintures d'atelier sont différentes des peintures que je fais dans ce registre de « performance », mais le langage reste le même. La vitesse est le paramètre qui fait la différence.

G. Fenoglio *Une vitesse liée à l'urgence ?*

A. Hako L'urgence de la situation dans laquelle nous étions au Wonder et l'urgence de l'exécution de l'action dans l'espace public, oui.

G. Fenoglio *Il y a dans ce type d'action picturale des zones de repos et des zones d'énergies, un peu folles. Enfin, c'est vrai que ça fonctionne aussi comme les compositions de certaines de tes peintures.*

A. Hako Je peux rapprocher cette action de la manière dont je commence à peindre sur la toile. Il y a une première étape rapide, où je pose des couleurs librement, je construis une atmosphère qui accueillera, dans un second temps souvent, une composition.

G. Fenoglio *Et dans tous les cas, c'est voué à être détruit ? Tu filmes avec un drone ?*

A. Hako Oui, comme je te disais, les machines viennent grignoter petit à petit la peinture, c'est leur nourriture. La peinture devient sculpture. Elle est déchiquetée, froissée, coupée.



Capture d'écran vidéo, *Sous pression*, Antonin Hako, 2021 © vidéo Mathias Bones

G. Fenoglio *Tu développes ce type de recherches, assez alternatives, comme récemment avec Motorama 360 ?*

A. Hako Oui, c'est vrai que c'est en trame de fond dans ma démarche artistique. J'ai une production de peinture d'atelier et puis, après, il y a des interventions, comme celles-ci, qui sont plus expérimentales, décrochées aussi...

G. Fenoglio *Qu'apportent ces expérimentations à ta démarche artistique ?*

A. Hako L'énergie. C'est vivifiant, c'est une dimension presque sportive ! Je fais corps avec l'univers le temps d'un instant !

G. Fenoglio *Mais que tu ne veux pas généraliser...*

A. Hako Je ne tombe pas forcément tous les jours sur un chantier ! Ces actions posent plusieurs questions : où commence ma liberté et où s'arrête celle de l'autre ? La notion de respect de cet autre est importante pour moi. Comment témoigner de l'amour à travers des gestes qui, sortis du contexte de la réflexion du peintre, peuvent devenir une forme de violence, d'agression visuelle ? Imposer des images, ce n'est pas anodin. Le respect de l'autre à travers ces actions est un paramètre pour moi. Est-ce que ce qui va être produit ne concerne que moi ? Dans ce cas précis, ce geste concernait l'ensemble des gens autour, car c'est par la démolition du geste même et de la peinture, ainsi que de son support, que l'action a pris sens. L'idée n'était pas de faire une belle peinture, mais de révéler un paysage en mutation, une situation. Il y a d'ailleurs des points communs avec le projet Motorama 360.

G. Fenoglio *Oui, j'ai l'impression qu'avec le projet « Motorama 360 », tu développes une pratique plus transitoire...*

A. Hako Dans le projet Motorama, les supports peints nous appartiennent (la voiture et sa housse).



48,90580°N, 2,29930°E Action à Clichy-la-Garenne, Antonin Hako et Salim Santa Lucia, 2024

A. Hako Oui, je mène le projet en duo avec Salim Santa Lucia, photographe et plasticien. Les lieux de peinture sont issus de déambulations, nous sommes visiteur-se-s, on vient extraire un paysage en mutation. On fait des relevés sensibles, en quelque sorte... (Sourire...) C'est une manière d'être dans l'espace public, de se laisser inspirer et déranger par ce qui s'y passe et de se placer dans une dynamique de vitesse liée à l'activité de la rue, du climat, du trafic routier, etc.

G. Fenoglio *Et sans l'imposer dans le temps, ni dans la durée ?*

A. Hako J'aime l'idée de surgissement ! J'ai commencé à intervenir dans l'espace public assez jeune, vers 17-18 ans. À ce moment-là, je ne me posais pas la question des limites entre ma liberté et celle des autres ou de la notion de propriété dans la ville ! À qui étaient ces murs ? Pour moi, ils étaient à tout le monde. À celui qui allait les conquérir, en quelque sorte. J'avais cette idée de conquête de la ville par le dessin. Au même titre que la publicité, finalement, j'imposais des images que je fixais ici ou là. Cette forme d'autorité m'a questionné avec le temps et ne fait aujourd'hui plus écho avec qui je suis. J'aime cette idée de l'éphémère, de la dégradation, du pourrissement, des choses qui passent avec le temps, qui meurent, comme nos vies.

G. Fenoglio *Esthétiquement, dans cet « art de la rue », qu'est-ce qui t'intéresse ?*

A. Hako L'art de rue, c'est très vaste et cela englobe plein de choses et de pratiques différentes. C'est la rue qui m'intéresse et ce qui s'y passe, pas l'art de rue. Dans l'espace public, il n'y a pas que de l'art, il y a du mouvement, du bruit, du mobilier, des gens riches, des gens pauvres, des gens fous, des véhicules, des animaux et tout type de formes d'architectures, des vendeurs à la sauvette, des boutiques de luxe, etc. C'est tout cet éclectisme qui m'intéresse, c'est un grand théâtre. Une grande scène d'un grand théâtre où les scénarios joués sont multiples. Il y a plusieurs acteurs qui jouent différents rôles, et tout cela en même temps. Tout est exposition pour celles et ceux qui sont regardeur-se-s. Ce qui m'intéresse, c'est le lieu commun comme lieu des possibles, je crois. Le fait de se révéler tout en passant inaperçu.

G. Fenoglio *Ce qui me paraît associer tes créations à un art que je qualifie d'urbain, c'est l'impact des couleurs dans tes peintures, des couleurs vives, pures, puissantes et très contrastées...*

A. Hako C'est vrai que les couleurs en ville sont souvent contrastées pour faire signe, souvent... Elles adviennent de la pub, des enseignes de magasins, de la signalétique aussi, des graffitis, ou de la couleur des véhicules. Je suis sensible aussi aux couleurs des vêtements des gens, qui résonnent parfois avec leur entourage, la couleur du métro ou du siège du bus. J'aime la couleur en général, ma palette varie en fonction des séries. Mais c'est vrai que ma peinture est assez puissante et contrastée.



Détail vue d'atelier, Wonder Fortin, Antonin Hako, 2021



Vue d'exposition **Douze preuves d'amour**, Révélation Emerige 2022, Gan Eden, Antonin Hako, techniques mixtes sur toiles. © Photo Salim Santa Lucia

— GAN EDEN (2022) : Interprétation de trois visions du jardin d'Eden. Série de 3 toiles exposées côte à côte avec un espace de 6 cm entre elles. Gan Eden (de l'hébreu, littérale- ment "jardin d'Eden") est décrit dans le Livre de la Genèse comme le lieu où vécurent le premier homme, Adam, et sa femme, Eve, après avoir été créés par Dieu. Le récit de la création situe l'Eden et le jardin sur les rives de quatre fleuves (Pischon, Gihon, Tigre et Euphrate) et de trois régions (Havilah, Assyrie et Cush). —

G. Fenoglio Dans ton atelier, est-ce que tu as des couleurs préparées, une palette de couleurs particulières ?

A. Hako Je prépare des couleurs que je décline du plus foncé au plus clair, comme des gammes de musique. Du froid au chaud et, ensuite, une fois que j'ai toutes mes couleurs, je commence à peindre avec la possibilité d'utiliser ces couleurs en tons directs ou en les mélangeant directement sur le support.

G. Fenoglio Tu as une gamme chromatique avec laquelle tu travailles habituellement ?

A. Hako La gamme chromatique est vaste ! 200 couleurs environ, mais j'imagine que j'apprécie des combinaisons de couleurs plus que d'autres, à toi de me le dire !

G. Fenoglio Je dirais qu'il y a certaines familiarités plastiques d'une toile à l'autre. Il y a des gestes récurrents, il y a une certaine grammaire picturale avec des aplats, des signes, des flous, des brouillages de couleurs...

A. Hako Oui, c'est vrai que j'ai un vocabulaire de formes et de couleurs particulier qui est souvent récurrent. D'ailleurs, je conserve souvent des phases de recherche dans des tiroirs. Ces recherches composent une bibliothèque de formes et de couleurs dans laquelle je peux prélever des éléments.

G. Fenoglio Comme un travail d'échantillonnage : des fragments, des détails, des motifs...

A. Hako Je dirais comme un jeu de cartes DBZ.

G. Fenoglio C'est un élan, une direction ?

A. Hako La recherche sur petit format ?

G. Fenoglio Oui.

A. Hako Exactement !

G. Fenoglio La ligne a une importance rythmique dans tes peintures...

A. Hako Elle est très libre...

G. Fenoglio Très libre, comme une écriture automatique ?

A. Hako Ah oui ! Elle construit, elle esquisse, elle dessine des choses plus figuratives parfois. Je la conserve ou je la recouvre. Elle est présente dans tous les cas, même si on ne la voit pas.

G. Fenoglio Dans ce processus, quand sais-tu qu'une toile est terminée ?

A. Hako Quand elle se révèle à moi, quand il y a épiphanie !

G. Fenoglio Ta pratique de la peinture est comme un cheminement, une quête ?

A. Hako Si on veut, oui. Je défriche par ajout de matière jusqu'à me retrouver dans la boue de la peinture ! Une forme de chaos duquel émergent des éléments. Par la suite, j'essaie de les révéler. Comme la taille d'un arbre, je coupe, j'efface, je

colle, j'extrait, je simplifie pour que cela porte des fruits. Des portes s'ouvrent, des murs tombent, un chemin se dessine.

G. Fenoglio Ta peinture me semble osciller entre ordre et désordre, une sorte de dichotomie de la composition et du chaos.

A. Hako Oui, c'est ce que je qualifie de boue, d'informe. J'y passe, mais je ne m'y arrête pas. Dans la pratique, il y a toujours une partie très pulsionnelle, une grande liberté à l'atelier. Lorsque je peins, je vais rencontrer la boue en défrichant. C'est comme se frayer un chemin dans la jungle avec une machette, je m'y perds délibérément, je me mets en danger pour trouver mon chemin.

G. Fenoglio Mais finalement, tu trouves une issue ?

A. Hako Non, pas toujours ! Parfois, c'est compliqué...

G. Fenoglio Picasso avait cette formule : « Je ne cherche pas, je trouve. »

A. Hako Il en avait de la chance, Picasso. (Rire.) Pour moi il y a une nécessité d'atteindre une certaine clarté, je passe par le chaos que je qualifie de boue, de chose informe. Je peux difficilement rester à l'étape de la boue : cela me donne le vertige, ou ça m'angoisse. Ma peinture est une recherche de clarté, de lumière, elle n'est pas confuse. Il y a des choses définies, des rythmes, des silences... Elle est traversée d'une énergie, mais elle a aussi des zones de repos. On y retrouve beaucoup d'éléments, des textures et des matières différentes, mais ce qu'on retient souvent, ce sont les silences. Le chaos donne de la force au silence, à la clarté.

G. Fenoglio Ta peinture se construit par une succession de gestes...

A. Hako Des gestes simples qui s'additionnent et complexifient l'ensemble. Il y a des détails très dessinés et, d'un coup, ça se décroche, ça devient une trace, une forme, une couleur, du flou. J'essaie de brouiller les pistes, je peins, je colle, je transfère, j'imprime.

G. Fenoglio Il y a une mixité de techniques dans ta peinture.

A. Hako Des techniques simples, oui, qui s'additionnent ou s'annulent. Il y a le monotype qui est très présent dans mon travail, cela donne lieu à des noir et blanc presque photographiques. Parfois, on y retrouve aussi du flou réalisé au pistolet à peinture, ou avec de la peinture en spray ou un aérographe. Parfois ce sont des gestes bruts, maladroits, presque naïfs. C'est varié.

G. Fenoglio Il y a donc une impulsion, une énergie dans l'acte de peindre ?

A. Hako La peinture advient d'une énergie, mais elle l'amplifie aussi par la stimulation de l'imagination. Certaines formes m'évoquent des choses de l'ordre du vivant... Il y a des signes – des bribes – qui m'apparaissent petit à petit comme des déclencheurs d'histoires.

G. Fenoglio Des récits abstraits ?

A. Hako Des récits dans l'abstraction ! Quand la peinture me

regarde, me questionne, alors il y a quelque chose de précieux qui naît, c'est le début d'une histoire. J'ai peint Gan Eden (triptyque) après la mort de mon père : en projection, son esprit s'en est allé. Une vision du paradis. C'était une exposition à l'occasion de la bourse Révélation Emerige. C'était dur, je ne savais pas quoi peindre, je ne savais pas quoi faire, ça ne sortait pas. J'ai prié et prié, puis cette image d'abondance, de couleurs, de formes, comme un jardin, s'est révélée. La lumière, la joie, l'amour.

G. Fenoglio Tu affirmes une croyance et une foi en Dieu, est-ce que tu te sens comme guidé par Dieu dans ta pratique de la peinture ?

A. Hako Bien sûr. Il y a des peintures où, d'un coup, je me mets à pleurer sans savoir pourquoi. Non pas que je sois fatigué, mais c'est comme quand on regarde une toile dans un musée et qu'on pleure. Dieu me parle, il vit en moi et c'est lui qui me donne la possibilité de peindre, j'en suis persuadé. Parfois je sens que c'est par là qu'il faut que j'aille et que, peut-être, un jour quelqu'un accueillera ce qui est offert... Je conçois la peinture comme un cadeau pour celui ou celle qui l'a faite et celui ou celle qui l'accueille.

G. Fenoglio Je m'interroge sur la réception de tes œuvres. Il me semble qu'il y a une ambivalence entre ton engagement mystique et ta peinture qui peut être perçue comme purement formaliste. Qu'en penses-tu ?

A. Hako Je crois que peu m'importe la manière dont ma peinture est perçue ou catégorisée, ça ne l'empêchera pas de toucher le cœur d'une personne précise que je ne connais pas. Dieu guide.

G. Fenoglio C'est une des questions ontologiques de l'art abstrait, son appréciation purement décorative...

A. Hako C'est une possibilité, oui. Je crois qu'il est important de ne pas rester dans une zone de confort et de toujours repousser ses limites dans la recherche et l'expérimentation. Si elle devient purement décorative, le peintre y est pour quelque chose.

G. Fenoglio Tu cherches à maintenir des formes d'expérimentation ?

A. Hako C'est le danger de s'arrêter à quelque chose qui est beau, un camaïeu qui va être plaisant par exemple, et de répéter une formule magique... J'aime la couleur, je m'en sers comme de notes. Je compose. Je me raconte une scène, un paysage, une discussion, une dispute... en reflet de ma propre vie. Je vis des instants de vérité au cours de ces recherches.

G. Fenoglio Mais quelles vérités ?



Vue d'atelier, Wonder Fortin, Antonin Hako, 2022

A. Hako Celles qui se trouvent là, juste là, mais qu'on ne voit pas, un geste au hasard, l'insaisissable, une révélation, un songe...

G. Fenoglio Face à ce que tu nommes la boue, le peintre, c'est celui qui va élire et exclure des formes ?

A. Hako Faire des choix, oui, on y est tous confrontés dans la vie. J'exclus par choix de cadrage... je m'attache aussi à des choses qui se révèlent, j'aime quand ça circule.

G. Fenoglio Ta peinture, si elle était figurative, figerait ces impressions mouvantes.

A. Hako Je ne sais pas. En tout cas, j'ai un peu de mal avec l'immobilité, avec le fait que ce soit figé. Et pourtant, mes peintures sont figées puisque ce sont des peintures...

G. Fenoglio De sensations ?

A. Hako J'espère ! Je considère que ma peinture est ratée quand j'ai l'impression qu'elle est figée.

G. Fenoglio Quand tu vas au Centre Pompidou et que tu regardes une toile de Mondrian, ça t'ennuie ?

A. Hako Disons que c'est efficace, radical. Il y a chez Mondrian cette volonté, très radicale en effet, de ce que nous évoquons : élire et exclure... Sa peinture se compose de peu d'éléments, des lignes noires rectilignes, une réduction des couleurs.

G. Fenoglio Ta peinture est en déploiement : des passages, des transitions, beaucoup de méandres...

A. Hako C'est moins clair que Mondrian, c'est sûr : ma peinture est une épopée, elle vit, elle bouge, elle mute, elle explose ou se recroqueville.

G. Fenoglio C'est aussi ce rapport formel avec une peinture qui a cette parenté avec le graffiti ?

A. Hako Sûrement ! Bien que je ne fasse pas de graffiti, je peins avec cette énergie du surgissement : d'un coup, paf, quelque chose apparaît ! Je passe beaucoup de temps dans la rue ou à l'extérieur, dans l'espace public en général, je suis confronté très régulièrement à l'esthétique de la rue, de la ville. Pour moi, l'extérieur, c'est l'insaisissable, c'est un monde hors du monde, ce sont de multiples organisations, des formes d'échappatoire à la réalité. Il y a des gens qui passent et que tu ne vois pas, qui laissent des traces, il y a une poésie de l'éphémère, la notion de propriété collective, la lumière du jour puis le crépuscule et les phares de voitures, les reflets, c'est magique, je trouve.

G. Fenoglio T'arrive-t-il de t'inspirer de formes ou de signes que tu vois dans la rue ?

A. Hako Oui, complètement ! Dans le projet "Motorama 360", que nous menons avec Salim Santa Lucia, c'est ce qui se passe : je sélectionne des choses, j'extraits. Ce sont des choses qui m'interpellent dans l'environnement urbain. Des gravures, un mur mal peint ou taché, des ruissellements, des vestiges, l'effacement, des passages, des gens, la végétation.

G. Fenoglio Comme des épiphanies ?

A. Hako Qui sait ? ▲

(En)quête de résidence

ATELIERS

En résidence artistique à L'être Lieu de septembre 2024 à mars 2025, Antonin Hako présente l'exposition *supercalifragilisticexpialidocious**, développée en collaboration avec les étudiant-e-s d'hypokhâgne et de khâgne de la Classe préparatoire littéraire, spécialité arts d'Arras.

* Mot popularisé dans le film « Mary Poppins » (1964) : « supercalifragilisticexpialidocious, c'est vrai que ce nom trop long est parfaitement atroce. »

La classique zone de confort s'est dérobée.

Tout devient possible mais risqué, car glissant.

Colle humide, papier coulant de couleurs vives.

L'aquaplaning est une option, mais fait peur.

J'insiste et j'essaie, j'invite et je cherche. Vertige !

Ça suinte, ça brille, ça craque et casse, classique.

Outils de fortune, l'or se cache derrière la boue.

Transformer l'essai se fait non sans peine.

La foi persiste pour ce.lles.ux qui croient sans voir.

L'abandon est rare mais s'annonce parfois.

L'esprit tourne comme un moteur qui s'emballe.

Le corps se fige un instant, puis c'est le bal. Gestes.

La victoire existe, l'image s'impose souvent.

Elle parade, pirate, un monde nouveau se dévoile.

Peindre en quête d'Épiphanie ou d'éternité ?

Antonin Hako



Dessins au crayon graphite : Éléna Jackowski

SUPERCALIFRAGILISTICEXPIALIDOCIOUS

Spontanéité

Unique

Partage

Expérimentations

Résidence

Couleurs

Arabesque

Liberté

Imagination

Fantaisie

Rythme

Art

Gestes

Installation

Lâcher-prise

Immersion

Sensibilité

Test

Intense

Collaboration

Épiphanie

XXL

Peinture

Immédiateté

Abstraction

Ludique

In situ

Dynamisme

Originalité

Cheminement

Impact

Occupation

Univers

Surprise !

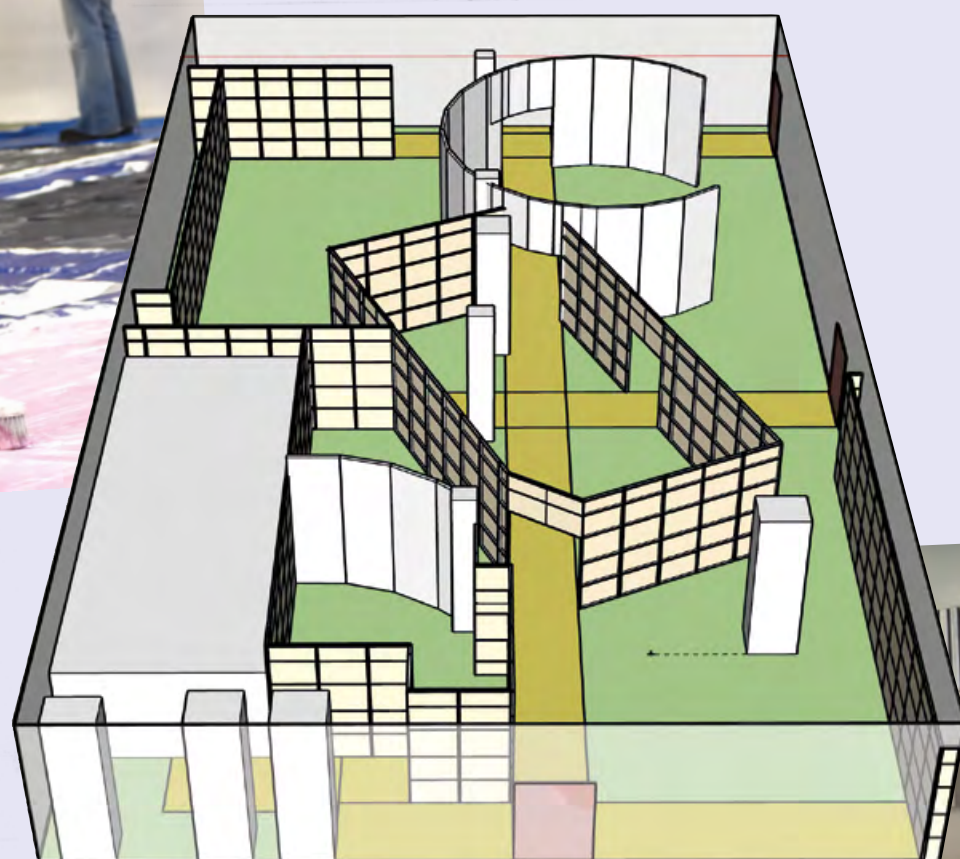
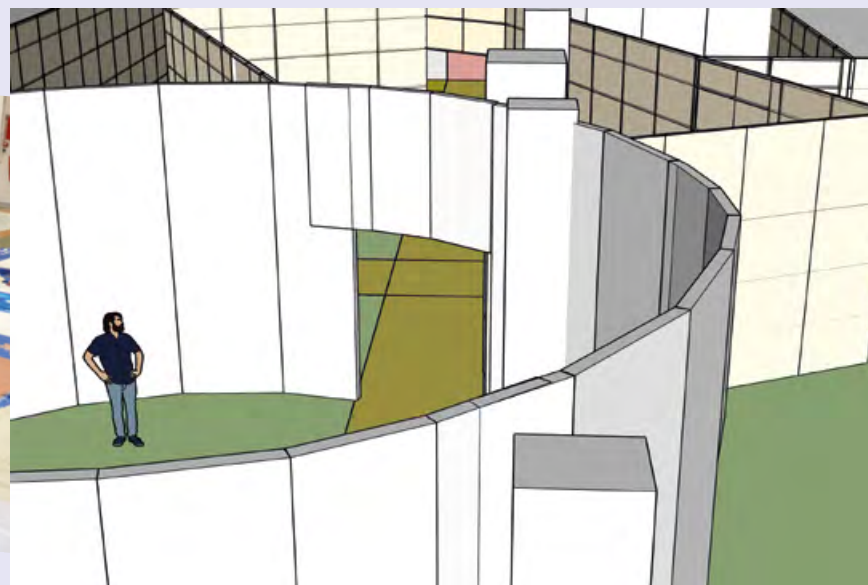
(En)quête de résidence

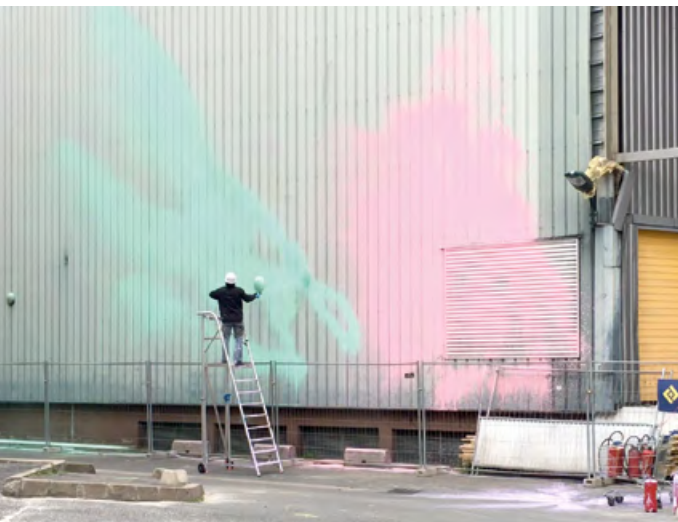
ATELIERS



(En)quête de résidence

ATELIERS





Action de peinture, *Sous pression*, Antonin Hako, 2021

Des fois, c'est ça. Répéter encore et encore. Encore et encore et encore, jusqu'à ce que ça fasse sens. Le tourner, le retourner, dans tous les sens. Le ruminer, le mâcher, le recracher, le triturer, le torturer. Briser, puis tout recoller, de centaines de manières différentes. Jusqu'à ce qu'on y arrive, jusqu'à ce que ça veuille dire quelque chose. Tout précipiter, jusqu'à ce qu'on arrive à quelque chose, à n'importe quoi. Les pires moments, ceux qui ne servent à rien. Quand la pression est le seul moteur. Pour un devoir, une deadline, une échéance. L'obligation comme motivation : inutile, vide. Le forcé.

Et puis il y a l'explosion.

Supercalifragilisticxpialidocious !

L'explosion, la réalisation. Celle qui arrive sans prévenir personne. Celle qui vaut le coup.

Supercalifri... Supercalifragilias... Supercalifragisliat... Supercalifragilisticxpialidocious

Anaëlle Oslawski-Loire

Étudiante en hypokhâgne, spécialité art.



Action de peinture, *Sous pression*, Antonin Hako, 2021

Épiphanie, n. f. : Manifestation d'une réalité cachée.

La révélation. Celle qu'on ne prédit pas. Qui ne demande pas la permission, qui ne s'annonce jamais. Celle qui apparaît pendant une action banale, souvent. Dans le train, la tête appuyée contre la fenêtre. Un silence dans une conversation. Sous la douche. Dans les bras de quelqu'un qu'on aime. Dans le bruit ambiant d'une fête. Seul dans une foule. Trop entouré dans la solitude. Trop occupé. Trop libre. Trop de tout, pas assez.

C'est là que ça arrive. Ça éclate. Illumination, découverte, dévoilement, vérité, éclair, fulgurance. Accomplissement. Une épiphanie, c'est se rendre compte. Enfin comprendre. Quelque chose ou quelqu'un. La révélation du sens. De l'incompréhensible, détacher une signification.

« *Super-* se réfère à " en haut " ;
-*cali-* à " beauté "
-*fragilistic-* à " délicat " ;
-*expiali-* à " expier " (synonyme de " réparer une faute en acceptant ou en subissant une peine imposée ")
et -*docious* à " éducatibles ". »

Richard Sherman, co-écrivain de la chanson
« *Supercalifragilisticxpialidocious* »



L'homme à l'ombrelle de métal, Clichy La Garenne, 2021 © Photo Antonin Hako

La naissance d'une idée. À partir de tout, à partir de rien. Surtout à partir de rien. Souvent, tout part du rien. De l'absence. Ou du simple : une couleur, une lumière, un son, tout s'éclaire. On comprend. Et puis parfois, ça nous prend, et de la révélation naît quelque chose. Une couleur, une lumière, un son. Une ligne. Une tache. Un cri. Un geste. Un mouvement. Qui veut dire quelque chose. Qui ne veut rien dire. De l'abstrait, de l'absolu figuratif. Dans l'absolu.

Pour Antonin Hako, le voyage, son mouvement, ses découvertes sont des déclencheurs artistiques puissants. L'inconnu ou l'inhabituel : ce qui déclenche les sens, les développe. Un moment de la journée, avec une lumière particulière, ou un événement fort, comme une tempête. Quelque chose qui nous prend par surprise et nous oblige à mettre notre perception à l'épreuve. Et puis la tentative : tenter de révéler aux autres ce qui nous a été révélé personnellement. Extirper le soi dans le monde extérieur.

Le soi qui fait mal, parfois. La révélation douloureuse, l'acte qui doit l'être encore plus. Projeter cette douleur, l'exorciser. L'hallucination qui se transfère dans l'art. Qu'on le parle, qu'on l'écrive, qu'on le dessine, qu'on le hurle. Parfois, il faut le hurler. Pour que tout le monde l'entende. Pour que tout le monde souffre avec nous. Ou bien juste pour évacuer, sans que personne ne le voie. Pour le faire sortir.

L'épiphanie est là pour nous permettre une expression. Parfois, on dirait qu'elle nous était destinée. Que nous

sommes la seule personne capable de la comprendre, de pouvoir l'exprimer. Et peut-être que c'est tout ce qui compte : l'exprimer, s'exprimer, de quelque manière que ce soit. L'épiphanie nous révèle quelque chose que nous seuls pouvons percevoir. Un moment précis, un angle précis. Un éclat de lumière à un certain endroit : et sans une présence humaine particulière, quelqu'un de réceptif, il passe inaperçu. La capacité individuelle à recevoir, saisir le détail infime. L'imperceptible aux yeux des autres, et que nous sommes les seuls à capter. Du coin de l'œil, parfois.

Quelque chose que l'on ne réalise pas sur le moment. Et puis ça travaille. À l'arrière du crâne, sans que l'on s'en rende même compte. C'est là, ça tourne, tourne et retourne, à la limite du subconscient, pour ensuite rejaillir et s'éveiller, nous éveiller en même temps. Et c'est alors qu'on réalise quelque chose, quelque chose auquel on ne pensait même pas, et qui devient soudainement important, crucial, pressant.

C'est là qu'arrive le besoin de l'extérioriser. Parce que souvent, avant de l'exécuter, on le rumine, on le mâchonne. On y pense, tous les jours, jusque tard dans la nuit. Une sorte d'obsession avec la vision qui nous a été dévoilée. Des esquisses, des croquis, des mots détachés, des débuts d'expressions. Des tentatives d'histoire, des fragments, des scènes décousues. Une couleur, une forme, un geste. Qui se transforment tous petit à petit en quelque chose, par la fulgurance ou le long travail. Le résultat final de l'épiphanie. ▲



Naufagé, Antonin Hako, acrylique sur toile de spi, Nanterre 2020. © Photo Nadia Paz

Élever, rêver

Entre montgolfières et mythes, un appel à la magie

Émilie Vaillant

Étudiante en khâgne, spécialité art.

Le désir de voler n'est pas toujours une quête de hauteurs vertigineuses ou d'exploits techniques. Souvent, il s'exprime dans des gestes simples, presque enfantins, comme coudre une montgolfière maison ou imaginer qu'un parapluie puisse nous emporter au gré du vent.

Antonin Hako :
au *Zénith les rêves*
et la poésie d'un envol

Le travail d'Antonin Hako, notamment à travers son projet *Zénith les rêves*, incarne une exploration artistique où la poésie et l'imaginaire transcendent les limites du quotidien. Ce projet, conçu pendant le confinement en avril 2020, s'est déroulé dans les locaux du Wonder, au pied des tours Aillaud à Nanterre, un lieu marqué par une architecture des années 70 où les bâtiments ressemblent à des nuages suspendus. Antonin Hako, avec des amis membres du collectif du Wonder, ont imaginé un projet dont le point culminant, *L'Envolée*, interprétait l'acte de voler comme une célébration symbolique et collective.

Dans ce troisième volet du projet, Antonin Hako a construit une montgolfière, non pas comme un simple objet fonctionnel, mais comme une "peinture volante".

Fabriquée à partir de tissus peints et cousus, cette montgolfière avait pour ambition d'élever symboliquement le bâtiment. À travers un câble accroché sur le toit, reliant le sol au ciel, Antonin Hako cherchait à prolonger l'espace artistique jusque dans les hauteurs des tours environnantes. Ce geste était une réponse directe à la situation d'enfermement imposée par le confinement. Il s'agissait de rappeler que, malgré les contraintes physiques et sanitaires, l'imaginaire restait libre. En offrant cette montgolfière à la vue des habitants, Antonin Hako transformait le quotidien des tours en un spectacle aérien, où l'art devient accessible, presque tactile, depuis les fenêtres des appartements. Antonin Hako décrit ce projet comme un acte de résistance poétique : " *Même confinés,*

même enfermés, l'imaginaire nous permet d'habiter l'infini." La montgolfière, à la fois fragile et ambitieuse, incarnait cette idée que l'art peut élever, littéralement et symboliquement, même dans les contextes les plus contraints.

Avant *L'Envolée*, le premier volet de *Zénith les rêves*, intitulé *Naufagés*, posait déjà les bases de ce lien entre tissu, liberté et élévation. Antonin Hako avait alors créé une série de drapeaux flottants, inspirés par ses souvenirs d'enfance : « *Je me rappelle très bien quand ma mère étendait le linge dans le jardin et que je jouais à cache-*

— Naufagé est une série de drapeaux peints créés pendant les restrictions du Covid 19. Une fois peints, j'ai agité les drapeaux dans le vent. D'apparence colorée, ils se détachaient du paysage urbain pour faire signe. C'est à travers ce signe visuel que j'ai cherché à créer un lien avec mes voisins, seuls chez eux. —

Antonin Hako



Naufagé, Antonin Hako, acrylique sur toile de spi, Nanterre 2020. © Photos Nadia Paz

cache entre les draps qui séchaient au vent. Je voyais ces tissus voler, comme des drapeaux. Cette fascination pour ce qui flotte, ce qui danse dans l'air, est restée en moi ». Ces drapeaux, comme des signes envoyés au ciel, traduisent un premier geste de connexion entre terre et air.

Le travail d'Antonin Hako trouve une résonance particulière dans l'univers de *Mary Poppins*. Tout comme le parapluie de l'héroïne devient un outil d'élévation et d'évasion, la montgolfière d'Antonin Hako transforme des matériaux simples ; tissus, peintures, cordes en un objet porteur de magie. Dans *Mary Poppins*, chaque objet du quotidien, qu'il s'agisse d'un ballon ou d'un cerf-volant, devient un portail vers l'imaginaire. Antonin Hako partage cette vision où la magie naît du banal. L'acte de coudre une montgolfière, comme celui de chanter en tenant un parapluie, transcende la matière brute pour atteindre une dimension poétique. Cette "magie bricolée" célèbre la capacité humaine à rêver à partir de presque rien. Dans les deux cas, c'est moins l'objet lui-même que ce qu'il incarne : la liberté, l'élévation, le refus des limites qui importe.



Franz Reichelt

L'élan vers l'impossible

Gino De Dominicis, dans sa performance *Tentatives d'envol* (1969), ne se contente pas d'imiter le rêve humain du vol : il le réinvente, en le plaçant au croisement du mythe, de l'évolution et de l'utopie. « *L'artiste, silhouette noire androgyne et intemporelle, se dresse au sommet d'un monticule sauvage, entouré de buissons* ». Là, il engage un geste universel, presque instinctif : les bras tendus en ailes, les doigts écartés, il prend de l'élan et se jette dans le vide. À chaque saut, il bat frénétiquement des bras, cherchant à défier la gravité. Suspendu un instant dans l'air, il finit invariablement par retomber au sol. Mais il ne s'arrête jamais. Il remonte sur son rocher et recommence, encore et encore, dans une boucle cyclique que la vidéo immortalise, ce qu'il fait pendant trois ans.

Gino de Dominicis fait un constat : « *si l'Homme sait nager alors que ce n'est pas un poisson, il n'y a pas de raison, qu'avec le temps, il ne réussisse pas aussi à voler.* » L'artiste assume l'absurdité apparente de ses efforts, tout en nourrissant une conviction profonde : peut-être que lui-même ne réussira jamais, mais si son fils reprend cette quête, et le fils de son fils après lui, alors, dans un futur lointain, un descendant pourrait enfin parvenir à voler.

Cette idée, presque darwinienne, questionne l'animalité de l'humain et sa place dans le processus d'évolution. Par ses tentatives infructueuses, De Dominicis met en lumière l'obstination de l'homme face à ses propres limites, cette volonté inébranlable de transformer ses rêves en réalité. Il s'inscrit dans une mythologie personnelle, évoquant un Sisyphe moderne : l'artiste répète son geste comme Sisyphe fait rouler son rocher, dans un éternel recommencement. Mais là où Sisyphe est condamné par les dieux, De Dominicis, lui, transcende cette condamnation par l'art. En filmant ses efforts, il inscrit son acte dans une temporalité infinie, suspendue dans le mythe, où chaque tentative devient une victoire sur le temps.

L'idée de vol chez De Dominicis dialogue avec des récits universels. À travers le saut, l'élévation et l'effort désespéré, il révèle l'utopie commune à tous les humains : celle de s'affranchir des lois terrestres, d'échapper à la gravité pour goûter à une forme de légèreté absolue.



Tentativo di volo (Tentative d'envol), Gino de Dominicis, 1969.

Cette aspiration se manifeste aussi dans les nombreuses histoires d'inventeurs qui, à l'image de Franz Reichelt, se sont élancés dans le vide avec leurs machines volantes rudimentaires, souvent au péril de leur vie. Reichelt, le fameux « *tailleur volant* », s'est jeté du premier étage de la tour Eiffel en 1912 avec un costume-parachute qu'il avait conçu. Si sa chute fut fatale, elle témoigne néanmoins de ce désir profond de dépasser les contraintes physiques, un rêve partagé par l'humanité depuis des siècles : voler.

Ainsi, Gino De Dominicis, dans sa persistance poétique, ne cherche pas à abolir l'échec : il le magnifie. Son art rappelle que la tentative elle-même est une victoire, un acte de foi en l'avenir et en la capacité de l'homme à toujours viser plus haut. À travers son geste, il immortalise non pas l'instant de la réussite, mais celui du rêve suspendu, intemporel, universel. ▲



L'envolée, Aux Zénith les rêves, Antonin Hako, acrylique sur toile de spi, Nanterre 2020. © Photos de Salim Santa Lucia



48,82953°N, 2,23880°E, Action à Boulogne Billancourt, Antonin Hako et Salim Santa Lucia, 2024.

Antonin Hako et Salim Santa Lucia sont à l'origine du projet *Motorama 360* qui consiste à documenter des espaces urbains ou suburbains, lieux dans lesquels ils évoluent, grâce à des peintures sur des supports particuliers, des bâches de voitures, qui permettent d'esquisser un paysage à 360°.

Motorama 360 / Baudelaire

Une alchimie du paysage

Isaac Bonningues

Étudiant en hypokhâgne, spécialité art.

« *Paris change ! Mais rien dans ma mélancolie N'a bougé ! Palais neufs, échafaudages, blocs, Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.* »

Charles Baudelaire, « *Le cygne* » (à Victor Hugo), *Les Fleurs du mal*

Dans *Les Fleurs du mal*, publiées en 1857 (puis en 1861), Charles Baudelaire dédie la section « *Tableaux Parisiens* » (18 poèmes) à une exploration artistique de son environnement urbain.

Contemporain des transformations de Paris sous le Second Empire, il décrit la ville comme marquée par un constant changement, accompagné d'un regret du passé. On retrouve dans ces vers des descriptions qui résonnent avec les paysages qu'Antonin Hako documente, peint et représente dans ses toiles de *Motorama 360*. Le vocabulaire des travaux, des structures temporaires (« *échafaudages* ») se mêle aux vieux bâtiments (« *vieux faubourgs* »).

Paris est aussi, pour Baudelaire, une ville en mouvement, grouillante de vie. Elle est évoquée dans son poème « *Les Sept Vieillards* » par « *fourmillante cité, cité pleine de rêves* ». Un écho similaire se retrouve dans « *Les Petites Vieilles* » : « *Traversant de Paris le fourmillant tableau* ».

Si Antonin Hako ne peint pas directement la vie et se concentre plutôt sur des paysages désertés, son processus de création le confronte à l'espace public et à ses habitants. Il intrigue les passants et échange avec eux.

« *Ce sont toujours des espaces assez déshumanisés, finalement, parce que ce sont des espaces en marge, bien qu'ils soient au cœur de la ville* », affirme l'artiste en présentant ce projet (interview d'Antonin Hako à L'être lieu). Cette attention portée aux espaces et aux êtres en marge est omniprésente chez Baudelaire. Il dédie des poèmes entiers à des personnes marginalisées au cœur de la ville, comme « *À une mendicante rousse* », « *Les Sept Vieillards* », ou encore « *Les Petites Vieilles* ».

Pour Baudelaire, les choses viles, exclues, sont matière à création. Le poète est l'alchimiste qui transforme cette « *boue* » en « *or* ». L'alchimie, très présente dans l'œuvre de Baudelaire, est une discipline ancienne, associée à la science et aux croyances. Souvent considérée comme l'ancêtre de la chimie, elle poursuivait des buts très différents. Ses deux objectifs majeurs étaient le « *Grand Œuvre* », c'est-à-dire la transmutation des métaux vils (comme le plomb) en métaux nobles (comme l'or), et la quête de la panacée (un remède ou une médecine universelle), ou encore l'élixir de longue vie. L'alchimie représente une quête scientifique et spirituelle visant l'idéal et la perfection, incarnés par la richesse et l'immortalité.

« *Ô vous, soyez témoins que j'ai fait mon devoir. Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte. Car j'ai de chaque chose extraite la quintessence, Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or.* »

Charles Baudelaire, projet d'épilogue pour l'édition de 1961 des *Fleurs du mal*

La quintessence désigne ici le condensé le plus concentré et le plus subtil d'une substance, extrait par l'alchimiste. Notons également que chimie et alchimie étaient synonymes jusqu'au XVIII^e siècle. L'art, en tant qu'alchimie, permettrait de transformer la « *boue* » en « *or* » : c'est ce qu'explore le poème « *Le Soleil* », où le poète est comparé à un soleil : « *Quand, ainsi qu'un poète, il descend dans les villes, Il ennoblit le sort des choses les plus viles...* »

Ces « *choses les plus viles* », Baudelaire en donne un exemple dans les premiers vers :

« *Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures Les persiennes, abri des secrètes luxures...* »

Les espaces marginalisés de la ville font partie de ce que Baudelaire appelle la « *boue* », mais ces espaces sont centraux pour lui, car ils sont à l'origine de sa création.

Dans la même strophe, Baudelaire décrit une démarche similaire à celle d'Antonin Hako et de Salim Santa Lucia, la quête, l'exploration du paysage pour en faire de l'art : « *Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime, Flairant dans tous les coins les hasards de la rime, Trébuchant sur les mots comme sur les pavés, Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.* »

Charles Baudelaire, « *Le Soleil* », *Les Fleurs du mal*

Dans « *Les Petites Vieilles* », Paris même est associée aux pratiques de l'alchimiste par ces vers :

« *Dans les plis sinueux des vieilles capitales, / Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements.* »

Les références à l'alchimie se glissent jusque dans la description de l'esprit de ces vieilles femmes :

« *Ces yeux sont des puits faits d'un million de larmes. Des creusets qu'un métal refroidi pailleta...* » Baudelaire cherche à montrer la beauté qui se cache dans la laideur, les fleurs qui naissent du mal, que l'on retrouve ici.

Motorama 360, pour Antonin Hako, est fait d'esquisses. Il envisage davantage les formes et les couleurs. Sa démarche s'écarte alors de celle de Baudelaire, mais ils se rejoignent sur le sujet de leurs œuvres : la ville, en particulier Paris.

Les artistes, comme le poète, ont défié l'alchimiste, par les mots, par la couleur, par le geste. Ils ont transformé des réalités dédaignées en œuvres, contemplées, publiées, exposées. Ce rêve alchimiste du « *Grand Œuvre* », si la chimie ne l'a jamais atteint, l'art le réalise, artiste après artiste, pour offrir au monde un « *or* » d'une valeur qui dépasse celle du précieux métal. ▲

— ...ce sont des espaces en marge,
bien qu'ils soient au cœur de la ville —

Antonin Hako



48,82953°N, 2,23880°E, Action à Boulogne Billancourt, Antonin Hako et Salim Santa Lucia, 2024.

Les principes philosophiques de la perception et de l'attention dans la peinture d'Antonin Hako

Manon Hamel

Étudiante en khâgne, spécialité art.



Xplorer, Antonin Hako, techniques mixtes, Mondeville 2021. © Photos Salim Santa Lucia

Le philosophe allemand Gottfried Wilhelm Leibniz, dans son ouvrage *Nouveaux Essais sur l'entendement humain* (1765), et le philosophe et psychologue William James, dans son encyclopédie *Principles of Psychology* (1890), parlent tous deux du principe de la perception et de l'attention. Selon Leibniz, certaines perceptions échappent à la conscience humaine. Il distingue la perception qu'on voit, qui correspond à la réception brute d'un objet par nos sens sans prise de conscience, et ce qu'il nomme l'aperception, qui exige un retour sur soi. Leibniz attribue paradoxalement au sensible un rôle essentiel dans la connaissance. Pour lui, c'est notamment à travers le sensible que nous sommes capables d'accéder à l'infinie complexité du monde réel. Si la connaissance que donnent les sens est confuse, c'est précisément parce qu'elle enveloppe toujours cet infini qui est la marque de l'existence. Pour James, l'attention, impliquant un degré de spontanéité réactive, apporte quelque chose de supplémentaire à l'expérience. Selon lui, l'intérêt de l'attention fait l'expérience plus que l'expérience elle-même.

L'artiste Antonin Hako, quant à lui, distingue ce qu'il appelle les « *pensées productives* » du reste de son flux de pensées. Il définit celles-ci comme des pensées rattachées à des choses concrètes, dépendantes de sa situation et de ses engagements, et qui, par des choix, lui permettent de résoudre ou comprendre une situation. Ainsi, s'abandonner à d'autres pensées plus ouvertes est pour lui le moyen « *d'embrasser le silence, de s'abstraire et de recevoir* »¹.

L'œuvre *Xplorer* se présente comme une série de neuf peintures motorisées qui tournent sur elles-mêmes et qui invitent le spectateur à déambuler autour d'elles.



Xplorer, Antonin Hako, techniques mixtes, Mondeville 2021. © Photos Salim Santa Lucia

William James explique que c'est l'intérêt qui guide nos pensées. Pour lui, l'intérêt est ce qui donne le premier et le second plan de notre esprit. Sans l'intérêt, la conscience de chaque créature ne serait qu'un magma gris et indéterminé. Il théorise que, pour sortir de l'état d'inhibition (c'est-à-dire la sensation d'absence, comme lorsque nous regardons dans le vide), nous entrons dans un état d'éveil de l'attention où un objet principal vient intéresser la conscience et où les autres objets sont temporairement supprimés. Chez Antonin Hako, l'objectif dans son processus créatif est donc de réussir à entrer dans cet état d'éveil, quelles que soient les circonstances, pour outrepasser l'imaginaire préexistant qui l'anime.

Ainsi, à ce qu'il appelle les « *pensées productives* », il oppose le principe de dérive. Pour lui, c'est durant cet instant de dérive qu'il est capable, en quelque sorte, de toucher à l'infini, même si cela ne dure qu'une seconde. De même, c'est à travers la peinture qu'il réussit à tendre vers une forme d'éternité, dans la mesure où elle lui permet d'explorer des chemins jamais empruntés et de s'offrir à un nouveau champ des possibles. Selon Leibniz, des images, des sons, et d'autres qualités sensibles « *nous viennent, sans cesse, comme dans les songes, sans être appelées. La langue allemande les appelle « fliegende*



Xplorer, Antonin Hako, techniques mixtes, Mondeville 2021. © Photos Salim Santa Lucia

Gedancken », comme qui dirait des pensées volantes »². Celles-ci sont des réflexions spontanées, qui surgissent de manière libre et dispersée, sans être organisées dans un raisonnement structuré. Elles sont, en quelque sorte, comme des germes d'idées pour l'artiste. On comprend dès lors que la dérive chez Antonin Hako peut s'apparenter à ce moment de capture des pensées volantes que l'artiste cherche à retranscrire dans sa peinture.

Or, Antonin Hako ressent que, de retour dans la réalité physique du monde dans lequel il est ancré, il ne reste que peu de choses de cette dérive. Pour lui, ce sont ensuite simplement des bribes qui surgissent sur la toile, s'apparentant à une déformation maladroite de souvenirs flous et de sensations lointaines. Cette impression d'une éternelle incompréhension des pensées se retrouve dans la théorie de Leibniz avec le principe de l'inquiétude. En effet, le philosophe explique qu'une inquiétude généralisée existe en nous dans la mesure où toute perception cherche toujours à s'éclaircir. Leibniz appelle ainsi ce passage constant d'une perception à une autre : le principe d'appétition. Celui-ci nous conduit à rester dans une forme de confusion constante ; de la même manière, la démarche artistique d'Antonin Hako se caractérise par cette ouverture sur le possible : l'exploration de cette dérive est pour lui comme un portail vers un autre monde où tout pourrait être imaginable en peinture.

Dans son œuvre *Xplorer*, réalisée en 2021, Antonin Hako questionne notamment cette idée d'ambivalence entre la matérialité et l'abstraction en confrontant le corps et l'esprit par le biais de la toile. L'œuvre se présente comme

une série de neuf peintures motorisées qui tournent sur elles-mêmes et qui invitent le spectateur à déambuler autour d'elles. Selon l'artiste, leur présence est comparable à ces individus que l'on peut choisir de rencontrer ou de laisser passer. Ainsi, c'est cette rencontre entre l'objet et le corps, assimilé seulement par l'esprit, qui pose l'idée d'une continuité entre la matérialité et l'abstrait. En reprenant l'idée de Leibniz, on peut comprendre que même si le spectateur ne vient pas à entrer en contact directement avec un des tableaux, leur rencontre, aussi infime soit-elle, influence tout de même sa réflexion sur l'ensemble de l'œuvre par sa perception confuse. De cette manière, Antonin Hako comprend ce partage dans son travail comme des allers-retours mutuels entre une observation et un hasard.

Enfin, une des conclusions de William James permet de saisir l'attention de l'artiste. Selon lui, « *Personne ne peut embrasser de façon continue un objet qui ne change pas* »³. Ce qui permet de susciter un nouvel intérêt pour un objet, et de ce fait de réussir à maintenir l'attention que nous avons pour lui, c'est notre capacité à y voir de nouvelles questions sous-jacentes. C'est cette variété de pensées qui permet notre construction au monde et d'enrichir la perception que nous en avons. Si nous pouvions comprendre toutes les pensées qui nous traversent, alors nous ne réfléchirions qu'à une seule d'entre elles, sans jamais nous en détacher et dériver comme le cherche Antonin. ▲

1- Interview avec Antonin Hako le 1^{er} janvier 2025;

2- Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, livre second.

3- William James, *Principles of Psychology*, chapitre XI.



L'envolée, Aux Zénith les rêves, Antonin Hako, acrylique sur toile de spi, Nanterre 2020. © Photos Salim Santa Lucia

Couleurs, formes et forces de l'image-mouvement

Patrick Louguet

Professeur émérite des Universités
(études cinématographiques - Paris 8)

Dès ses origines le cinéma a été obnubilé par la présence de la couleur, comme il l'a été par celle du son : pellicule teintée en monochromie avec couleurs différentes selon les séquences narratives, coloriage polychromique au pochoir (Frères Lumière - Méliès - Vues Pathé etc.). Hugo Münsterberg, dans son essai de 1910 *Psychologie du cinématographe*¹, souligne que, par le fait même que la surface de projection recueille le mouvement, il y a perception du relief. Celui-ci procède des positions relatives des composants plus ou moins mobiles interagissant entre eux captés par une caméra elle-même mobile ou faisant varier ses points de vue. Relief, mouvement et couleur, autant d'ingrédients de l'expérience du monde que tout façonnage représentatif

s'est efforcé d'atteindre, et cela dès les tout premiers temps de l'humanité, de la superposition des contours des formes animales plus ou moins en bas reliefs de la grotte Chauvet jusqu'à la peinture futuriste *Automobile in corsa* de Luigi Russolo (1912-1913) et au *Nu descendant un escalier* (1912) de Marcel Duchamp. Ainsi y a-t-il une certaine parenté entre peinture et cinéma. Cependant l'art du cinéma, non seulement évoque le mouvement, mais le réalise véritablement sur la surface.

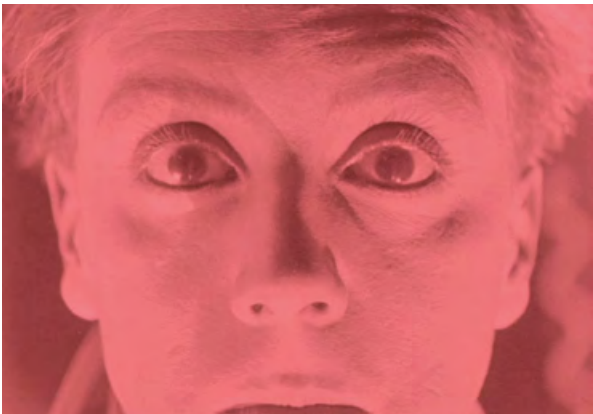
Le cinéma est donc régi par la modernité bouleversante de ses réalisations mouvementées, lieu de l'« image-mouvement », conceptualisée ainsi par Gilles Deleuze. Quant à la question du relief, le philosophe considère

qu'il y a connivence native entre sculpture et cinéma dès lors que ces deux arts opèrent des coupes ; à cette différence près que la taille cinématographique consiste à opérer des « coupes mobiles dans le mouvement » auxquelles participent solidairement la variation des grosseurs de cadre². La scène de visite dans l'atelier des sculpteurs du film d'Agnès Varda *Cléo de 5 à 7* (1962) est très emblématique à cet égard. Cousinage des arts ou liens de parenté, Antonin Hako les cultive à sa façon dès lors qu'il confronte couleur et installation tridimensionnelle, s'exhibant au sol le plus souvent dans des limites courbes ayant rompu avec l'assignation territoriale du châssis traditionnel à laquelle il ne renonce cependant pas. Car il y a aussi dans son travail des jeux de grandes masses colorées sur de très grandes toiles murales qui, parfois, reconduisent à leur façon à l'art sculptural ; et aussi la manifestation de son désir de mise en mouvement « atmosphérique » des formes créées comme dans son œuvre « *L'envolée* »³.

Ce cousinage des arts est décisif et il serait bien léger de réduire le cinéma au seul art de raconter des histoires. Chez les grands maîtres du septième art, le récit est un support, prétexte narratif théorisé par exemple par Hitchcock avec la notion de MacGuffin. Le déroulement narratif, nourri donc au besoin d'invéraisemblances, autorise alors le façonnage d'entités mouvementées. Celles-ci sont bien émancipées en ce qu'elles lui sont irréductibles et permettent, en retour, d'offrir un écart allégorique favorisant la pensée du cinéma, à l'instar des méduses flottantes translucides évoluant parmi les personnages d'une des scènes finales du film d'Alain Resnais *On connaît la chanson* (1997). Ces façonnages favorisent l'émancipation du spectateur, de son regard comme de sa pensée, au bénéfice des idées-formes qu'il accueille. Comme on sait, la projection de formes et de couleurs mouvementées est l'occasion de donner à voir ce qui n'a jamais été vu ni entendu, de visibiliser l'invisible et cela selon les procédures mouvementées propres au cinéma au rang desquelles on placera, bien évidemment, toute une dialectique entre le champ et le hors-champ, le montré et le caché, le vu et le non vu régissant les temporalités séquentielles mises en œuvre...

En cette troisième décennie du XXI^{ème} siècle il est désormais bien établi que Peinture et Cinéma sont pétris d'une modernité aussi radicale que fondamentale. Celle-ci consiste à s'émanciper de la représentation, à procéder à des créations capables de subordonner l'apparition de formes nouvelles à des jeux de forces. La question de la couleur n'échappe pas à cette problématique tensionnelle puisqu'elle y participe. M'occupant de cinéma, je laisse à d'autres contributeurs le soin d'apprécier ici dans quelle mesure, ou à quel degré, l'art d'Antonin Hako, y répond dans ses domaines propres d'expression plastique, pour considérer désormais l'aventure de la tache mobile, celle de la couleur mouvementée, plus ou moins expansive ou envahissante au cinéma, sur tout ou partie de la surface du grand écran.

Modalités d'affirmation de la couleur : en 1939, parmi ses nombreux courts-métrages expérimentaux et d'animation, Norman McLaren présente *Scherzo*, film abstrait de 2 mn qu'il a réalisé en appliquant directement des teintures sur le ruban pelliculaire 35 mm : cinéma sans caméra ni montage donc, mais procédant à une exaltation mouvementée de la couleur ⁴.



L'Inhumaine, Marcel L'Herbier, 1924

Du point de vue du montage, réalisant son film *L'Inhumaine* (1924), Marcel L'Herbier invente une solution haute en couleurs pour la scène terminale de résurrection de la cantatrice Claire Lescot par l'ingénieur fictionnel Einar Norsen. De fait, le corps inerte est soumis aux actions mouvementées des machines qui s'accélèrent dans une manifestation écranique très « optico-cinétique ». Le montage est heurté, régi par un « polychromatisme diachronique » en quelque sorte dès lors qu'il fait se succéder très rapidement des plans, teintés différemment dans la masse, entre lesquels L'Herbier a inséré des fragments de pellicule purement colorés, indemnes de tout signe. Ainsi, provoquant la persistance des impressions lumineuses sur la rétine, il met à l'épreuve les conditions physiologiques de la perception du spectateur à laquelle procède aussi Dziga Vertov ; en trois occurrences, dans son film de 1929 *L'Homme à la caméra*.



Le Désert rouge, Michelangelo Antonioni, 1964

Du point de vue du filmage maintenant, on peut faire état de l'affirmation d'une grande tache colorée sur la surface – solution picturalement classique – adoptée par Jean Renoir dans son film de 1959, *Le déjeuner sur l'herbe*. Il s'agit, lors de la scène du pique-nique, de la capture en un plan demi ensemble de Catherine Rouvel portant une longue et ample jupe rouge, assise sur l'herbe verte, couleur « posée-là » selon le principe des complémentaires. La couleur « posée-là » mais progressivement, c'est aussi la coloration rouge sang qui envahit la place new-yorkaise blanche de neige lorsque les bandes rivales s'affrontent à l'arme blanche dans le film de Martin Scorsese *Gangs of New York*. (2002). Du point de vue du décor, cette fois, c'est Michelangelo Antonioni qui, pour façonner son film *Le Désert rouge* (1964) fait peindre des arbres, l'herbe à la couleur défraîchie, une rue d'un gris uniforme, etc. C'est aussi la décision de Jacques Demy de faire peindre les volets des maisons de la place Colbert et alentours de couleurs vives pour son film *Les Demoiselles de Rochefort* (1967).

Dans le film d'Alfred d'Hitchcock *Pas de printemps pour Marnie* (1964), lorsque la pulsion irrépressible de Marnie, la voleuse, est contrariée de manière phobique, on assiste encore à une véritable aventure de la tache : le rouge envahit tout l'écran jusqu'à opérer la fusion entre vision subjective ou hallucinée du personnage et perception par le spectateur de cette couleur dans laquelle ce personnage déstabilisé est lui même englobé, façonné par elle en quelque sorte.



Shining, Stanley Kubrick, 1977

Au cinéma, la couleur rouge est « hurlante », occasion de monter « liquide » à l'instar du torrent de sang qui, à 01:46:27, s'échappe d'une deux portes d'ascenseurs rouges de l'Hôtel Overlook pour envahir toute la surface dans le film *Shining* de Stanley Kubrick (1977), passant du noir au rouge. Cela s'impose aux yeux épouvantés de Wendy, en montage alterné, tandis que Jack, muni d'une hache, poursuit leur fils Danny dans le labyrinthe de neige : rouge *versus* blanc en quelque sorte. L'affrontement des couleurs se fait ainsi l'écho de la folie meurtrière à l'œuvre en cette scène finale, faisant de l'écran un espace mental dans lequel fusionne la subjectivité des trois personnages, répondant bien à l'énoncé deleuzien « L'écran c'est le cerveau ». Ces aventures en expansion ou en confrontation de masses colorées, ces montages « liquides » (Deleuze) jusqu'à l'envahissement, ou heurtés dans l'alternance des plans sont, du reste, des principes esthétiques en interactions. Elles inscrivent des lignes de force qui subvertissent en les remaniant les signes et formes transitoires mobiles sur la surface, souvent à l'œuvre en différents genres, le thriller horrifique au premier chef.



Le cuisinier, le voleur sa femme et son amant, Peter Greenaway, 1989

Dans le film *Le cuisinier, le voleur sa femme et son amant* présenté par Peter Greenaway en 1989, chaque salle possède sa couleur – verte pour les cuisines, rouge pour la salle de restaurant et blanche pour les toilettes, dans un jeu de complémentaires et de mélanges optiques par lequel

le réalisateur surdétermine l'image-temps en modifiant les couleurs des écharpes et des vêtements à chaque fois que les personnages changent de lieu. La recherche constante de variations colorées capables de conférer aux couleurs vives diverses valeurs émotionnelles, voilà qui s'inscrit dans la révolution esthétique instaurée au cinéma dans la modernité des années soixante par les films de Jean-Luc Godard, *Pierrot le fou* (1965) et *La Chinoise* (1967).⁵



Tournage de *Pierrot le Fou*, Jean-Luc Godard, 1965

Je termine ce parcours très partiel des couleurs (tant de principes de façonnage et de vagabondage de la couleur sont à l'œuvre au cinéma...⁶) en faisant état d'un propos de Nicolas Cvetko (lecteur, entre autres, de Raymond Durgnat) sur le film italien de Mario Bava *Le Corps et le fouet* (1960). Cvetko énonce que « Bava pense ses couleurs comme de la lumière matérialisée vivante et vibrante, qui irradie et fait résonner entre eux les divers éléments de l'image, plutôt que comme des plages inertes, des aplats asservis par la forme tels que les moque et les célèbre à la fois Andy Warhol dans ses peintures de 1962 intitulées *Do it Yourself, Landscape et Flowers*, l'année même où il met au point ses premières sérigraphies (pour lesquelles la couleur est appliquée par zones avant d'effectuer l'impression noire proprement dite, ce qui produit un effet « bavé », « la couleur débord(ant) les limites des formes dessinées »)⁷. Ces couleurs forment un système tel que pensé par Jean-Louis Leutrat, un jeu d'équilibre et une composition au sens pictural qui s'effectuent dans la durée du film. »⁸. ▀

1- En 2010, première traduction intégrale de l'essai « *Photoplay: A Psychological Study* (USA, 1916) » chez De l'incidence éditeur. Bernard GENTON traduit l'essai mais y présente aussi la vie et l'œuvre de Hugo MÜSNTERBERG, philosophe et président de l'American Psychological Association, institut de recherches en psychologie appliquée.

2- Cf. Suzanne LIANDRAT-GUIGUES, *Cinéma et sculpture, Un aspect de la modernité des années soixante*, Paris, L'Harmattan, coll. « *L'art en bref* », 2002, p. 39.

3- Voir sur Youtube : Antonin Hako - L'envolée

4- Filmographie complète sur le site https://www.senscritique.com/liste/norman_mclaren_court_metrages/3259776

5- Patrick LOUGUET, *Sensibles Proximités*, les arts aux carrefours [cinéma, danse, installation, vidéo-art], Arras, Artois Presses Université, 2009, chap. 21 : « *Repas et rituels sociaux* », « *Frans Hals à la table de Peter Greenaway* », pp. 448 à 455.

6- Parcours spatio-temporels singuliers des couleurs dans l'essai de Natacha THIERY *Photogénie du désir* (Michael POWELL et Emeric PRESBUGER 1945-1950), préface de Raoul Ruiz, Rennes, P.U.R., coll. Le spectaculaire, 2009 ; et aussi transfilmiques dans celui d'Alban PICHON, Leos CARAX (*L'expérience du déjà-vu*), Lormont, Le Bord de l'eau, 2009.

7- *Landscape et Flowers* : acrylique et Letraset sur toile, 178 x 137 cm, Cologne, musée Ludwig et, pour *Flowers*, acrylique et Letraset sur toile, 127 x 150 cm, collection particulière.

8- Nicolas CVETKO, Impuretés et résonances esthétiques dans les œuvres cinématographiques de Mario BAVA et de Dario ARGENTO – ainsi qu'entre elles – des *Vampires* (1956) à *Opéra* (1987), thèse de doctorat, Université de Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 22 juin 2019, p. 303 in chap. « *Éprouver les couleurs* », pp. 302 à 340.



À la minute Otévi, oneminute paintings, Antonin Hako, acrylique sur toile, 2021. Exercice de mémorisation des gestes. Peintures réalisées en 1 minute à partir de croquis réalisés au préalable. Les croquis ont été étudiés, mémorisés puis réinterprétés dans un temps imparti. © Photos Salim Santa Lucia

À celui qui n'était pas censé être là

Les mains négatives

Marguerite Duras (1978)

Lisa Gagne

Étudiante en khâgne, spécialité art.

Une voiture passe, c'est l'heure bleue. En 1978, Marguerite Duras filme les rues de Paris depuis l'intérieur de son taxi, dans son court métrage *Les mains négatives*, sa voix se superpose à la vision des grands boulevards, elle lit une lettre d'amour adressée à un absent. L'homme qu'elle aime n'existe plus. Il a laissé l'empreinte négative de ses mains, seul signe auquel elle se rattache. On appelle mains négatives les peintures de mains trouvées dans les grottes magdaléniennes du

sud de l'Europe atlantique il y a 30 000 ans. Les bords de ces mains, plaqués contre la roche, étaient imprégnés de couleur. Le plus souvent noir, parfois en rouge. Aucune explication n'a été trouvée à cette pratique.

Pour Duras, cet acte est une recherche de contact, de relation à l'autre, à celui qui les verra : « *Ses mains, du bleu de l'eau, du noir du ciel, (...) écartelées sur le granit gris, pour que quelqu'un les ait vues.* » Elle y répond « *Je t'aime.* »



Les Mains négatives, Marguerite Duras, France 1978

Photogrammes © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Service de la documentation photographique du MNAM/Dist. GrandPalaisRmn Réf. image - 4N13390

L'amour qu'elle déclare est un amour plus large que celui contenu dans une relation. Par la symbolique de la main, elle déclare son amour à ce qui nous relie les uns aux autres en tant qu'êtres humains et potentiels créateurs : « *Je crie que je veux t'aimer. Je t'aime. J'aime quiconque entendra que je crie.* »

Dans son court-métrage, elle ne conduit pas, elle n'a pas le contrôle sur les directions que va prendre sa voiture; comme un peintre abstrait, elle se laisse guider par le hasard. Le taxi depuis lequel elle filme les rues de Paris de nuit la guide, parce qu'elle fait confiance aux directions qu'un autre prend pour elle. Antonin Hako, dans sa peinture, peut aussi se laisser guider par le hasard parce qu'il fait confiance aux mouvements qu'est capable de faire son corps pour produire les lignes sur la toile.

Les *one minute painting* constituent une série de peintures qu'il a réalisées en 2021. Ce sont des exercices de mémorisation de gestes, des peintures réalisées en 1 minute sur grands formats à partir de croquis esquissés au préalable. Ce travail de la mémoire du trait lui permet de produire des œuvres qui répondent à une demande du corps et non de la pensée. La mémoire musculaire entre en jeu, ainsi que le hasard. Puisque la réalisation est très rapide, elle est presque spontanée et les formes qui apparaissent ne sont pas toujours contrôlées.

L'artiste produit un ensemble de signes qui fonctionnent comme un nouveau langage : son art semble mettre en

relation des personnes qui ne devraient pas l'être. Pour Duras, cela passe par la correspondance avec un homme disparu il y a 30 000 ans ; pour Antonin Hako c'est presque l'invention d'un nouveau langage. Il y aurait peut-être même une grammaire picturale pour décoder son œuvre. Il fait d'ailleurs des liens entre son art et la pratique de la calligraphie.

Il réalise en 2016 une collaboration avec le calligraphe coréen Kang Byungin pour un projet de performance de peintures sur des modèles vivants : ses supports étaient des kimonos portés par des mannequins, sur lesquels, accompagné d'un groupe de peintres, il est intervenu. Il exprime un intérêt pour la calligraphie chinoise, japonaise, nord-africaine, notamment arabe. Selon lui, elles ne sont peut-être pas des influences directes sur son travail, mais des études: « *Ce sont des choses que j'ai regardées, que j'ai essayé de comprendre, en tout cas de décomposer dans le rythme, dans les pleins, les déliés dans les caractères typographiques aussi qui se rapprochaient des caractères gothiques où il y a vraiment des parties très fines, des empâtements* ».

Après les avoir étudiés, il les utilise de manière détournée dans son art, c'est-à-dire par le dessin et le travail de la ligne noire produite au pinceau (ou d'autres outils qui ont cette qualité de variation de l'épaisseur du trait).

L'acrylique avec laquelle travaille Antonin est une peinture qui sèche vite: elle permet de repasser sur la surface, de retravailler. Dans sa démarche, le passé peut disparaître sous différentes couches de réinvention. Il ne détermine pas la fin du tableau, mais l'aspect de la première couche



peut rester visible parmi les suivantes, et constituer le détail qui fait sens pour l'œuvre dans sa totalité : « *Formellement, ça fait sens* ».

Antonin a une manière de travailler en plusieurs étapes, « *un peu comme des calques sur Photoshop* »: il commence par appliquer de la couleur au pinceau, avant de revenir à l'éponge pour effacer certaines zones, d'appliquer une nouvelle couche au rouleau, ensuite vient la possibilité de réaliser une gravure ou un monotype. Il additionne les techniques et les matières, jusqu'à ce que la peinture gagne en profondeur, en texture, en perspective.

Tourner au hasard dans les rues de Paris comme le fait Duras dans son court métrage pourrait être l'équivalent de travailler la couleur et la matière jusqu'à tracer un chemin satisfaisant sur la toile. Les lignes noires et épaisses que l'on retrouve fréquemment dans l'œuvre d'Antonin Hako lui donnent un rythme, elles *tranchent* par contraste avec leur fond et constituent des voies à suivre pour le regard du spectateur. Antonin évoque la satisfaction finale, quand il sait qu'une peinture est achevée, comme une « *alchimie* » entre la couleur, la composition, les pleins et les vides. Parfois simplement, cette alchimie se fait par la vibration de la couleur, mise en relation avec une autre teinte. « *Ce n'est pas évident d'arrêter ou même de continuer une peinture, c'est pourquoi je me donne parfois ce défi de poursuivre jusqu'à une révélation, une épiphanie, une forme de certitude.* » Il le ressent comme une satisfaction de ce qu'il voit, ce qu'il ressent, ce qu'il se raconte même, comme des histoires à partir de certains signes qui lui font penser à des personnages, des souvenirs parfois ou des sensations vécues.



VOL DE NUIT, SI TON REGARD JE MEURS, Antonin Hako (techniques mixtes), Galerie Slika, Lyon 2020. © Photos Ghislain Mirat



Naufragé, Antonin Hako, acrylique sur toile de spi, Nanterre 2020. © photo Nadia Paz

S'éloigner du figuratif pour n'en garder que les signes qu'il veut bien percevoir lui permet de réaliser des sensations et des souvenirs directement sur la toile. Il peint ce qui existe comme irréprésentable, informe, abstrait. Notamment dans la série réalisée par Antonin Hako en 2020, **VOL DE NUIT, SI TON REGARD JE MEURS**.

Par comparaison, la technique romanesque de Duras s'inscrit dans une expérience, décrite comme poussée à l'insupportable, non d'une reformulation exacte, mais d'une plongée dans le troublant, l'ignorant, la perte de tout savoir. L'écriture cinématographique est peut-être la forme la plus radicale du processus. Son tournage est entièrement libre, car il se situe en dehors de l'industrie du cinéma, sans argent. Il devient alors une expérience de l'essai, de la tentative, du temps devenu collectif, de l'improvisation en cherchant à tester les limites du support cinématographique. Elle produit un film sans décider de l'objet de sa représentation, elle n'est que le bras qui tient la caméra, les images défilent derrière la vitre de la banquette arrière, mais elle ne les choisit pas.

Elle met en concordance des voix, des énonciations. Son cinéma déferle, les langues et les noms se perdent, les uns engloutis, les autres survivants. Elle met en parallèle des discours et des récits, des musiques et des actions... Mais pas de personnages. Duras dépeuple; lorsque le peuple revient dans son œuvre c'est uniquement hors représentation. Nous percevons un cri et non une identité. Elle ne filme personne, Antonin ne représente personne. Tous deux invoquent des présences plus qu'ils ne les évoquent.

En 2020, il réalise Naufragé. « *Naufragé est une série de drapeaux peints réalisée pendant la période des restrictions liées au Covid-19. Une fois peints, j'ai agité ces drapeaux au vent. D'apparence colorée, ils se détachaient du paysage urbain pour faire signe. C'est par ce signe visuel que j'ai cherché à créer un lien avec mes voisins seuls à la maison.* »

Tendre la main, laisser son empreinte, c'est un appel à la proximité envers l'autre. C'est une demande de connexion entre deux êtres. Antonin comme Marguerite produisent des relations entre des gens qui ne devaient pas être en contact.



Naufragé, Antonin Hako, acrylique sur toile de spi, Nanterre, 2020, © photo Nadia Paz

Naufragé témoigne d'une volonté d'extraire les spectateurs de l'isolement, mais cela va au-delà : un naufragé est une personne jetée à la dérive. Antonin fait probablement référence à des naufragés symboliques. Ainsi, sa façon de considérer son art, de même que Duras avant lui, consisterait en une tentative de relier des personnes qui se seraient perdues, qui n'auraient pas dû se rencontrer. C'est un artiste profondément ancré dans une pratique sociale. Son art serait une tentative de retour pour des naufragés; face à son œuvre les spectateurs ne sont pas seulement en contact, ils se retrouvent. ▲

— *Sur la terre vide, resteront
ses mains, sur la paroi de granit
face au fracas de l'océan.* —

Les mains négatives, Marguerite Duras

Pensée Magique

Constance Desbiens

Étudiante en hypokhâgne, spécialité art.

À partir de 2021, le projet « **Motorama 360** » (combinaison du mot moteur et panorama) a été développé par Antonin Hako et Salim Santa Lucia avec l'idée de saisir des paysages mouvants et de des visions fugaces, dans une lointaine filiation avec les impressionnistes.

La voiture, principal support, devient le médium qui fait jaillir des paysages se dérochant et s'éclipsant : la voiture « *prend le rôle de cheval* » et la housse celui de « *toile* » pour reprendre la comparaison d'Antonin Hako¹. Il s'agit de s'emparer de visions et d'impressions vécues comme à travers la fenêtre d'une voiture. En effet, le trajet d'une voiture altère et déforme le paysage pour nous en donner des ressentis « *spatiaux* ». Mais il s'agit surtout de les conserver sous forme d'archives en les peignant sur la housse et en en réalisant des photographies.

La voiture, qui se fond habituellement dans le paysage urbain, attire désormais notre attention : comme une « *sculpture* » ou une « *mue d'insecte* »¹, elle devient un objet dissimulé qu'on devine tant dans sa forme que dans sa silhouette. Ce sont des « *peintures faites en disposition d'esquisses* »¹ : par la rapidité du geste et du hasard (comme la pluie), elles deviennent les documentations de territoires.

C'est notamment en se rendant dans le réseau routier du quartier de La Défense à Paris que l'artiste fut intrigué – voire enchanté – par un petit élément au sein des banlieues : modeste empreinte géométrique peinte sur un mur, une forme cachée derrière les murailles de béton, mais dont la vive couleur rouge surgit brusquement, comme une irruption. C'est effectivement **un triangle rouge inversé**, un symbole énigmatique d'une dizaine de centimètres, qui envahit les espaces ternes et grisâtres des banlieues. Ce signe graphique est peut-être un indice ou un point de repère. Ainsi, il appartient à un langage codifié qui nous est inconnu et qui restera indéchiffrable. Mais, comme on réécrit les lettres d'une formule magique, l'artiste s'inspire de ce triangle, s'en « *saisit* » et en réalise le rappel formel sur la bâche d'une voiture. Cette forme autrefois éclipsée et silencieuse devient rythmique, sonore, elle « *casse le silence* », pour reprendre les termes d'Antonin Hako. Démesurée, notre attention se focalise désormais sur cet étrange triangle répété sur la housse, il s'étend subitement et apparaît comme un symbole mystique, voire sacré. En effet, c'est par la



48,88926°N, 2,23502°E, Action à La Défense (Puteaux), 2024
Antonin Hako et Salim Santa Lucia, © Photo Salim Santa Lucia

répétition et la réécriture que nous pouvons associer ce geste à la manifestation d'une pensée magique : cette pensée enivrante et ensorcelante, selon laquelle on aurait un pouvoir sur le monde extérieur simplement en répétant « *dérisonnablement* » des pensées et des actes « *insensés* », mais avec exaltation. La répétition successive de gestes et de traces apparaît avant même l'existence de l'écriture : dans les mystérieuses grottes de Lascaux, en plus de ces formes zoomorphes peintes 40 000 ans avant notre ère, nous retrouvons la répétition intrigante de signes comme des traits, des points, des formes de « *Y* ». Des signes non figuratifs dont la connaissance nous échappe et qui restent des mystères.

Nous pouvons donc associer ce type de signes aux œuvres d'Antonin Hako : les courbes et les arabesques se réécrivent systématiquement d'une œuvre à une autre, comme une langue dont le sens nous « *échapperait* ». Mais ces pensées magiques se mêlent également à notre quotidien, même si elles sont en apparence dérisoires et futiles. Il s'agit de serrer précieusement son petit porte-bonheur avant d'entrer dans la salle d'examen, de marcher uniquement sur les rectangles blancs des passages piétons, de répéter frénétiquement un mot, une formule magique pour avoir de la chance, de griffonner ou déchirer avec rage sur une photographie le visage de quelqu'un que nous haïssons. Ainsi, la pensée magique est un acte guérisseur et protecteur : l'enfant se croit miraculeusement guéri après qu'on lui a donné un médicament (qui est en réalité de l'eau et du sucre!). Nous pensons notamment à l'effet « *placebo* », puissant procédé psychologique appartenant à la pensée magique. Bien que le traitement n'ait aucune utilité « *biologique* » pour guérir d'une maladie, la simple pensée de l'avoir ingéré suffit à réduire – voire faire disparaître – certains symptômes. Mais au-delà des peines du corps, elle soigne surtout les blessures de l'âme.

C'est en effet dans la musique *Pictures of You* du groupe The Cure écrite en 1989 que Robert Smith se laisse subjuguer par des photographies de son amour disparu,

1- Interview d'Antonin Hako avec les classes d'hypokhâgne et de khâgne en novembre 2024

qu'il décrit comme des talismans, des objets précieux et sacrés. Hypnotisé et ensorcelé par ses photographies, la contemplation de celles-ci suffit pour conserver le souvenir de l'être-aimé parti ou défunt : « *j'ai regardé ces photos de toi si longtemps, que j'ai presque cru qu'elles soient devenues réelles.* » Ces photographies deviennent la trace survivante de l'être-aimé. C'est finalement à la fin du morceau que Robert Smith déclare ses remords d'avoir déchiré et laissé des photographies qui lui étaient si précieuses.

Comme nous pouvons être éblouis par des photographies envoûtantes, nous ne pouvons nier que les « charmes » répétitifs d'une pensée magique finissent par nous hanter ou nous conduire à l'ivresse. Ce terme est notamment emprunté à la psychanalyse de Freud dans *Totem et Tabou* (1912), dans le chapitre 2, « Animisme, magie et toute-puissance des idées ». Il désigne les personnes atteintes de troubles obsessionnels compulsifs, communément nommés TOC, c'est-à-dire des personnes qui répètent des actes qui semblent irrationnels dans l'espoir d'éviter un quelconque drame. Ainsi, selon Freud, « *les actes obsessionnels [...] des névrosés sont, à proprement parler, de nature magique.* » Ces actes des « névrosés » provoquent un sentiment d'angoisse et de culpabilité chez les personnes atteintes : comme Freud l'explique dans ce même chapitre, un de ses patients était effrayé à la simple idée de penser à la mort de quelqu'un dans la peur qu'elle se produise réellement.

Mais ce sont des actes qui s'imprègnent également dès l'enfance : dans le film *Mary Poppins* réalisé en 1963, les enfants sont emmenés dans un univers fabuleux par les actes de la pensée magique. Que ce soit en prononçant « *supercalifragilisticexpadilous* » ou en claquant des



Mary Poppins, film de Robert Stevenson 1964.

Dans la scène de l'oncle Albert, ces « rêveurs d'Icare », ivres de rire, sont prêts à rester éternellement suspendus au plafond. Encore heureux que la sage Mary Poppins les empêche de se brûler les ailes, et les ramène littéralement sur terre. C'est finalement les actes de la pensée magique qui nous permettent de percevoir les signes d'une réalité cachée : comme Baudelaire l'écrit dans *Les Fleurs du mal* en 1864, c'est « *dans les plis sinueux des vieilles capitales / où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements* ». En s'appropriant ce triangle rouge caché dans les rues étroites et sinueuses des banlieues, Antonin Hako perçoit une forme insignifiante mais qui nous enchante. Et comme il dit, il atteint une « *liberté en jouant avec les éléments* »¹. Un modeste triangle devient gigantesque, la courbe d'un pont devient une ligne tourbillonnante sur l'ensemble de la bâche de sa voiture-chevalet.

Autant de pensées magiques qui apparaissent comme des épiphanies. ▲



MOTORAMA 360, Beauregard #CW1
Série Color Wraps, Antonin Hako et Salim Santa Lucia
34 x 49 cm, 2024.



INTERZONE 92 #1, 975 x 430 cm, Antonin Hako et Salim Santa Lucia,
La Seine Musicale, Boulogne-Billancourt, 2024



48,90410°N, 2,29538°E, Action à Clichy-la-Garenne,
Antonin Hako et Salim Santa Lucia, 2022

MOTORAMA 360, projet d'Antonin Hako & Salim Santa Lucia, est une expérience de documentation sensible du territoire s'inscrivant au cœur des paysages pour en capter la vie et les évolutions au gré des saisons, des vents et des lumières. Ce projet in situ s'appuie sur un protocole simple d'emballage d'une automobile par une housse suivie d'une performance de peinture alliée à une prise de vue photo et vidéo. Mobilisant de multiples médiums, **MOTORAMA 360** est à la fois une expérimentation artistique et une enquête de terrain à la lisière entre figuration et abstraction. Les œuvres produites (peintures, installations, photos, vidéos...) proposent une immersion dans des paysages en mutation qui ont capté notre attention.



48,88926°N, 2,23502°E, Action à La Défense, Puteaux,
Antonin Hako et Salim Santa Lucia, 2024



48,90580°N, 2,29930°E, Action à Clichy-la-Garenne, Antonin Hako et Salim Santa Lucia, 2024. © Photo Salim Santa Lucia

Inframince et Épiphanie



Une exploration des frontières subtiles de la perception

Sacha Thibaut

Étudiante en hypokhâgne, spécialité art.

L'inframince est une notion conceptualisée par Marcel Duchamp pour décrire les différences infimes et presque imperceptibles entre deux phénomènes. Marcel Duchamp a dit : « *L'inframince, c'est l'intervalle entre le bruit d'un coup de fusil et l'apparition de la marque de la balle sur la cible.* » Cette conceptualisation trouve une résonance particulière dans la notion d'épiphanie, telle que la définit Antonin Hako dans sa pratique picturale.

Duchamp décrivait l'inframince comme la différence imperceptible entre deux états, une frontière aussi floue que cruciale dans notre compréhension du monde. De la même manière, le travail de l'artiste Antonin Hako caractérise cet instant épiphanique unique qui oscille entre ce que nous percevons, ce qui nous est connu, et ce qui nous est inconnu, c'est-à-dire ce que nous ne percevons pas. C'est dans cet instant épiphanique qu'apparaît ce moment charnière qui nous pousse à être attentifs. C'est le moment où chacun d'entre nous prend conscience de quelque chose qui n'était pas perçu précédemment. C'est également le moment qui nous pousse à nous raccrocher à des éléments familiers et nous ouvre les portes à de nouvelles perceptions possibles. « *C'est là où l'on devient l'apprenant, prêt à accueillir l'inattendu avec une attention renouvelée* », nous dit l'artiste lors d'une interview.

Cependant l'inframince, dans une dimension plus personnelle, est quelque chose qui se manifeste dans les petits détails du quotidien auxquels nous ne prêtons que rarement attention, comme le son subtil du papier qui se froisse. Pour l'artiste, l'inframince rejoint sa vision de l'épiphanie en ce qu'elle exige « *une qualité d'écoute et d'observation particulière* », affirme-t-il en entretien.

De même, il expose son point de vue en disant que l'épiphanie en peinture est une manière d'illustrer la révélation de la forme, de la couleur, du dessin, quand parfois ils s'imposent à lui dans une recherche plastique ; c'est-à-dire qu'à travers la matière, la couleur sur la toile, il défriche par ajout de matière jusqu'au moment où une forme, une composition s'impose, se révèle, un peu comme une apparition ou comme l'observation dans la nature d'un phénomène particulier : « *Je pense notamment à un coucher de soleil, une pleine lune, un animal fixe qui te regarde dans un champ le matin avec de la brume : un peu comme ce genre de choses qui apparaît sur la toile et que je viens ensuite saisir ou essayer de saisir et d'approfondir. Ce sont ces petites choses, ces petites apparitions, ces petites fenêtres qui s'ouvrent un petit peu et qui donnent des directions que je définis comme une micro-épiphanie, une épiphanie en peinture, et qui me permettent d'avancer et de faire des choix.* »



— ...l'épiphanie exige une qualité d'écoute et d'observation particulière —

Antonin Hako

Vue d'atelier, résidence d'été, galerie Slika, Lyon, 2020

En cultivant cette disposition, tout un chacun est capable de déceler ces moments de révélation où l'inconnu — ce que nous ne percevons pas — enrichit la perception du quotidien. Cette dernière fait référence à cette notion d'habitude qui nous empêche de voir toutes les subtilités présentes dans ce qui nous entoure, tant dans l'action que dans l'environnement. C'est dans cette attention au détail que réside la beauté de l'inframince, un passage subtil mais décisif vers une compréhension plus profonde de ce qui nous entoure. Ainsi, l'inframince et l'épiphanie se rejoignent dans leur capacité à révéler l'extraordinaire dans l'ordinaire. Alors que l'épiphanie est comme une

illumination dans laquelle nous prenons soudainement conscience de la nature profonde de quelque chose, ce moment d'illumination nous fait prendre conscience de ce qui importe essentiellement. Chaque détail, chaque son ou sensation peut devenir une porte d'entrée vers une expérience épiphanique, nous invitant à redécouvrir le monde avec un regard neuf et émerveillé. En expérimentant cette posture d'écoute plus attentive, nous faisons plus que percevoir ces micro-phénomènes : nous les vivons pleinement, transformant notre relation au monde. ▲



Vue d'atelier, Wonder Zénith, 2020. © Photo Nadia Paz



Xplorer, Antonin Hako, techniques mixtes, Mondeville 2021. © Photo Salim Santa Lucia

Xplorer

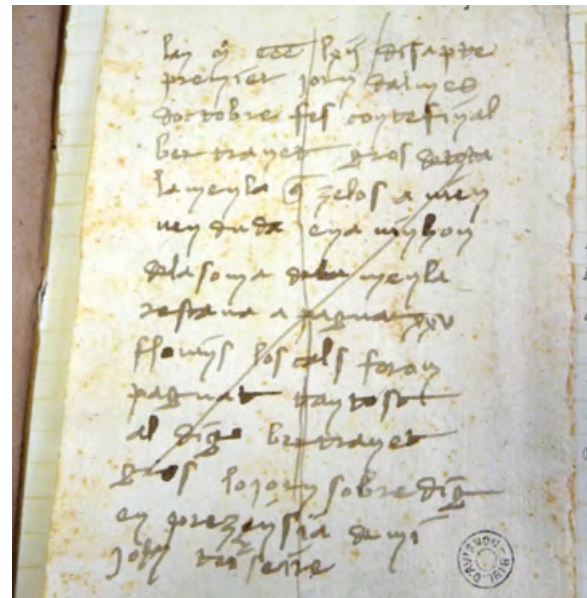
Mélanie Dubois Morestin

Professeur d'histoire en CPGE, Arras.

L'œuvre *Xplorer* d'Antonin Hako invite le spectateur à la déambulation, à l'exploration, au milieu des tableaux qui tournent et se révèlent au regard : ces panneaux évoquent à l'historienne qui écrit ces lignes les pages des manuscrits, qui, elles aussi, « *donn(ent) le rythme* » dans la recherche et dans le questionnement qui conduit toute plongée dans le monde des archives.

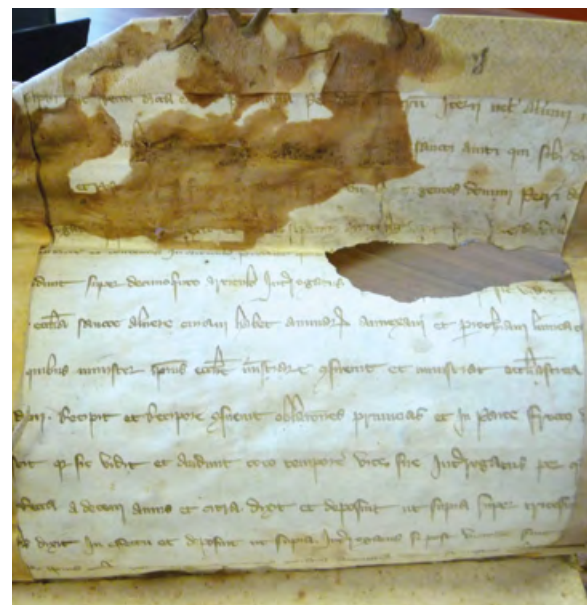
Certes, cette plongée ne peut pas être laissée au hasard, et de fait, comme le dit Antoine Prost, dans *Douze leçons sur l'histoire*¹, « *L'histoire n'est pas une pêche au filet ; l'historien ne lance pas son chalut au hasard, pour voir s'il prendra des poissons et lesquels* ». Comme il le dit bien, « *on ne trouve jamais la réponse à des questions qu'on ne s'est pas posées* ». C'est là une réalité de la démarche historique : l'historien part à la recherche dans des manuscrits qu'il sélectionne en fonction de ce qu'il espère y trouver. Hérodote, historien grec du V^e siècle, ne dit pas autre chose lorsqu'il intitule son ouvrage consacré notamment aux guerres médiques *Enquête*. Le travail de l'historien s'apparente effectivement à une exploration, une enquête : il s'agit de remonter la piste, des pistes, des traces, des noms, dans chaque ligne, dans chaque document, dans chaque page de chaque manuscrit sorti des archives, en quête d'épiphanie.

Le rapport de la recherche au hasard et à l'inattendu est double, et ces quelques lignes ont pour but de suivre les méandres de cette exploration. Il s'agit d'abord parfois de la surprise d'une découverte au détour d'une page ou d'un feuillet volant perdu au milieu d'autres documents. Ainsi, lorsque je demandai à la bibliothèque Ceccano d'Avignon, lors de mes recherches sur un cordier avignonnais du nom de Jean Teisseire, qui exerça son activité au XIV^e siècle, un manuscrit² qui devait contenir un certain nombre de transcriptions proposées par des érudits du XIX^e siècle, il n'était pas du tout évident que j'y trouverais en réalité, collé au dos d'un autre document, un petit feuillet rédigé par ce cordier lui-même, découpé et inséré ici à une date que j'ignore toujours. Bien sûr, comme le disait Antoine Prost, demander ce manuscrit ne relevait pas du hasard, et bien sûr, j'étais à la recherche d'un nom et de traces qui pouvaient me mener à ce nom : les inventaires signalaient la présence d'un « *règlement de comptes* » lié à Jean Teisseire, mais sans précision sur sa nature ; d'autre part, les inventaires faisaient erreur sur la date d'écriture de ce petit texte, qui prenait donc un autre sens dans l'ensemble des écritures de ce marchand et artisan. Ainsi, l'inattendu était bien là, s'apparentant à une petite pépite, telle une fève dans la galette des rois.



Le feuillet Ceccano 1362. Pièce isolée, bibliothèque Ceccano. On peut lire en dernière ligne « en présence de moi Jean Teisseire », en provençal médiéval en *prezensia de mi Johan Teiseire*.

Ces découvertes sont aussi liées, bien sûr, aux hasards de la conservation archivistique, tel cet acte notarié évoquant une succession impliquant l'artisan, mais cousu dans la couverture d'un livret³ au dos duquel on peut lire, de la main du cordier : « *J'ai payé, moi Jean Teisseire, aux moines de Saint-Laurens, 20 florins pour le legs que leur fait Peire d'Uzès et qui est écrit dans le document que fit maître notaire Antoine Garnier, lequel est cousu dans la couverture.* »

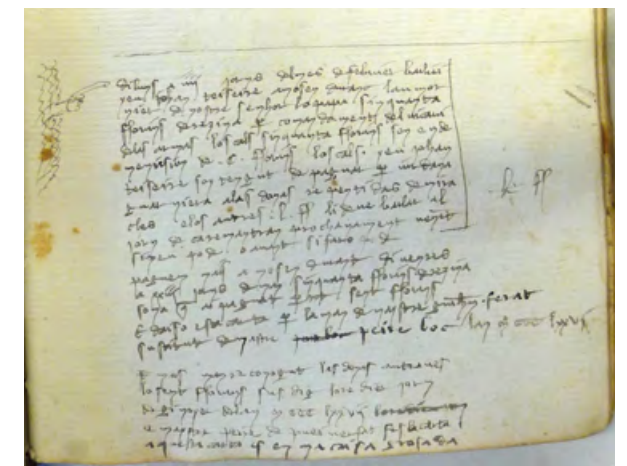


L'acte cousu. Couverture du carnet de la succession de Peire d'Uzès.

Mais, je le disais, le rapport à l'inattendu est double et ne s'arrête pas à ces découvertes plus ou moins probables. Bien souvent, en effet, il s'agit aussi de quêter le sens dans les pages des manuscrits que l'on découvre. Dans ce cas, l'épiphanie advient parfois, sous la forme d'une soudaine compréhension. Compréhension au sens parfois littéral du terme : réussir à déchiffrer, transcrire et traduire les mots et les phrases écrits par l'auteur des documents, par l'étude paléographique⁴. Compréhension ensuite de ce que le scribe a cherché à dire. Ainsi, dans des écrits du for privé, tels ceux que j'explore, l'historien est bien souvent à

la recherche de traces et de signes graphiques pour donner du sens à ce qui, à la première lecture, n'en a pas. Une part de ce travail se situe dans une forme d'interprétation et de reconstruction, comme lorsque le spectateur cherche à trouver du sens dans une œuvre d'art. Ce rapport à la matérialité du texte est ainsi particulièrement fructueux dans les écrits du for privé ou écrits ordinaires. Ces documents, rédigés par des particuliers, des anonymes bien souvent, qui ne sont pas l'objet d'une publication officielle, se révèlent riches après exploration.

Jean Teisseire rédige ainsi un livre de raison, sorte de journal, où il recense les transactions commerciales qui sont liées à son activité professionnelle et à la gestion de ses archives personnelles, mais où il rédige également parfois des notices plus personnelles, liées notamment à sa famille. Or, au détour des pages, il est fréquent de trouver des signes graphiques et des ruptures de construction visibles dans le texte : tous ces éléments ne sont pas toujours clairement interprétables, et l'historien se retrouve face à un tableau dont il cherche le sens. Tirets, petites mains dessinées signalant telle ou telle transaction, ou encore des systèmes de colonnes, et biffures nombreuses, émaillent ainsi le manuscrit. C'est en prenant en compte l'ensemble du document, en comprenant sa logique interne et en comparant toutes les annotations de Jean Teisseire, qu'il est finalement possible de trouver le sens de ces écritures et de comprendre comment fonctionnait le système archivistique du cordier. Pour n'en prendre qu'un exemple, jetons un œil au folio 134 recto du manuscrit de Jean Teisseire⁵, où se trouve une main dessinée en marge, le doigt tendu vers une notice. Ce signe ne prend sens que si l'on parcourt l'ensemble du manuscrit : on ne le trouve en effet que pour signaler des transactions passées avec la cour pontificale, installée au XIV^e siècle à Avignon. Le signe graphique n'est pas le fruit du hasard, et la compréhension n'émerge qu'après avoir fréquenté les habitudes d'écriture de Jean Teisseire.



La main du folio 134 r°.

C'est alors que le tout s'éclaire et que l'épiphanie a lieu pour l'historien, véritable *Xplorer*. ▲

1- A. Prost, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, 1996.

2- Bibliothèque Ceccano, n° 5380 : recueil de pièces, dont un règlement de comptes par Jean Teisseire, daté du 1^{er} octobre 1362.

3- Archives départementales de Vaucluse, Grandes Archives boîte 96 n° 3270.

4- En l'occurrence, les archives qui me permettent d'éclairer la carrière de Jean Teisseire sont rédigées en provençal médiéval.

5- Archives municipales Avignon (précédemment Archives départementales de Vaucluse, dépôt Avignon), 11330, folio 134 r°.

Célébrons l'épiphanie !

Adeline Liébert

Professeur de lettres modernes en CPGE, Arras.



L'Adoration des mages, Albrecht Dürer, 1504, huile sur panneau de bois, 100 x 114 cm, Galerie des Offices, Florence.

Le beau nom d'épiphanie, évocateur de tout ce qui se manifeste à nous par la lumière, renvoie à la première fête chrétienne de l'année civile. Bien des philosophes, parmi lesquels Hegel, Alain, ou Comte, se sont interrogés sur la signification laïque des fêtes religieuses. Dans un propos daté du 23 décembre 1922, le philosophe Alain écrivait que la Nuit de Noël invite chacun de nous à « adorer l'enfance », « l'enfance en elle et l'enfance en nous ». Il termine sa réflexion par l'évocation de l'épiphanie : « la nouvelle foi commande d'abord de vouloir, et donc d'espérer, car l'un ne va pas sans l'autre. Et puisque le beau signifie quelque chose, tel est le sens de cette belle image, les rois Mages, chargés d'insignes, adorant l'enfant nu »¹.

Jean-Michel Muglioni, grand connaisseur d'Alain, nous aide à clarifier la pensée de celui qui, à maintes reprises dans ses propos publiés quotidiennement dans la Presse pendant trente ans, célèbre les rois Mages comme des compagnons de route : « De même il est vrai qu'à chaque naissance un dieu paraît qui enchante par sa présence les assistants et qu'on couvre de cadeaux. Noël, Noël : la nativité est le mythe vrai de la naissance. C'est peut-être le seul moment où l'homme est vraiment un dieu pour l'homme. Lorsque nous voyons l'enfant qui vient de naître, nous faisons une expérience dont Noël est le symbole : les rois, les puissants s'agenouillent et lui rendent hommage, parce qu'il s'agit là d'autre chose que du petit d'un animal. Ils honorent l'esprit, plus puissant en ce sens que les plus puissants des rois. La faiblesse de l'enfant, c'est non pas seulement la faiblesse du



L'Adoration des mages, Albrecht Dürer, 1511, Bois gravé.

petit de l'animal, c'est la grandeur du spirituel rendue visible par l'absence totale de puissance temporelle »².

Cette célébration d'une puissance qui n'est pas politique est rendue de manière saisissante dans la peinture. Si l'on regarde par exemple la belle adoration des Mages de Dürer, on est frappés par la rencontre au sein d'un même tableau du groupe richement vêtu des trois rois avec des signes d'humilité, un âne bouche ouverte, dents en avant, voisin d'un bœuf placide, tous deux encadrés par quelques planches de bois. Les couleurs et les matières scellent la rencontre : le poil de l'animal cornu n'est pas sans rappeler le poil des fourrures du roi agenouillé, le brun mordoré illumine le pelage de l'animal comme l'or porté par le roi debout au centre du tableau. Et les chairs nues de l'enfant renvoient à la fois à l'indigence et à la puissance de la promesse que littéralement elles incarnent, promesse de l'esprit nouveau qui paraît à chaque nouvelle naissance. S'agenouiller devant l'enfant qui vient de naître revient à s'émerveiller devant l'humanité qui s'augmente. L'étoile guidant les rois mages et que l'on voit briller en haut à gauche du tableau de Dürer indique pour les chrétiens la direction du Dieu venu sur la terre. Laïcisée, elle symbolise la puissance de vie proprement humaine qui surgit à chaque naissance. L'arrivé d'un nouvel être est une promesse qui appelle et provoque la confiance. Dans un sonnet semblable à un conte, Rostand imagine les Rois mages menacés de perdre la foi :

***Ils perdirent l'étoile, un soir. Pourquoi perd-on
L'étoile ? Pour l'avoir parfois trop regardée...
Les deux Rois Blancs, étant des savants de Chaldée,
Tracèrent sur le sol des cercles, au bâton.
Ils firent des calculs, grattèrent leur menton...
Mais l'étoile avait fui, comme fuit une idée.
Et ces hommes dont l'âme eut soif d'être guidée
Pleurèrent en dressant des tentes de coton.
Mais le pauvre Roi Noir, méprisé des deux autres,
Se dit « Pensons aux soifs qui ne sont pas les nôtres.
Il faut donner quand même à boire aux animaux. »
Et, tandis qu'il tenait son seau d'eau par son anse,***

***Dans l'humble rond de ciel où buvaient les chameaux
Il vit l'étoile d'or, qui dansait en silence.***

On peut lire cet apologue avec un regard suspicieux. Certes plus généreux que ses deux collègues de Chaldée, le « roi Noir » n'en est pas moins, forcément est-on tenté d'ajouter, « pauvre » et ignorant. Le sonnet ne manque pas de stéréotypes. Mais si l'on s'attache à ce qui est beau dans ce poème, alors on retrouve l'idée d'Alain selon laquelle « le beau signifie quelque chose ». Ce n'est pas en vertu de calculs savants que chaque enfant est une promesse. Le poète nous dit que l'homme est au-delà de toute mesure. Ce qui le caractérise, c'est sa soif tournée vers le ciel. Ainsi Rostand retrouve-t-il le premier livre des *Métamorphoses* où Ovide, lui-même se souvenant du *Timée* de Platon, remarquait : « Tandis que, tête basse, tous les autres animaux tiennent leurs yeux attachés sur la terre, [la divinité] a donné à l'homme un visage qui se dresse au-dessus ; il a voulu lui permettre de contempler le ciel, de lever ses regards et de les porter vers les astres. ».

On peut considérer ce regard tourné vers les astres comme le souci proprement humain de chercher à comprendre, le désir de créer, et l'aspiration à dépasser le monde matériel pour voir au-delà. Les savants n'ont pas tort d'être savants, ils ont tort de croire que la science peut expliquer le mystère de ce qu'il y a de plus humain en l'homme, mystère que comprend bien mieux celui sachant se tourner humblement vers l'enfant nu et fragile. On peut ainsi être attentifs aux gestes de Marie, de l'enfant et du mage agenouillé dans la gravure de Dürer. Marie retient l'enfant sur ses genoux tandis que celui-ci est attiré par le vieil homme tendrement penché vers lui, sa main dirigée vers le poignet du bébé. La tendresse avec laquelle on soigne un nouveau-né exprime bien la sollicitude des hommes envers ce qui mérite absolument d'être protégé, de même que les somptueux cadeaux rappellent combien l'enfant est infiniment précieux. La danse de l'étoile à la surface du seau au dernier vers du poème de Rostand peut être lue comme une allégorie de cette association du plus haut et du plus humble. La danse de l'étoile est présente dès le premier vers de ce tercet, avec les sonorités « an » et « au » qui se répondent, la « danse » que l'on entend presque dans le mot « anse », ainsi que le rythme des monosyllabes qui rendent perceptibles le balancement du seau. Mais elle n'est pas vue d'abord, il faut que l'eau donnée à boire aux chameaux se fasse « humble rond de ciel ».

Alors, saisissante, la pointe du sonnet devient une figure lumineuse et espiègle : « il vit l'étoile d'or qui dansait en silence ». L'épiphanie, c'est la célébration de cette danse silencieuse qui anime nos esprits, que symbolise l'étoile suivie par les rois mages, et qui brille dans les pupilles des hommes quand ils se regardent et qu'ils voient dans l'œil de l'autre cette image de lui-même si joliment nommée à partir de l'altération du mot latin « pupula », « petite poupée ». Cette danse de la lumière en l'homme que les hommes ont célébrée dans l'art et qu'ils fêtent chaque année en dégustant une galette dorée, pourquoi ne pas la saluer au moyen d'un un cri de ralliement gai, enfantin et charmant qui contienne à la fois l'élévation -super-, la beauté -kali-, la délicate faiblesse, -fragilistic-, l'expiation et l'éducabilité :

SUPERKALIFRAGILISTICXPALIDOCIOUS !

1- Alain, Propos du 23 décembre 1922.

2- Jean-Michel Muglioni, « Hasard et contingence », le philosophoire, 2013/2 n°40, article disponible en ligne : <https://doi.org/10.3917/phoir.040.0207>



Les Très Riches Heures du duc de Berry. Mois de janvier © RMN-GP

Plutôt frangipane ou pomme ? Question triviale certes, pour une petite fête qui l'est a priori tout autant. La galette des rois, tradition culinaire remontant au Moyen Âge, repose sur un concept simple : chaque année au mois de janvier, on mange une galette collectivement, à l'intérieur de laquelle est dissimulée une fève et celui ou celle qui, par hasard, tire la part contenant la fève, est élu roi ou reine du jour.

Ça, tout le monde le sait, on en a même fait des comptines pour enfants ! Mais si derrière la couronne en carton et au-delà de l'aspect purement convivial ou même religieux, se cachait quelque chose de tout autre, tenant autant de la révélation que du hasard le plus simple ?

Célébrée le 6 janvier chez les catholiques et le 19 janvier par les orthodoxes, l'Épiphanie célèbre l'arrivée des Rois mages à Bethléem, venus célébrer la naissance du Messie. Matthieu, Gaspard, Melchior et Balthazar auraient suivi une étoile pour être guidés jusqu'à l'enfant Jésus et lui apporter des présents riches de sens : l'or pour évoquer la royauté de Jésus ; l'encens pour sa divinité et la myrrhe pour son humanité. Une façon de signifier que Jésus était à la fois roi, Dieu et homme mortel. En revanche, la tradition du partage d'une galette n'est aucunement liée au christianisme ! Elle serait plutôt un hommage aux Saturnales de l'époque romaine.

Ces grandes fêtes en l'honneur de Saturne, le dieu romain du temps, avaient lieu entre fin décembre et début janvier. À l'époque, cette journée était très spéciale puisque les esclaves étaient invités à partager un gâteau avec les Romains. S'ils tombaient sur la fève dans le gâteau, ils devenaient « *Princes des Saturnales* » et avaient le droit d'obtenir tout ce qu'ils souhaitaient pendant une journée. La coutume de l'élection du roi est aussi attestée à partir du XIV^e siècle, le Roi devait alors payer une tournée à la table, on parlait alors du « *roi boit* ». Mais certains rois avarés qui voulaient éviter de payer la tournée générale avalaient la fève. Pour éviter toute triche, on l'a donc remplacée par un petit morceau de porcelaine.

Voilà donc les origines de la galette des rois, bien différentes de ce à quoi nous sommes accoutumés. Pourtant, on continue toujours de fêter la galette des rois, alors même que son caractère religieux a disparu de l'imaginaire collectif. Que peut-on donc trouver à dire sur cette tradition une fois arrachée à son contexte historique et religieux ? Peut-on seulement y trouver une autre symbolique ?

En soi, si cette « *révélation* » n'est plus l'œuvre d'une force divine, elle n'en demeure pas moins l'œuvre du plus grand des hasards. En effet, le hasard, c'est au final bel et bien ce qui décide de la personne sur laquelle tombe la couronne. Personne ne choisit dans quelle part de galette se trouve la fève, personne ne décide de qui sera roi ou reine du jour. Ainsi, manger la galette c'est tirer un monarque au hasard. Par cette tradition simple, on élève un individu lambda au rang de souverain, de manière purement et simplement symbolique certes mais qui souligne bien une vérité : être roi n'est en réalité qu'une question de hasard et n'importe qui dans une autre vie aurait pu être un authentique roi ou une authentique reine.

En résulte donc une épiphanie des plus hasardeuses car la personne ne s'attend pas à la recevoir, et surtout ne s'attend à être « *l'élue* ». Néanmoins, il s'agit bien d'un heureux élu, cette épiphanie étant accueillie avec joie, car il y a malgré tout plaisir à s'imaginer roi même pour de faux, se dire qu'aujourd'hui et à l'échelle de cette table, moi

et nul autre a été « *choisi* » par le hasard pour obtenir la couronne. Être couronné devient alors un heureux hasard parce que, malgré un titre sans pouvoir et une fausse couronne, on se prête au jeu. Lorsque l'on fête la galette des rois, on se réunit en réalité pour jouer à un jeu de hasard où, le temps d'un instant, n'importe qui peut se proclamer souverain pour peu que la chance lui sourit. Pourtant et contrairement à l'Antiquité, il n'y a concrètement rien à gagner à être « *l'élue* » du jour, si ce n'est une couronne en carton, mais l'important n'est pas tant dans ce qu'on gagne matériellement que dans l'exercice même qui est fait du hasard au moment de déguster sa part de galette, ce frisson de doute presque enfantin à chaque bouchée en se demandant : « *est-ce que c'est moi qui l'aurai ?* » On remarque donc que ce hasard sur lequel nous n'avons pas contrôle reste partiellement artificiel, car c'est nous qui l'initions et le provoquons par cette tradition de la galette des rois et ses « *règles* ». D'une certaine manière, en dégustant la galette, nous nous préparons chaque année à revivre une *épiphanie*. ▲



Le Festin du roi des haricots, Jacob Jordaens, 1640-1645, huile sur toile, 242 x 300 cm, Musée d'Histoire de l'art de Vienne

La galette des ROIS

Quand une couronne
nous tombe sur la tête !

Félix Déplanques

Étudiant en hypokhâgne, spécialité art.



Couleurs et formes de l'épiphanie

Reine-Marie Bérard

Archéologue, CNRS, UMR 7299 Centre Camille Jullian.

Antonin Hako aime à dire que c'est dans une sorte de « boue » picturale qu'il faut chercher les racines de son œuvre. La boue d'une peinture originelle informe qu'il faut fouiller, recomposer, fragmenter, isoler, recouvrir pour qu'écluse finalement, comme une épiphanie, son art. Fouiller la boue... la tâche est difficile, et l'eau tombée du ciel ou remontée du sous-sol est bien souvent l'ennemie de l'épiphanie archéologique. Elle brouille les couleurs, uniformise les textures, enrobe le moindre objet dont la matière s'efface, échappe à l'œil, glisse des mains. Il faut souvent attendre que la boue se pose et que la terre soit sèche pour espérer découvrir quelque chose. Observer les couleurs qui renaissent, d'abord.

Bien sûr, la palette archéologique est moins vive que celle de l'artiste, et les sondages sont hélas bien moins éclatants que les étendards d'Hako. Il faut analyser patiemment cinquante nuances de brun, un peu plus sombre, un peu plus clair. Un noir flamant est souvent le signe d'une combustion: incendie, crémation, destruction ? Il s'accompagne alors d'un rouge brique, parfois un peu brillant lorsque la terre, argileuse, s'est rubéfiée au contact du feu.

Le jaune suscite l'émoi : il est rarement là par hasard ! Restes d'une route, d'un trottoir, d'un mur... c'est souvent le signe d'un aménagement construit. Quand il brille, les yeux s'allument : on ne fait pas de l'archéologie pour trouver des trésors, mais l'or, qui demeure invaincu par les siècles, fait toujours son effet. Les verts sont rares, les bleus bien plus encore : ils annoncent quelquefois le bronze, que le temps a blessé. L'orange, moins noble, naît du fer corrompu, et parfois de la pierre dont certaines imitent à merveille la rouille. Les gris sont prometteurs et parfois trompeurs, car le substrat rocheux annonce souvent la fin des investigations (« *Professore, c'è la roccia !!* »¹) s'écriaient autrefois les ouvriers siciliens après avoir entamé d'une bonne vingtaine de centimètres le banc de calcaire friable du sous-sol syracusain).



Mais, lorsque la roche est taillée, les formes prennent le pas sur la couleur et les questions vont bon train : cette dalle irrégulière, recouverte de pierres plus petites, serait-elle un lambeau de mur ? Ou la couverture d'une tombe ? Pendant un moment, on tâtonne: il faut délimiter, circonscrire, balayer pour mieux définir la forme, l'abstraire de son contexte pour mieux l'y interpréter. On cherche des signes, des traces, des indices. Jusqu'à ce que la lumière se fasse. Épiphanie : la terre s'éboule doucement

éolo fantastique



Gods in Color, exposition itinérante autour de la polychromie ancienne, c'est-à-dire l'aspect original, peint de couleurs vives, de la sculpture et de l'architecture anciennes.



sous un angle de la dalle. Il y a du vide dessous, il va falloir ouvrir ! Mais, à la place de la tombe attendue, sous les fragments de vases entassés par milliers, les blocs, les pierres, les ossements animaux, les cornes découpées et les mâchoires de bœuf fracturées, apparaît une citerne. À peine la canalisation antique est-elle débouchée du rebut que l'eau afflue à nouveau dans la cuve, 2600 ans après sa dernière utilisation. Ils savaient construire, les Grecs, c'est bien pensé. Mais l'eau mouille la terre et ramène la boue. Nous fouillons à l'aveugle, cuissardes de femmes-grenouilles et les bras enfoncés jusqu'aux coudes dans ce magma brunâtre. Il va falloir renoncer quand. Epiphanie : à l'envers d'un dernier bloc pêché dans la citerne, tout englué de terre et de temps, apparaît le drapé d'un *peplos*, la tunique des femmes doriennes, que portent de nombreuses statues. L'eau nous revient en renfort, et cette fois-ci révèle : la boue, lentement, coule, et le marbre apparaît. Sa blancheur éclatante, les veines colorées qui permettront d'en définir la provenance, lui

donnent cette transparence légère que l'on retrouve aux plis des « *frozen draperies* » imaginées par Antonin Hako pour réinventer l'iconique sac Lady Dior à l'occasion de la sixième édition des *Dior Lady Art* en 2022.

Mais non – pas cette fois. Epiphanie manquée. J'en ai trouvé, des beaux marbres, et celui-là, je rêve encore de l'avoir *inventé*. Le sac et la statue partagent l'illusion poétique d'un envol et d'une fragilité, comme une pensée magique inscrite, contre toute logique, dans les matériaux les plus durs et les plus résistants. Mais on regrette de ne pas retrouver sur le marbre antique la polychromie éclatante du *Lady Art* façon Hako qui bariolait autrefois les statues et les temples grecs. Bien des amateurs de musées archéologiques répugnent encore à l'admettre, tant les antiquaires et savants du XIX^e siècle nous ont appris le goût des ruines blanches et nobles, dignes dans leur abandon, littéralement splendides dans leur blancheur que l'on croyait immuable.

Mais le développement de méthodes d'analyses de pointe qui permettent aujourd'hui de révéler ce que l'œil humain ne voit plus est sans appel : les Grecs aimaient le rouge, le jaune, le bleu, le vert, si possible très vifs, et tous juxtaposés. Les contrastes chromatiques forts et tranchants, les milliers de nuances. Le kitsch et la joie des couleurs chatoyantes, qui reflètent le foisonnement vital du monde et sa diversité captivante. Pour l'artisan grec, la couleur est énergie, souffle, mouvement. La richesse du vocabulaire des couleurs en grec et en latin montre aussi que les Anciens avaient une perception des couleurs bien différente de la nôtre, non seulement liée à la vue, mais aussi aux autres perceptions, au toucher, aux matières : « *lumière, éclat et chatolement, mouvement et vibration, matière et texture, voire même odeurs ou sonorités. Un tel phénomène, qui de notre point de vue relève de la « synesthésie », résulte du fait que, pour les Anciens, les couleurs sont indissociables de leur support matériel (objet en métal, tissu teint ou sculpture peinte, etc.) et de l'usage social qui en est fait* » explique l'historienne Adeline Grand-Clément². Et l'on gagnerait peut-être à réenvisager ainsi la délicatesse infinie des couleurs si particulières imprimées en trois dimensions dans la résine du Lady Art par Antonin Hako. La technique est nouvelle, mais l'art est immortel. Les Grecs aussi ont droit à « *l'envolée* ». ▲



Flying Bag, DIOR LADY ART, 2021. Projet de collaboration avec Dior sur la réinterprétation du sac iconique Lady Dior. © Photo Marion Berrin

1- « *Professeur ! C'est la roche !* ».
2- Grand-Clément, Adeline. « *Couleurs et polychromie dans l'Antiquité* ». *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, no 1 (30 juin 2018): 87108.

Suivre l'étoile : aux sources de l'Épiphanie

Élise Gillon-Bavaro

Professeur de lettres classiques en CPGE, Arras.

« Comme les rois mages en Galilée
Suivaient des yeux l'étoile du berger,
Je te suivrai : où tu iras, j'irai... »

Jean Schmitt et Claude Carrère

Cette chansonnette interprétée par Sheila méconnaît insolemment le texte où la notion d'épiphanie trouve sa source : l'Évangile selon Matthieu ne présente pas les mages comme des rois, leur itinéraire ne passe pas par la Galilée, pas plus qu'on ne peut identifier directement à la planète Vénus (« l'étoile du berger ») l'astre mystérieux qui les met en mouvement. Cependant, la chanson populaire a conservé l'essentiel de la quête des mages : la traque céleste de l'étoile. Car l'Évangile selon Matthieu, loin de suggérer dans l'épisode de l'épiphanie une révélation totale et immédiate, met en scène le parcours des mages d'abord comme une recherche, un jeu de piste, un chemin réservé à qui veut bien se mettre en route en scrutant le ciel : la nécessité de cette bonne volonté préalable structure la narration en opposant personnages négatifs et positifs, et la révélation s'accomplit en toute discrétion.

L'Évangile selon Matthieu appartient au genre biographique, selon les critères qui y sont attachés dans l'Antiquité : les anciens accordaient plus d'importance à la caractérisation du personnage central qu'à l'exactitude factuelle des événements rapportés. C'est pourquoi il serait vain de chercher de quelle contrée exactement étaient originaires les visiteurs orientaux, ou quelle comète, explosion stellaire ou conjonction d'astres est évoquée précisément dans le texte : l'auteur du récit livre à ses lecteurs une narration avant tout symbolique. En outre, la rédaction de l'ouvrage vers la fin du premier siècle de notre ère obéit à un autre impératif : l'évangéliste s'adresse aux premières communautés chrétiennes, d'origine juive, pour leur transmettre un message religieux concernant la messianité du dénommé Jésus, venu réaliser les prophéties contenues dans les écrits sacrés du judaïsme. La péripécie concernant les mages s'inscrit dans ce projet d'écriture ; car la visite des étrangers résonne avec un certain nombre de textes sacrés :



Les trois Mages devant Hérode, Psautier d'Oscott, XII^e siècle.

« Tu seras couverte d'une foule de chameaux,
de dromadaires de Madiân et d'Epha ;
ils viendront tous de Saba ;
ils porteront de l'or et de l'encens
et annonceront, comme une bonne nouvelle, les louanges
du Seigneur. »
(Isaïe 60, 6.)¹

Les offrandes des mages, « l'or, l'encens et la myrrhe » (Matthieu 2, 11) sont ainsi censées accomplir la prophétie d'Isaïe, aux yeux des lecteurs de Matthieu. C'est aussi l'écho de la Bible hébraïque qui a doté les sages venus d'Orient de leur statut royal, dans la réception du texte :

« Les rois de Tarsis et des îles apporteront des offrandes,
les rois de Saba et de Seba offriront des présents.
Tous les rois se prosterneront devant lui,
toutes les nations lui seront soumises. [...]
Qu'il vive, et qu'on lui donne de l'or de Saba ! »
(Psaume 72, 10-11.15a.)

Paradoxalement, l'Évangile selon Matthieu, qui s'adresse à des communautés issues du judaïsme, est ainsi le seul des quatre évangiles à relater la visite de mages païens auprès de l'enfant Jésus. Son lectorat judéo-chrétien assiste dans ce récit au dépassement de ses frontières communautaires, puisque la révélation messianique y est offerte à des *goyim* plus désireux de rencontrer le roi des Juifs que les savants de Jérusalem :



L'Adoration des Mages, Giotto di Bondone, 1304-1306, fresque, 200 x 185 cm, chapelle des Scrovegni, Padoue.

« Après la naissance de Jésus, à Bethléem de Judée, aux jours du roi Hérode, des mages d'Orient arrivèrent à Jérusalem et dirent : " Où est le roi des Juifs qui vient de naître ? Car nous avons vu son étoile en Orient, et nous sommes venus nous prosterner devant lui. " À cette nouvelle, le roi Hérode fut troublé, et tout Jérusalem avec lui. Il rassembla tous les grands prêtres et les scribes du peuple pour leur demander où devait naître le Christ. Ils lui dirent : " À Bethléem de Judée, car voici ce qui a été écrit par l'entremise du prophète :
' Et toi, Bethléem, terre de Juda,
tu n'es certainement pas la moins importante dans l'assemblée des gouverneurs de Juda ;
car de toi sortira un dirigeant
qui fera paître Israël, mon peuple. ' (Michée 5, 1-3.) " »
(Matthieu 2, 1-6.)

Les mages apparaissent dans la narration comme un groupe de savants étrangers, de scientifiques versés dans l'astronomie, qui ont repéré dans les astres le signe d'une naissance royale chez les Juifs : ils viennent d'un contexte culturel et religieux différent, mais ne

restent pas indifférents aux réalités du monde, même le plus lointain, et se mettent en route pour saluer le souverain exceptionnel que leur science a détecté dans le ciel. Ils trouvent ainsi dans leur propre domaine de compétence et de recherche une impulsion qui les mène à se déplacer pour interroger d'autres sources de savoir : pour retrouver la piste du nouveau-né, ils font appel aux savants de Jérusalem, qui trouvent dans leurs écrits religieux la réponse à la question que leur ont posée les étrangers. Selon la logique du récit, l'arrivée de ces païens constitue en elle-même une annonce de la naissance du Christ aux élites de Jérusalem, comme si ces dernières devaient recevoir de l'extérieur la révélation de leurs propres traditions ; elles ne semblent pourtant pas ravies de la nouvelle, qui perturbe les habitudes établies et menace le pouvoir en place. Les mages, de leur côté, se mettent à l'écoute du prophète hébreu Michée et partent pour Bethléem, alors que les professionnels des écritures restent assis dans leurs écoles et que le souverain en titre demande aux étrangers de jouer les espions pour lui dans son propre royaume :



Sommeil des Rois Mages, Cathédrale Saint-Lazare d'Autun, 1120-1130.

« Alors Hérode fit appeler en secret les mages et se fit préciser par eux l'époque de l'apparition de l'étoile. Puis il les envoya à Bethléem en disant : " Allez prendre des informations précises sur l'enfant ; quand vous l'aurez trouvé, faites-le-moi savoir, afin que moi aussi je vienne me prosterner devant lui. " »
(Matthieu 2, 7-8.)

La suite du récit montre la mauvaise foi d'Hérode en la circonstance : il cherche en réalité à assassiner le bébé, puisqu'il utilise le renseignement chronologique soutiré aux mages, une fois qu'il a compris que ces derniers ne reviendront pas lui désigner le nourrisson, pour organiser à Bethléem le massacre des enfants de moins de deux ans connu sous le nom de « massacre des innocents ». En effet, les sages étrangers, loin de remplir la mission qui leur a été confiée par le souverain, ont poursuivi leur quête personnelle selon les indications prophétiques, et ont retrouvé en chemin l'étoile qui les avait mis en marche et qu'ils avaient, semble-t-il, perdue en cours de route :

« Or l'étoile qu'ils avaient vue en Orient les précédait ; arrivée au-dessus du lieu où était l'enfant, elle s'arrêta. À la vue de l'étoile, ils éprouvèrent une très grande joie. »
(Matthieu 2, 9-10.)

Après avoir observé les astres et écouté les prophètes, les mages perçoivent un autre indice sur la route de l'épiphanie : la joie qui les remplit constitue dans le récit un critère d'authenticité de la révélation qui les attend. Le texte grec enchaîne quatre mots cumulatifs pour évoquer ce sentiment de liesse : ἐχάρησαν χαρὰν μεγάλην σφόδρα, « ils se réjouirent d'une joie fort grande ». La révélation qui se manifeste à eux dans la maison est, somme toute, modeste – une jeune femme et son bébé, sans plus – mais

les sages venus d'Orient n'hésitent pas à se prosterner devant cet enfant d'apparence banale et à lui prodiguer des présents royaux. C'est au terme d'une recherche assidue, d'un long voyage entrepris sans certitude sur la destination, d'une quête attentive à tous les indices, que ces étrangers parviennent à la révélation du Messie dans un enfant de village.

Leur épiphanie ne s'arrête pas là : jusqu'au bout, il s'agit d'un voyage, d'un déplacement qui les décentre. En effet, « divinement avertis en rêve de ne pas retourner chez Hérode, ils regagnèrent leur pays par un autre chemin » (Matthieu 2, 12). La dernière révélation, onirique, est qualifiée de divine par le rédacteur : les mages se font discrets afin de ne pas désigner l'enfant à ses ennemis et rentrent chez eux, mais « par un autre chemin ». L'évangéliste symbolise ainsi le changement qu'est censé avoir apporté l'épisode de l'épiphanie dans la vie des mages : ils se remettent en route, mais autrement. Ce retour divinement mandaté fonctionne en parallèle avec la fuite de l'enfant lui-même, contraint à l'exil par la haine d'Hérode :

« Après leur départ, l'ange du Seigneur apparut en rêve à Joseph et dit : " Lève-toi, prends l'enfant et sa mère, fuis en Égypte et restes-y jusqu'à nouvel ordre ; car Hérode va rechercher l'enfant pour le faire disparaître. " »
(Matthieu 2, 13.)

À la suite d'avertissements survenus dans l'espace intime du rêve, les mages retournent donc chez eux transformés, tandis que l'enfant qu'ils sont venus adorer doit se réfugier à l'étranger pour échapper au massacre des innocents : le récit refuse de poser un arrêt au processus de révélation, comme si ce dernier ne pouvait s'accomplir que dans le mouvement. ▲

"Rêve ta vie en couleurs"

Antonin Hako en résidence
à Gambetta-Carnot

Élodie Legendre et Marion Hache

Professeurs d'anglais en CPGE, Arras.



Un lundi après-midi, en observant nos étudiants accroupis dans l'espace Bizet, absorbés par leurs toiles au sol qu'ils sublimaient d'une myriade de couleurs, ce n'est pas Jackson Pollock qui est venu à l'esprit des deux anglicistes à l'âme d'enfant que nous sommes, mais la silhouette de Bert, le compagnon fantasque de Mary Poppins, dessinant de ses craies colorées mille paysages évocateurs pour tromper la grisaille des trottoirs du Londres du début du 20^{ème} siècle. C'est donc avec une joie mêlée de surprise que nous avons appris que la formule magique tirée du film de Walt Disney avait été choisie par Antonin comme titre de la revue qui retrace sa résidence : *supercalifragilisticexpialidocious*, mot évocateur, à la fois lourd de sens et insensé, illustration parfaite du *nonsense* anglais et de ses personnages incontournables ayant dépassé les frontières de la littérature enfantine.

Trois œuvres canoniques de la littérature britannique se croisent ici : elles ont toutes pour cadre un Londres victorien d'avant la chute (la première guerre mondiale), où les adultes qui ont perdu leur âme d'enfant ont besoin de l'intervention d'un agent de l'imaginaire pour les reconnecter à leur moi essentiel. Suivons les enfants Banks¹, la fratrie Darling² et la jeune Alice³ tandis qu'ils s'apprentent à quitter le carcan normatif de leur époque pour mieux vivre leurs propres expériences, guidés par une *nanny*, un garçon volant et un lapin très en retard.



Alice in Wonderland, film de Walt Disney 1951.

Down the rabbit hole and through the looking glass » : accepter le saut dans l'inconnu et la chute salvatrice.

Les trois œuvres s'ouvrent ainsi sur des schémas familiaux marqués par l'absence des parents ou par des enfants livrés à eux-mêmes.

Alice est seule dans son jardin, avec son chat comme unique compagnon. Les parents Darling, eux, ont laissé leurs enfants sous la garde leur *nanny* (un Saint Bernard !) privilégiant la représentation sociale d'une soirée à l'opéra. Mr Banks, père à l'onomastique limpide, est enfermé dans une optique de rentabilité du temps, de profit financier et de matérialisme, à l'image du lapin blanc d'Alice, caricature du victorien pressé en gilet et montre à gousset : après tout, le temps, c'est de l'argent. Son épouse, Mrs Banks, n'est pas moins enfermée par un militantisme politique qui absorbe son identité de femme et de mère dans une exigence de perfection et de performance.

Aux origines du film *Mary Poppins*, la romancière Pamela Lyndon Travers s'inspire de son propre père, certes aimant et créatif, qui l'a encouragée à développer son imaginaire, mais était rongé par les contingences de son métier de banquier⁴. Comment expliquer la détermination de Walt Disney et son insistance auprès de l'autrice, quand on sait qu'il lui fallut plus de vingt ans pour convaincre P. L. Travers de lui céder les droits d'adaptation de sa série de livres ? Outre le succès commercial pressenti, il retrouvait surtout dans ce texte la propre relation complexe qu'il avait avec son père et il voulait tenir la promesse faite à ses filles de porter leur histoire préférée à l'écran. C'est, en creux, le sauvetage du père de la famille Banks dont il est avant tout question dans les livres et le film. De fait, beaucoup considèrent le film de 1964 comme le testament artistique et personnel de Walt Disney.

Contrairement à leurs parents, les trois groupes d'enfants peuvent entrer dans le monde de l'imaginaire car ils sont prêts à accepter le merveilleux dès la première rencontre avec leur guide, devenu passeur d'un monde à l'autre. Il leur faut alors courir à la suite d'un lapin qui parle en regardant sa montre et rentrer dans le terrier, se jeter dans le vide à la suite d'un garçon volant et, bien sûr, sauter à pieds joints dans un dessin à la craie avec une nurse descendue du ciel grâce à son parapluie. De même, ils exécutent les rituels magiques de passage

1- Les traductions proposées sont issues de la *Nouvelle Bible Segond*. Cette traduction contemporaine (2002) d'obédience réformée vise à fournir le texte le plus proche possible de l'original hébreu, araméen ou grec.

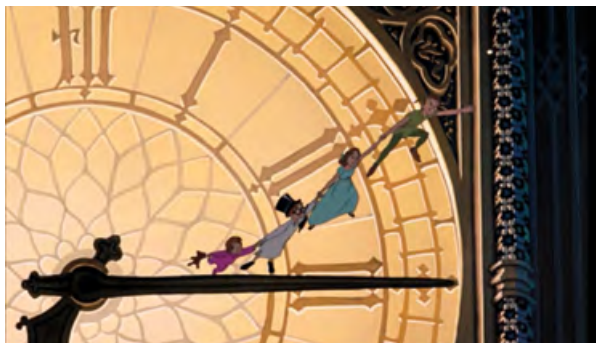


Mary Poppins, film de Robert Stevenson 1964.

sans les questionner : clin d’œil, tour sur soi-même et tape dans les mains pour que la craie prenne vie, poussière de fée accompagnée d’une pensée positive pour filer à Neverland, ou l’injonction du « *Drink me* »/« *Eat me* » pour passer la porte de Wonderland.

Il est temps maintenant pour les enfants d’emprunter le chemin tracé, au sens propre comme au figuré.

« La deuxième étoile à droite et tout droit jusqu’au matin » : suivre le chemin.



Peter Pan, film de Walt Disney 1953.

Peter Pan enjoint aux enfants de suivre l’étoile la plus brillante des cieux pour atteindre le paradis du Pays Imaginaire où les enfants perdus trouvent refuge. Ce symbole de l’Étoile, c’est celui de l’Épiphanie, lumière fulgurante apparue pour guider jusqu’au Divin. James Joyce fit de ce moment de grâce le cœur de son écriture, le définissant comme une « *manifestation spirituelle soudaine, que ce soit dans la vulgarité du discours ou du geste ou dans une phase mémorable de l’esprit lui-même* », estimant que ces épiphanies doivent être enregistrées « *avec un soin extrême, vu qu’elles sont elles-mêmes les moments les plus délicats et les plus évanescents* ».

Dans *Peter Pan* - pièce écrite à l’origine par James Barrie pour faire oublier son destin tragique à sa compagne condamnée par la maladie qui s’apprête à laisser ses enfants orphelins⁶ - suivre l’étoile, c’est parvenir à l’île utopique, l’Éden caché, le havre d’aventure pour les enfants abandonnés : un espace de liberté et d’expérience hors des règles et lois sclérosantes des adultes et de la société. « *Pourquoi vous entêter à compliquer des choses qui sont si simples ?* »⁷ demande Mary Poppins avant de sauter dans le tableau. Littéralement descendue du ciel poussée par

un vent d’Est, symbole du chaos divin dans les religions orientales, Mary Poppins est le vecteur de l’épiphanie, guide thaumaturge grâce à qui le miracle arrive par sa maîtrise du temps et de l’espace, au cœur d’une réalité qu’elle peut modifier à sa guise.

Elle rejoint ainsi Bert qui crée un pont entre deux mondes avec sa craie sur le trottoir londonien, ouvrant littéralement par son talent d’artiste le passage vers une réalité alternative et merveilleuse, chaque tableau découvrant un monde possible : la plage, le cirque, la campagne anglaise... Aux enfants de choisir le chemin qu’ils veulent emprunter – à Bert de le tracer, et à Mary Poppins de les faire traverser.

Point culminant du film, une fois effectué le saut dans la craie et donc dans l’imaginaire, le morceau « *Supercalifragilisticexpialidocious* » fusionne dessin animé et film en prise de vue réelle, pour dépasser les limites du possible et donner corps à la coexistence paradoxalement harmonieuse de deux mondes pourtant opposés. Julie Andrews dialogue avec des personnages animés en deux dimensions et des animaux qui parlent, prouesse technique qui crée le sentiment épiphanique chez le spectateur et constitue l’apogée artistique de Walt Disney. C’est le moment où le spectateur, adulte et pas seulement enfant, accepte l’émerveillement et suspend sa crédulité (*suspension of disbelief*), pour se reconnecter avec son âme d’enfant.

L’épiphanie est aussi émotionnelle quand le spectateur se retrouve le témoin de la rédemption des parents Banks : à la fin, le père retrouve le droit aux loisirs (il fabrique un cerf-volant pour ses enfants), au geste gratuit (les deux pence n’ont plus vocation à être déposés sur un livret bancaire mais servent à acheter la ficelle et le papier qui permettront de réparer le cerf-volant abîmé). Il ne s’agit plus d’un profit financier mais de profiter du moment présent pour enfin s’envoler. L’œuvre se distingue en faisant des parents Banks les cibles de la rédemption épiphanique.

La création littéraire devient salvatrice pour les Banks, tandis que la révélation est pour les enfants Darling d’apprendre à avoir confiance en leurs choix et à développer leur esprit critique pour trouver leur propre identité hors des cadres normés, dans les pas déterminés de l’iconique Alice.

« Ils oublient tous après » : quand les enfants reviennent au monde.

« *Ce n’est pas votre faute, je sais bien. Vous oublierez parce que vous ne pouvez pas faire autrement. Aucun être humain n’a jamais été capable de se souvenir.* »⁸ Contrairement à Bert, l’homme-enfant qui a préservé sa croyance dans le merveilleux et a donc toujours accès au monde imaginaire, le fils Banks, incarné par Ben Wishaw

dans *Le Retour de Mary Poppins* (2018), a tout oublié de son enfance et de Mary Poppins, et a perdu le lien avec ses enfants comme son père avant lui.

Cette dimension de l’oubli se retrouve dans le film *Hook* de Steven Spielberg, dans lequel Peter Pan (incarné par Robin Williams) a décidé de devenir adulte par amour pour la petite-fille de Wendy, se condamnant ainsi à perdre l’accès au Pays Imaginaire ainsi que sa liberté fantasque au sein du monde réel. Pour sauver ses enfants enlevés par Crochet, il devra tout réapprendre de l’enfance imaginaire pour croire en lui-même et en ses capacités, et surtout désapprendre du quotidien, se délester du poids des responsabilités de l’adulte qui l’entravent et le clouent au sol : ainsi, l’épiphanie c’est l’envol.

Chez Tim Burton⁹, Alice, devenue jeune femme, a oublié son expérience à *Wonderland* et se retrouve à l’ouverture du film condamnée à un mariage arrangé auquel elle échappe de justesse en suivant à nouveau le Lapin. En sauvant Wonderland aux prises avec la reine Rouge, double d’une reine Victoria despotique, elle se sauve elle-même en prenant le pouvoir. La fin du film montre l’image d’une femme libre et puissante, troquant sa bague de fiançailles pour le gouvernail d’un navire dont elle est devenue le capitaine, et mettant le cap vers de nouvelles aventures, métaphore d’une vie dont elle a repris les commandes en embrassant le chaos formateur jusqu’à faire sens de l’absence de logique.

« Supercalifragilisticexpialidocious » : une épiphanie linguistique.

Créé par l’équipe Disney, ce mot fou s’inscrit dans la lignée d’un autre auteur adapté par les studios californiens : c’est Lewis Carroll qui plaide pour un droit aux néologismes, aux *porte-manteau words*¹⁰, au nonsense créatif, à la liberté d’une Alice artiste mue par la curiosité, face à l’arbitraire du lien entre signifiant et signifié.

Ce mot « *trop long et parfaitement atroce* », qui ne fait pas sens en apparence, s’avère pourtant essentiel car il détient la clé d’un lâcher-prise devenu mantra d’une nouvelle existence. Cette épiphanie linguistique condense le message du film de Disney : il est imprononçable mais figé dans toutes les mémoires, langue Babel universelle qui transcende les générations et les contrées, qui abolit les frontières dans un geste artistique ultime. Dans les paroles de la chanson, Mary revient sur le pouvoir des mots à exprimer un sentiment, et pas seulement à avoir un but utilitaire de communication : « *Supercalifragilisticexpialidocious is a word to describe you emotions* »¹¹. La formule a aussi un pouvoir magique dans le couplet chanté par Bert : elle lui permet d’être compris de tous¹². Mary ajoute que même quand on donne sa langue au chat, ce mot permet de transcender les non-dits et le silence.¹³



Vue d’atelier, *Bien Urbain*, Antonin Hako, Besançon, 2021 © Elisa Murcia Artengo

« *Better use it carefully or it could change your life* »¹⁴ : ainsi, le mot *supercalifragilisticexpialidocious* est devenu le vecteur de la révélation, un nouveau *Gospel*, un évangile chanté et dansé qui porte une parole d’espoir et de réconciliation à travers la comédie musicale. C’est le manifeste d’une dimension universaliste de l’art et de la création, d’une épiphanie linguistique et plastique.

Conclusion

Comment ne pas être frappées dès lors, à la fois visuellement et symboliquement par les liens, la parenté entre Antonin Hako et Bert ? Incarné par le génial Dick Van Dyke dans le film original, l’acteur (âgé de 93 ans lors du tournage) fera un retour sublime pour un dernier tour de piste (ou plutôt de claquettes) dans la suite du classique *Mary Poppins Returns* (2018).

Antonin Hako et Bert apparaissent comme deux figures de l’artiste total, capable de transcender la réalité en art. Le ramonage devient un ballet sur les toits de Londres et l’atrium d’une cité scolaire nous donne envie de rêver notre vie en couleurs, l’envie d’un ailleurs où tout est possible.

Unis par le geste du dessin sur des toiles carrées posées au sol, la même perche entre les mains, Bert et Antonin croient au pouvoir rédempteur de l’art quand on accepte de se réconcilier avec l’enfant en nous, à qui l’on tend la main. On pourrait alors prêter à l’artiste qui a enchanté nos lundis les propos de Bert en ouverture du film : « *Je peins avec le cœur et avec un grand souci de vérité* »¹⁵. ▲

1- *Mary Poppins*, roman publié en 1934 par l’écrivaine australienne P. L. Travers (1899-1996), adapté en 1964 par Walt Disney dans le film éponyme avec Julie Andrews dans le rôle-titre.

2- *Peter Pan*, roman publié en 1911 par l’auteur écossais J. M. Barrie et adapté d’une pièce de théâtre de 1906, *Peter and Wendy*.

3- *Alice in Wonderland*, roman publié en 1865 par l’anglais Lewis Carroll, suivi de *Through the Looking Glass* en 1871.

4- On pourra visionner avec intérêt et émotion le biopic *Dans l’ombre de Mary* consacré à la romancière, incarnée par Emma Thompson aux côtés de Tom Hanks (Walt Disney, 2013).

5- Ce passage fondateur se trouve dans son roman autobiographique de jeunesse *Stephen Hero*, publié à titre posthume en 1944.

6- On pourra aussi voir le biopic *Finding Neverland* consacré au dramaturge, incarné par Johnny Deep avec une Kate Winslet bouleversante de vérité (2004).

7- « *Why do you always complicate things that are quite simple ? Give me your hand.* » (Mary Poppins, Walt Disney Pictures, 1964).

8- Extrait de *Mary Poppins*, 1934, P. L. Travers.

9- *Alice in Wonderland*, Tim Burton, 2010.

10- Mots-valises.

11- « *Supercalifragilisticexpialidocious est un mot pour décrire vos émotions* ».

12- « *He travelled all around the world / and everywhere he went / he’d use this word and all would say : “There goes a clever gent !”* »

13- « *So when the cat’s got your tongue there’s no need for dismay / Just summon up this word / and then you have a lot to say.* »

14- « *(Ce mot) pourrait changer votre vie.* »

15- « *I draws (sic) what I like and I like what I drew.* »

Discussion autour de quelques œuvres en quête d'épiphanie

Sara Bakchich et Antonin Hako
Étudiante en hypokhâgne, spécialité art.



Danseuse de Shirabtōshin (F146), Sarkis, D'après Hokusai.,2008, vidéo 49".

Sara La première œuvre, n°146 d'après Hokusai, Danseuse de Shirabyōshin, est une vidéo de 2008 réalisée par Sarkis. L'artiste s'est filmé avec un bol rempli d'eau et un pinceau chargé de peinture aquarelle, ici rouge.

A. Hako Il a essayé de reproduire, à partir d'une seule couleur et d'encre, ce qu'il voyait d'Hokusai, dans un seul tableau ?

Sara Oui, il met en lumière un instant essentiel dans la peinture, celui de tremper son pinceau dans l'eau.

A. Hako C'est incroyable !

Sara Cette fumée de couleur se transforme...

A. Hako C'est une sorte d'acte performatif que réalise Sarkis !

Sara Cette fumée de couleur se transforme...

A. Hako Cela me rappelle les monotypes que je réalise sur bâches et que je transfère ensuite sur toiles.

Sara La seconde œuvre a été réalisée par Ismaïl Bahri, elle s'intitule Ligne. Dans cette vidéo de 2011, l'artiste filme un poignet sur lequel est posée une simple goutte d'eau.

A. Hako Comme pour la première œuvre, il s'agit aussi d'un artiste qui se place dans l'expérience, à travers une forme de performance utilisant un procédé très simple. À travers ce geste, il nous montre qu'il y a de la vie en lui. On perçoit que l'eau, par déformation, se déplace, elle est en mouvement au rythme de son pouls.

Sara C'est presque imperceptible, un mouvement inframince.

A. Hako Oui, c'est effectivement cette notion inventée par Marcel Duchamp pour évoquer les choses du quotidien, si infimes qu'elles sont difficiles à saisir.

Sara Cette œuvre nous révèle la fragilité de la vie, que l'artiste associe à cette simple goutte d'eau.

A. Hako Mais en même temps, c'est sa beauté. Il n'a pas besoin de produire des formes spectaculaires pour en rendre compte. Avec ce geste minimal, il parvient à saisir ce moment présent. C'est quelque chose que je trouve beau !

Sara Surtout dans ce monde contemporain où l'homme a tellement l'habitude de prendre la vie pour acquise qu'il n'y prête plus attention.

A. Hako Comme tu le dis, on a tendance à être pris dans le quotidien, dans le travail, dans ce qu'on a à faire, dans les relations, etc. Et on ne se rend pas compte de la fragilité de



Ligne, Ismaïl Bahri, 2011, Vidéo non sonore en boucle, Hdv _ Ed. 2 _ 5 Durée 1'.

la vie, qui peut s'arrêter brutalement, comme cette goutte d'eau qui peut tomber de son bras. Tout est aussi une question d'équilibre, de balance, j'ai l'impression, dans cette vidéo comme dans la vie. Mais c'est assez beau, pour moi, c'est une invitation à vivre le présent.

Sara Est-ce une expérience que tu vis dans ton processus de création ?

A. Hako La peinture est pour moi une manière de vivre le présent et de l'expérimenter, en apportant de la couleur et de la matière sur une toile. En ajoutant ou en effaçant de la matière, j'essaie de rentrer en résonance avec moi-même : un instant de vie, une émotion, un souvenir qui réapparaît. C'est

comme un miroir qui me rappelle que j'existe à travers l'image qui se construit petit à petit.

Sara La troisième œuvre...

A. Hako Ah, l'Adoration des Mages ! Une iconographie religieuse pour le thème de l'épiphanie.

Sara Celle-ci a été peinte par Sandro Botticelli. Elle re-présente la naissance de Jésus, qui est porté par Marie. Ce qui est inhabituel dans ce tableau, c'est qu'au lieu des rois mages, le peintre représente la famille Médicis comme les premiers visiteurs du Christ. On reconnaît Cosme de Médicis accompagné de

ses deux fils dans le rôle des rois mages. Il y a ici un anachronisme entre l'épisode de l'Évangile selon Matthieu (2, 1-12) et ces figures du pouvoir au XV^e siècle.

A. Hako C'est une expression de la puissance politique de la famille Médicis, qui se substitue même aux rois mages. Ce qui est intéressant, dans le corpus que tu as choisi, c'est qu'il y a deux types d'œuvres. Les deux premières sont des œuvres où les artistes expérimentent l'instant présent à travers le « faire », donc l'expérience. Alors que celle de Botticelli, à l'inverse, est une peinture qui fait histoire, qui raconte un récit et qui, en fin de compte, est une interprétation de l'épiphanie, et non l'expérience de celle-ci. ▲



L'Adoration des mages, Sandro Botticelli, vers 1474-1476, Tempera sur panneau, 111 x 134 cm, Galerie des Offices, Florence.



Tristan Trémeau

Critique d'art, commissaire d'exposition et professeur d'Histoire et théories des arts à l'Esad TALM-Tours et à l'Arba-ESA à Bruxelles.

La récente très belle exposition consacrée au couple Hans Arp et Sophie Taeuber-Arp à Bozar à Bruxelles² et l'invitation de Grégory Fenoglio à questionner la quête de sens dans le non-sens, de forme dans l'informe autour du travail d'Antonin Hako, m'ont conduit à me replonger dans des recherches qui avaient débouché sur la production d'une thèse de doctorat en histoire de l'art contemporain sur les impacts des collages cubistes sur les avant-gardes européennes.³

Les questions de l'émancipation des artistes vis-à-vis des normes et conventions qui figent les rapports aux langues et au langage (poétique, pictural, musical...), de la mise en trouble du jeu de langage commun par l'invention de procédés de découpe, de déplacement et de renversement du sens plastique et symbolique des formes, des sons et des mots, de l'artiste comme concepteur de dispositifs d'expérimentation et de processus de création laissant place au hasard, de l'artiste comme premier spectateur de ses œuvres, en quête d'apparition, de magie, voire d'aura — comme a pu le théoriser le philosophe allemand Walter Benjamin : « Qu'est-ce au fond que l'aura ? Un singulier entrelacs d'espace et de temps : unique apparition d'un lointain, aussi proche soit-elle »⁴ —, tout cela était en jeu il y a un peu plus d'un siècle, autour de la Première Guerre mondiale, quand dadaïstes et constructivistes se partageaient l'héritage cubiste et tentaient de concevoir des réponses artistiques positives face à l'adversité idéologique qui avait mené aux désastres des destructions humaines et matérielles dont ils et elles étaient les contemporains et les témoins.

Mettre en rapport ce qui est *a priori* sans rapport, à travers des procédés de découpe, de déplacement, de renversement et d'assemblage de fragments, tous porteurs de contrastes de factures, de textures et de sensorialités, tous facteurs de perturbations d'échelle et de signification dans la perception des éléments mis en œuvre, est l'héritage par excellence des collages cubistes de Braque et de Picasso qui, depuis 1912, ne cessent de nourrir des généalogies de pratiques artistiques diverses (de la peinture à la poésie sonore, du photomontage au cinéma expérimental). L'enjeu est, à chaque fois, une quête d'indépendance, de contradiction et d'alternative par rapport aux cultures et attentes dominantes en termes de production et de consommation culturelles.

Ainsi, dès 1916, le poète dadaïste roumain Tristan Tzara pouvait proposer une vision radicale du collage en promouvant le hasard des découpes et de leur redistribution, accentuant la volonté d'une liberté complète de la création : « Pour faire un poème dadaïste. Prenez un journal. Prenez des ciseaux. Choisissez dans ce journal un article de la longueur que vous comptez donner à votre poème. Découpez l'article. Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac. Agitez doucement. Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac. Le poème vous ressemblera. Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire. »⁵

Ce manifeste annonce le surréaliste et psychanalytique *hasard objectif*, puisque selon Tzara ce poème hasardeux ressemblera à celui qui l'a fait, renversant ainsi l'idée

d'un hasard complet excédant « l'intention objective » et projective. Le résultat poétique en est malgré cela d'un arbitraire absolu où les mots se télescopent d'une façon insensée : « prix ils sont hier convenant ensuite tableaux / apprécier le rêve époque des yeux / pompeusement que réciter l'évangile genre s'obscurcit / groupe l'apothéose imaginer dit-il fatalité pouvoir des couleurs / tailla cintres ahuri la réalité un enchantement / spectateurs tous à effort de la ce n'est plus 10 à 12 /... »⁶ Selon Marc Dachy, Tzara « dégage par la seule vertu du geste poétique la primauté de la langue en tant que telle, désignant comme convention arbitraire toute l'organisation de l'édifice littéraire et plus particulièrement, compte-tenu de l'exemple donné (un article de presse), le langage médiatique, manipulateur par excellence. »⁷

À bien des égards, les avant-gardes représentent une entreprise concertée de sabotage et de destruction du jeu de langage commun. L'insensé devient même un contre-canon face aux pouvoirs académiques, politiques et médiatiques, depuis les mots en liberté futuristes (Marinetti) jusqu'aux performances dadaïstes (Hugo Ball, Schwitters) en passant par l'alogisme *zaoum* des cubo-futuristes russophones (Khlebnikov, Kroutchonykh, Malévitch).

Ces processus provoquent des bouleversements considérables de la syntaxe, du phrasé et de l'intention poétiques, dépassant même la pratique du vers libre, désormais « *farci comme un saucisson* » de matériaux lexicographiques et phonétiques hétérogènes et sans rapports sensés⁸, eux-mêmes objets de découpes internes et de réductions à de purs matériaux sonores. Entre autres exemples, on peut lire et écouter résonner en soi cet extrait de *Pommade* de Kroutchonykh (1913) : « Ta sa maé / kha ra baou / saem siiou goub / radoub mola / all ». Ou cet autre de Malévitch (1919) : « Oullé Ellé Lél Li Unié Kon Si Ane / Onone Kori Ri Koasambi Moiéna Lièj / Sabno Oratr Toulloj Koalibi Blestoriè / Tivo Orièniè Alij ».

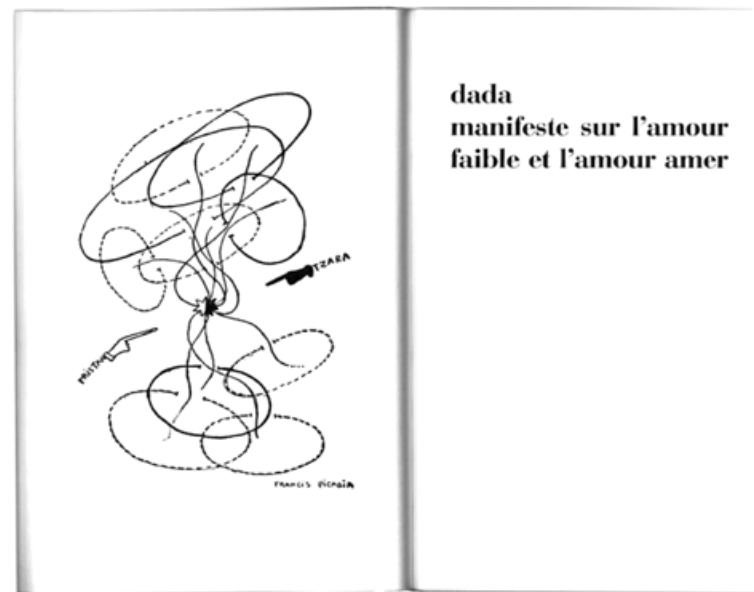
Ce que révèlent ces poèmes est une exaltation du son, de ses résonances et de ses intensités ; un son pris d'abord en soi et pour soi, relativement autonome — un phonème, dirait le linguiste Roman Jakobson, proche dans sa jeunesse de Khlebnikov et de Malévitch —, un matériau brut sorti de la chaîne des significations du mot qu'il compose (un suffixe par exemple). D'autres

chaînes se mettent alors en place, porteuses d'une quête d'expressivité maximale, se traduisant notamment par la décomposition et la recomposition des vocables, le jeu sur les suffixes récurrents, sur les principes d'analogie et de création de néologismes redondants, le tout composant une syntaxe psalmodique : « Et le printannoyan krymov et les rêvoirs des rêvoreuses et la rêvure rêvaillante dans les rêveries et le rêvard rêve rêvairement et s'incline à la rêvaision et souffre en rêvades » (Khlebnikov).

Ce qui prime est la recherche du « *Verbe en tant que tel* », pour reprendre le titre d'un manifeste de Khlebnikov et Kroutchonykh (1913), c'est-à-dire d'une poésie qui jouit de ses propres sons, comme si elle découvrait sa langue, au-delà ou en-deçà des processus de réification institutionnelle, esthétique, idéologique et marchande de la langue.

Ceci peut conduire à créer des fictions étymologiques, si on les considère sous l'aspect strict de la linguistique. Ainsi de Malévitch qui met en rapport raison et lavabo parce que les deux mots, en russe, intègrent le phonème *oum* (le même phonème participe de la constitution du *zaoum*, concept clef de la poésie alogique ou transmentale de Khlebnikov). Les avant-gardes russophones donnèrent le nom de *sdvig* à ce procédé, que le poète géorgien Iliazd explique ainsi en 1921 : « Le *sdvig* est la déformation, la démolition de la parole, volontaire ou involontaire, avec l'aide du déplacement d'une partie de la masse du mot dans un autre endroit. Le *sdvig* peut être étymologique, syntaxique, phonétique, morphologique, orthographique, etc. Si une phrase devient phrase à double sens, cela est un *sdvig*. Si la parole est à double sens, cela est un *sdvig*. Si les mots se confondent à la lecture (magnétisme verbal) ou si une partie du mot s'en détache pour se joindre à un autre, cela est un *sdvig* aussi... Le *sdvig* n'est pas seulement le résultat inutile de la décomposition du langage. Il est en même temps un moyen d'expression poétique. La poésie a une tendance vers le transmental, vers l'émotion parmi laquelle figure en premier lieu l'émotion sexuelle et l'expression de cette émotion par le *sdvig* est très fréquente. Le double sens n'est que le synonyme de l'inconvenance cachée. »⁹

Le déplacement du sens et la mise en rapport du sans-rapport ressortit aux dimensions associatives et mnémoniques déjà travaillées par les symbolistes, mais elles prennent avec Khlebnikov et Malévitch une tournure résolument abstraite fondée sur un désir d'un « *au-delà de la raison* », justifié par la libération du verbe en tant que tel. Une libération et une chaîne de relations de signes relativement autonomes que Malévitch interprète comme une leçon essentielle des collages cubistes de Braque et de Picasso, lesquels découpent et isolent des signes graphiques ou imprimés (par exemple le S de l'ouïe d'un violon ou le B des courbes d'une guitare, ou encore JOUR de JOURNAL), et les recombinaient de façon *a priori* insensée par rapport à leurs situations spatiales et référents originels, mais cohérente par rapport à une logique nouvelle de production de sens qui vient avec l'articulation concrète de matériaux abstraits au sens strict (retirés, déduits d'un ensemble) aux fins de constructions de réalités autonomes : des œuvres détachées de tout modèle institué de représentation.



Dada manifesto sur l'amour faible et l'amour amer, Tristan Tzara, 1920



Action de peinture, *Sous pression*, Antonin Hako, 2021.

Dès lors, les dialogues entre poésie et peinture prennent un autre tour que de correspondances possibles entre sons et couleurs (héritage du symbolisme) : ils peuvent conduire à l'abstraction par l'attention aux matières et formes en tant que telles, et à une sorte de naturalisation des processus de création, comme l'envisage un artiste tel que Hans Arp. Ainsi, l'année même où Tzara développe sa conception radicale de la poésie, Arp crée un ensemble de collages intitulés *Selon les lois du hasard*. Ils se présentent comme des fragments de feuilles de couleurs, déchirées « *sans y penser* » en des morceaux de différentes tailles, ou découpées aux ciseaux de façon plus ou moins rectangulaire et régulière, virant souvent au trapèze tant le geste est rapide et volontairement imprécis, enfin collées en vertu d'un processus de dépôt aléatoire sur le fond. Nul besoin de formes spectaculaires pour toucher à un certain degré de magie, ou d'événement chez Hans Arp. Manipuler des formes élémentaires, les diviser, les agencer selon les lois du hasard, là où ces formes modestes trouvent leur place selon l'air et la gravité, revient à positionner l'artiste comme premier spectateur d'un événement pictural et poétique.

Cette prise de distance par rapport à la maîtrise compositionnelle et à une position de surplomb, de contrôle et de transformation de la matière qui se plierait aux intentions de l'auteur, renvoie à un désir partagé par des artistes, tant dadaïstes que constructivistes,

de déployer des méthodes et dispositifs de création aventureux qui leur offrent la possibilité d'être à la fois opérateurs des procédures et spectateurs de leurs résultats.

Ainsi, en 1921, Hans Arp signe aux côtés du dadaïste allemand Raoul Hausmann et du constructiviste hongrois Laszlo Moholy-Nagy un « *Manifeste pour un art élémentaire* », publié dans la revue néo-plasticienne *De Stijl*. Ce manifeste est, selon ses auteurs, nourri par l'influence de modèles pédagogiques alternatifs et expérimentaux, développés auprès de la petite enfance, à travers notamment des jeux de constructions géométriques¹⁰. Il ambitionne aussi de concevoir un art capable de « *sauver les hommes de la folie furieuse de ces temps* » et de « *sauver le monde du chaos infini* »¹¹.

Dès lors, il n'est plus question pour Arp d'opposer le chaos au chaos, la destruction (avant-gardiste) à la destruction (guerrière), mais de promouvoir la quête d'une sérénité expérimentale et d'une transformation des modalités d'apprentissage et de connaissance, modélisée sur une certaine idée de l'enfance de l'art et d'un territoire privilégié de l'expérience, toujours en cours et à venir, qui caractériserait cette période de la vie et qui informerait la vie adulte, si tant est que les pédagogies et les conceptions artistiques se réforment. Un siècle plus tard, tout cela semble encore d'actualité et un sacré chantier. ▲

Que brille la viande bipède et loquace !

Suivi d'une lettre à Fanny Ardant

Points de force

1. Réseau conceptuel dense : le texte mobilise une constellation de références philosophiques (Wittgenstein, Lacan, Derrida, Gadamer), artistiques (Duchamp, Guyotat, Hains), et théologiques, construisant une réflexion qui se veut à la fois érudite et déstabilisante.
2. Dimension performative : le langage, dans sa structure même, mime les oscillations et déplacements qu'il décrit, notamment en usant de la polyphonie des voix (symbolique, imaginaire, réel) et des digressions métatextuelles.
3. Ruptures postmodernes : les sauts entre les niveaux de discours (philosophique, narratif, épistolaire) renforcent la dimension fragmentaire et ludique, typique d'une esthétique postmoderne.

Points faibles et critiques

1. Surcharge stylistique : l'excès d'ornementation stylistique, loin de clarifier la pensée, tend à l'opacité. Certaines phrases longues et labyrinthiques s'effondrent sous leur propre poids.
2. Usage erratique des références : Bien que pertinentes, les références (notamment à Lacan et Wittgenstein) semblent parfois plaquées sans un développement rigoureux. Leur rôle dans l'argumentation apparaît plus décoratif que substantiel. Le texte est-il une monstrance pour reliques postmodernes ?
3. Faiblesse argumentative : derrière la virtuosité du style, l'argumentation manque de structure logique raisonnable. Les liens entre les concepts (épiphanie, étoile, toile, langage) s'appuient davantage sur des jeux d'assonance et de métaphores que sur une démonstration rigoureuse. Pas de finalité ou de rapports entre moyens et fins.
4. Digressions incontrôlées : si les digressions enrichissent le propos dans une certaine mesure, elles aboutissent souvent à un effet de dispersion, privant le lecteur d'une direction claire. Ce texte n'est pas une étoile et cette mise en garde n'arrange rien !

L'épiphanie, telle qu'elle se déploie historiquement et conceptuellement, se manifeste comme une occurrence complexe et échappe aux réductions univoques chantées d'une voix par ceux qui croient. Il faut entendre qu'on peut chanter d'une seule voix en canon, ou pas. Ce terme, issu du grec ἐπιφάνεια (*Epiphania*), renvoie à l'apparition (au coin de la rue ; dans une étable ; hantologie ou ontologie), oscillant entre des dimensions matérielles et des strates de significations discursives mouvantes de type spectral. Dans son acception théologique (elle m'intéresse comme m'intéresse l'altérité la plus radicale : le *big bang* ; les phytoplanctons ou les manières de danser la Macarena, par exemple) elle articule une tension irrésolue entre l'immédiateté de l'apparition (au sens de *l'inluminatio* des textes ecclésiastiques) et l'avènement éminemment interprétatif d'un sens (le *adventum*), toujours différé, tel qu'il se laisse lire dans les traditions exégétiques du christianisme. Ainsi, dans *La Seconde Épître à Timothée*, ἐπιφάνεια décrit à la fois l'apparition du Christ et la structure discursive dans laquelle elle est insérée : un projet téléologique. Je ferai selon cette méthodologie duale, et dé.ménagerai, dans ce court texte, le petit (Logos incarné) et la structure (l'eschatologie, la révolution, le règne, ... Selon votre cœur).

Pour rendre opérante cette dynamique du déménagement, Ludwig Wittgenstein offre un diable critique décisif.



Monstrance 431 with Jesus figure and silver panels, rags, floral decoration brass, gold plated.

1- Premier vers de *Karawane*, un poème de Hugo Ball performé pour la première fois au Cabaret Voltaire à Zürich en 1916.

2- Hans/Jean Arp & Sophie Taeuber-Arp. *Friends, Lovers, Partners*, Bozar, Bruxelles, 20 septembre 2024 – 19 janvier 2025

3- Tristan Trémeau, *La peinture en Europe après les collages cubistes, de 1912 à 1925 : débordements ou intégration*, Université Lille III-Charles-de-Gaulle, Villeneuve-d'Ascq, 2002.

4- Walter Benjamin, « Petite histoire de la photographie », 1931, in *Études photographiques*, tiré à part du no 1, novembre 1996, Paris, Société française de photographie, p. 20.

5- Tristan Tzara, « Manifeste de l'amour faible et de l'amour amer », *Dada* n°1, Zürich, 1916.

6- *Ibid.*

7- Marc Dachy, *Le journal du mouvement Dada, 1915-1923*, Genève, Skira, 1989, p. 38.

8- « Si l'on examine le vers, il est farci comme un saucisson de toutes sortes de formes qui sont étrangères l'une à l'autre et ne connaissant pas leur voisine », écrit Malévitch à propos de la poésie zaoum. Cette hétérogénéité du vers conduit à associer « un cheval, un tiroir, une lune, un buffet, un tabouret, le gel, une église, un jambon, un caillou, une prostituée, une fleur, un chrysanthème » (« Sur la poésie », 1919, in *Le miroir suprématisme*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1977).

9- *Iliad*, « Les nouvelles écoles dans la poésie russe » (1921), dans *Iliad*, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, Paris, 1978, p. 93.

10- Laszlo Moholy-Nagy cite Czizek, Fröbel, Montessori, Wendekreis, Worpsswede, Lietz-Ilseburg, Wyneken, le système Dalton, les écoles de campagnes, etc. (*Von Material zu Architektur*, Bauhausbücher 14, München, Albert Langen, 1924, p. 17).

11- Jean Arp, *Jours effeuillés*, Paris, 1985, p. 306 pour la première citation et p. 328 pour la deuxième.



Marcel Duchamp, *Rasée L.H.O.O.Q.*, 1965, 43.6 x 36.5 cm, IMMA Collection The Novak O'Doherty Colle.

Autre mage, pas sage, Marcel Duchamp, dans son célèbre « L.H.O.O.Q. », opère un jeu de déplacement similaire, où le signe, dissocié de ses usages de la communication, se manifeste comme un pivot de tensions entre ce qu'il montre, ce qu'il tait et ce qu'il promet. C'est l'eschatologie de la blague, une téléologie autotélique. Pour le dire simplement : la fin advient quand on comprend qu'elle n'a d'autre fin qu'elle-même. Ainsi, « l'épi de Fanny » auquel je consacre la lettre qui suit, dans son homophonie foireuse avec « épiphanie », ouvre une étendue désertique où le langage, loin de purifier un rapport à l'apparition, s'emberlificote dans ses bandes, créant glissements ou affaissements de signifiant. Quand chaque mot en appelle un autre. Loups hurlant dans la nuit, grenouilles en rut. Cette dynamique, étudiée par, entre autres figure lycanthropique et bondissante de la postmodernité, Jacques Lacan, repose sur l'écart différentiel qui constitue la structure du langage : un signifiant prend sens uniquement dans sa relation avec d'autres éléments du système, et toute ébauche de dissolution de cet écart entraîne une surcharge où les significations s'effacent dans une indistinction radicale. C'est la chute vers l'épi fané, qui chauffant la langue jusqu'à la bouillie, fait qu'elle décroche le pompon de la saturation, basculant dans un état d'oscillation entre signe et signal qui la rend incompréhensible.

- : « N'y sommes-nous pas ? »
- : « Non, ce n'est pas tout à fait cuit. »
- : « Encore un effort. »

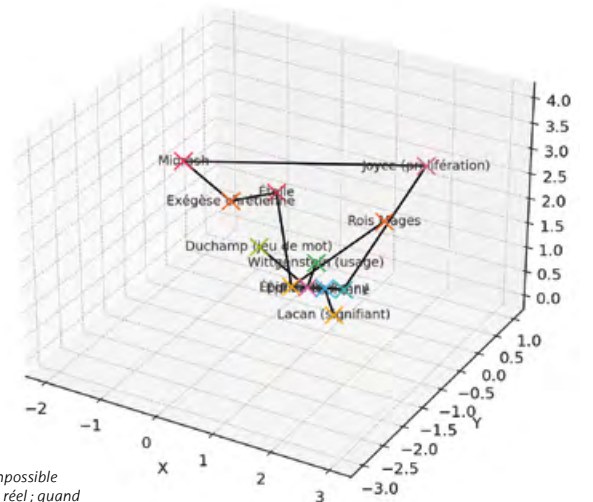
Outre chez Pierre Guyotat ou chez Raymond Hains, cette oscillation trouve un écho dans les pratiques herméneutiques, telles que celles du Midrash, où les associations phonétiques et les glissements textuels ouvrent des dimensions où chaque détail s'affirme comme le lieu d'une profondeur insoupçonnée. C'est bien dans cette crypte, au fond, qu'on ne trouve pas la lumière brillante du φαίνω (*phainō*, faire briller, faire paraître, ...) d'ἐπιφάνεια. C'est qu'elle, elle aveugle. Le petit est aveuglant et, celui qui en lui croit, avance à tâtons ou en écoutant les consignes du texte qui agit telle la carte loquace récitée en temps réel par le GPS de son automobile. Les voies du seigneur... tourner à droite. Hans-Georg Gadamer, dans *Vérité et méthode* (1960), analyse cette dynamique comme une structure où l'interprétation relance sans cesse le jeu des significations à travers les écarts entre texte et lecteur, œuvre et spectateur. Une herméneutique rhizomatique, où le détail, telle une racine adventice, se greffe sur l'imprévisible pour en relancer les potentialités. Le jeu que ce texte joue en est.

D'étoile à des toiles

La narration de l'épiphanie configure une grammaire où le langage, le monde, et les apparitions matérielles coexistent dans des relations instables et mouvantes... Le désert à traverser, les sables où on s'enfonce, glisse. L'étoile de l'histoire, par exemple, constitue une modalité d'orientation qui suspend les certitudes de la carte. C'est du point de vue de l'étoile que le chemin est traçable. Du point de vue du marcheur seule se perdre semble garantir. La toile celle du dessin géodésique de la carte, par contraste, constitue une matérialité intrusive, où le langage n'oriente pas mais piège et retient. Contrairement à l'étoile, qui maintient une distance irréductible, la toile impose une immédiateté où le mouvement se heurte à des résistances tangibles. Le réseau de signifiants en dehors de toute pensée de la transcendance en est une belle, de toile, et pas tendue sur châssis. Si la toile de l'art est niée par les pensées de la transcendance, ici nous nous la coltinons. On ne voit même que ça, l'araignée. Qui d'autre protégerait le petit ? Cette opposition (étoile / toile) configure une dialectique où l'épiphanie oscille entre orientation et capture. Lacan, dans son séminaire *Encore : 1972-73* (1975), explore cette tension comme un sinthome, un point de nouage où Réel, Symbolique et Imaginaire se mêlent dans une relation irréconciliable. Étoile est un nœud où le langage se retourne sur lui-même, piégeant le locuteur dans des réseaux de significations antinomiques, et pourtant, sans dehors.

- Gaspar l'Imaginaire : « On sort pas ce soir, non ? »
- Melchior le Symbolique : « Mais si, il paraît que le petit Logos est né. »
- Balthasar le Réel : « Allons-y voir ! »

La continuité apparente entre les figures mentionnées — l'épiphanie, l'étoile, la toile — repose sur une économie des déplacements. Comme le montre Derrida dans *Marges de la philosophie* (1972), toute structure signifiante est habitée par une différance : une oscillation entre présence et absence qui empêche le sens de se figer. Le mot « épiphanie » et l'épiphanie ne sont pas des manifestations achevées mais un écart, une errance dans le désert entre ce qui semble être et ce qui ne cesse de glisser hors d'atteinte : le signifié. N'aurais-je pas pu écrire le même texte avec le mot « mot » ? C'est qu'ici comme ailleurs, le verbe s'est fait verbe, c'est-à-dire chair puisqu'il est chair. Si ça brille c'est que c'est en surface et pas au fond ! Ainsi, l'acte de lire (ces mots ; d'autres ; entre les lignes ou celles de la main) est lui-même une épiphanie entendue comme ce qui brille à la surface et mène au petit corps (du texte). Matière qui crie, pleure, tête, finira par être de la viande bipède et loquace, tentera la révolution, avant que de retourner d'où il vient. Au désert ! Camarde. ▲



Antoni Collot, *Constellation des Bergers en dédédié*, 2024

Chère Fanny Ardant,

Face à la Chapelle du Verbe incarné, je vous ai croisée, ou peut-être était-ce sur la montagne Sainte-Geneviève ou le mont Sinaï, quelque part entre livre et pavé, il y avait un buisson d'if, non loin d'un rond-point, c'est tout ce dont je me souviens. Vous aviez un épi, fine anomalie capillaire que j'ai prise—étrange dérive de l'imagination—pour un cheveu sur votre langue de feu. Cette vision fugace, surgissant dans le champ incertain de ma perception, fut, je vous l'avoue (un culte), une révélation.

Vous étiez là, sur la surface labile, oscillant entre apparence et essence, comme si le réel s'était décidé à jouer une dernière fois avec mes perspectives. Depuis la place de l'Étoile, où je crèche, j'avais suivi le réseau RATP et des signes qui, sans jamais se clore, traçaient un chemin vers vous. Ne craignez rien : cette histoire d'épie ne fera pas de nouvelles vagues, votre Marie n'en saura rien.

Sachez, qu'il y a, dans le vol des pies, un persifflage qui m'enchant. Ces oiseaux de l'appropriation déliée, elles étaient trois et quelques plumes à virevolter autour de votre panicule, ont déposé depuis leur butin sur une monstrence que je ne peux m'empêcher de voir comme le reliquaire fragile de Saint Bagatelle, ce patron des maîtresses aux talons d'Achille. Leur élan m'évoque le désir de faire sien l'insaisissable, à l'image des histoires que nous racontons pour combler les failles du silence. C'est brillant, étincelant.

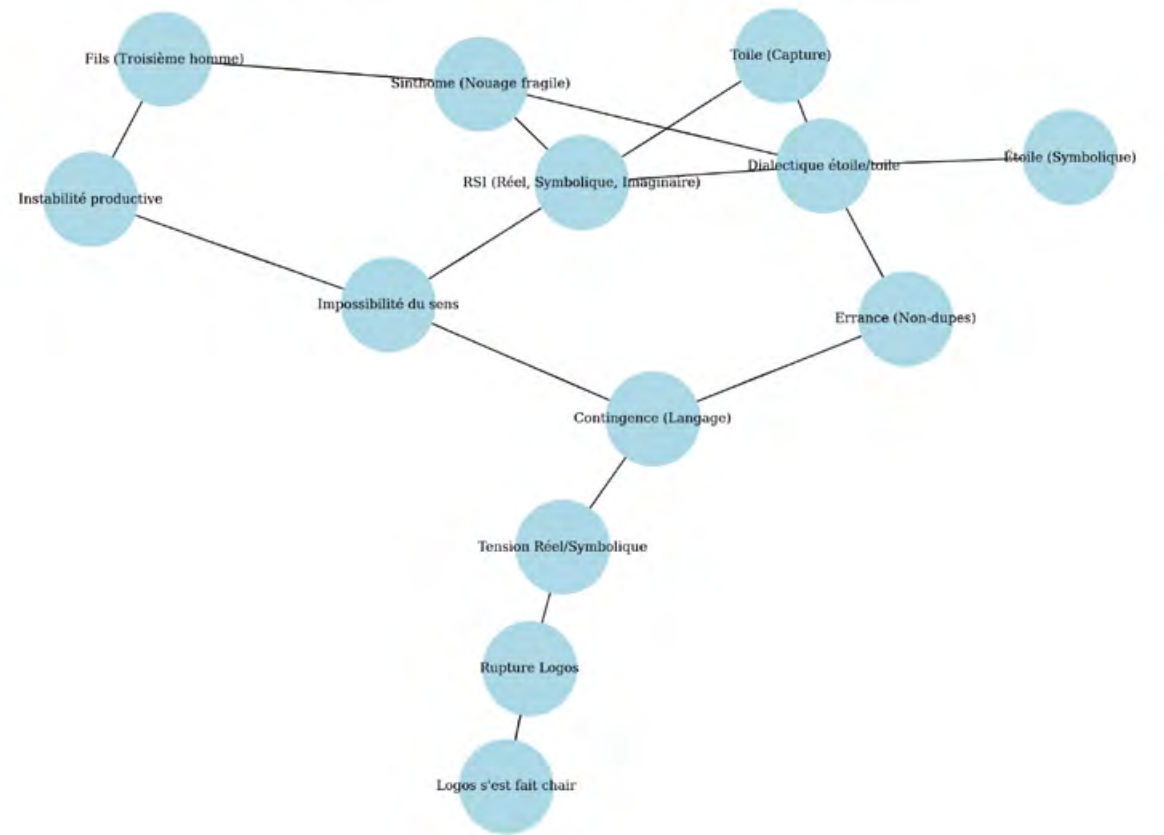
Bien que sur la paille, je vous écris et vous embrasse avec une tendresse que je ne saurais circonscrire. Vous êtes, dans ce réseau mouvant des épiphanies et des évanescences, une présence qui convertit l'ordinaire en extra.

Votre gèneuflecteur,

A.

Antoni Collot, Paris le 9 décembre 2024.

Schéma non euclidien des relations étoile, toile et tensions symboliques



1- Jacques Lacan : « Il n'y a pas d'autre définition possible du réel que : c'est l'impossible quand quelque chose se trouve caractérisé de l'impossible, c'est là seulement le réel ; quand on se cogne, le réel, c'est l'impossible à pénétrer. » dans, *Conférence au Massachusetts Institute of Technology* (02/12/1975), parue dans *Scilicet*, 1975, n° 6-7, pp. 53-63.

Sculpture - Vêtement

Éloïse Brailly, Emmie Hochedez, Zoé Top

Étudiantes en hypokhâgne et khâgne, spécialité art.

— Nous avons cherché à fusionner la sculpture et le corps en transformant des objets fortuits que nous avons dénaturés. En laissant les rencontres imprévues de matières modeler le corps et son mouvement, celui-ci s'efface pour devenir une sculpture abstraite, où les matériaux prennent le rôle principal. —



Hako Chaos



Classe à Horaires Aménagés Arts Plastiques

La première rencontre avec Antonin HAKO, en septembre 2024, fut un moment très riche en échanges devant des élèves de 6^{ème} Chaap, toujours très spontanés, parfois candides mais bigrement inquisiteurs et d'une curiosité sans filtre face à cet artiste atypique...

A la question « **Ou trouves-tu toute ton inspiration ?** »

Antonin répondit qu'il puisait dans son « propre univers », sa propre culture : le sport, le skate, la culture underground, la Bande dessinée, les comics, les fanzines, la musique punk, rap ...

« **J'en suis venu à la peinture par tous ces marqueurs culturels, sans formation dans une école d'art** »

Tout naturellement, il a incité les élèves de la Classe à Horaires Aménagés de 6^{ème} à se saisir de leurs propres univers personnels, de leurs propres références, pour les exprimer avec leurs propres moyens...

Lors de la rencontre suivante, devant la diversité et l'originalité des pratiques personnelles et des productions particulièrement inspirées, est née l'idée d'un graphzine géant, d'une réalisation collaborative dans laquelle fusionneraient librement tous ces différents univers en un big bang graphique et pictural, foisonnant...

Ainsi les personnages de Mangas et de comics côtoient les tripodes de la guerre des mondes au milieu de « fleurs » abstraites colorées et explosives : ça gicle, ça coule, ça jaillit en un pop-up géant, c'est une invasion totale, joyeusement anarchique et chaotique : le « **Hako Chaos** » nom de baptême de ce projet original ...

Fabien Jovenet, professeur d'arts plastiques et Delphine Caron, professeur de français, Collège Gambetta, Arras

Le Graphzine, comme son nom le laisse entendre, est un ouvrage autoproduit ou "zine" au contenu essentiellement graphique. Le graphzine vaut pour lui-même, comme événement graphique, comme champ d'expérimentations, d'explorations et d'expressions atypiques



Mathéo

« J'aime La guerre des mondes »

Je suis fasciné par le film "La guerre des mondes" de Steven Spielberg. Cette adaptation est ma préférée de tous les temps ! J'adore la représentation des tripodes qui envahissent le monde, j'en ai donc dessiné plein pour envahir ce fanzine ! Fuyez car la fin du monde est proche !



Canelle

« J'adore les couleurs »

J'aime quand ça déborde ! J'adore peindre à l'aquarelle des choses amusantes et rigolotes qui se répandent avec surtout beaucoup de couleurs ! D'ailleurs dans couleurs il y a coulures !



Lya

« j'aime le manga »

Mon projet représente des personnages de manga dont je suis très fan ! Et parce que chez moi j'en dessine déjà, plein ! je dessine en musique par passion et plaisir. Mes dessins sont représentés dans des bulles comme dans un manga, chaque bulle exprime une musique que j'aime ! J'aime dessiner au gré de mes humeurs en noir et blanc quand je suis triste, mes outils favoris : le stylo et le liner.



Hako Chaos

Nila

« j'aime la fête foraine »

Mon univers à moi c'est la fête foraine, car j'y vais tous les jours avec mon père et ma famille quand les manèges sont installés à Arras. Moi, j'adore l'ambiance d'une fête foraine, les lumières des projecteurs, les machines qui tournent, la fumée qui pique aux yeux et les churros ! Mais ce que je préfère... ce sont les manèges à sensations fortes ! J'ai donc imaginé un carrousel et le boosters 2, tout en carton...



Mya

« j'adore les couleurs »

C'est l'histoire d'une jeune fille qui se trouve isolée dans une boîte où il n'y avait rien, rien sauf le vide. Le design de cette fille est inspiré de «bleue», je trouvais le dessin un peu vide alors j'ai ajouté des taches de couleurs avec mon amie qui m'a appris à les faire. On m'a dit que le bleu était la couleur de la tristesse et moi j'adore les couleurs, j'en ai rajouté beaucoup ! D'ailleurs, c'est la première œuvre que je crée avec autant de couleurs, je me suis moi-même choquée ! Sur mes dessins, je les utilisais rarement car mes crayons de couleurs s'estompaient trop vite. Moi mon style, c'est le manga, les animé etc... J'aimerais beaucoup partir sur le style de dessin réaliste mais je ne connais pas encore les bases.

Lise

« j'aime Tim Burton »

J'ai toujours aimé l'univers de Tim Burton, j'aime bien son monde drôle et en même temps effrayant, toujours plein d'imagination. Je me suis inspirée de l'affiche du film Beetlejuice, avec pleins de cercles noirs et blancs. Je suis un peu monomaniacque alors j'ai fait ces cercles et j'ai dessiné des motifs comme des vagues à l'intérieur. Comme dans l'univers de Tim Burton j'ai essayé de faire des choses un petit peu abstraites avec beaucoup de couleurs, mais qui font un peu peur en même temps. Je fais mes cibles à l'aquarelle pour donner un côté imparfait et je fais les motifs à l'intérieur avec un liner. J'essaie que mes cibles soient toutes différentes. Je vais peut-être les suspendre pour en faire une sorte de sculpture qui bougerait.



Louison

« j'aime être originale »

J'ai décidé de faire de l'abstrait, avec plein de couleurs différentes. Au début, c'est juste de l'abstrait mais quand on laisse libre cours à notre imagination nous pouvons voir parfois des pizzas, des salades, des donuts ... et vous, que voyez-vous ? J'aime réaliser des compositions qui sortent de l'ordinaire avec plein de couleurs, plein d'images originales, plein de formes différentes. J'adore peindre sur grand format comme sur du petit ! Et chacun apprend à adapter son regard...



Clémence

« J'adore les paillettes »

J'ai décidé de faire des taches parce que c'est plein de couleurs... mais il manquait quelque chose du coup j'ai mis une touche de drôle. J'AI MIS DES VISAGES ! mais il manquait ENCORE quelque chose... pour que mon projet brille comme une boule à facettes ! donc j'ai mis des paillettes, donc voilà mon univers dans ma tête pleine de paillettes !

Alassan

« Moi et la guinée »

Au début, je n'étais pas sérieux... mais après je me suis dit: Ne cherche pas compliqué ! J'ai choisi tout ce qui est en rapport avec la Guinée car c'est le pays de mes origines. Pour moi c'est la fête ! On joue de la musique traditionnelle, on danse. Pour mon projet, j'ai utilisé de la colle, de la peinture, du coton, des crayons et bien sûr... des paillettes !

Anji

« J'aime l'art abstrait »



J'ai utilisé les couleurs primaires pour créer de grandes fleurs abstraites. Grâce à l'encre, j'ai pu réaliser ma technique secrète, ces merveilleuses fleurs.

Technique secrète à partager: Vous utilisez de la ficelle et de l'encre. J'ai mis la ficelle dans l'encre et j'ai pris une feuille puis j'ai placé la ficelle dessus. Après j'ai mis une autre feuille par-dessus et j'ai appuyé en tirant les ficelles. Et maintenant à vous de jouer !

Esther

« j'aime le studio Ghibli »

J'aime beaucoup les œuvres du studio Ghibli, en particulier celles de Hayao Miyazaki qui est un animateur, réalisateur, producteur, scénariste, écrivain et mangaka japonais. Il a réalisé : Le voyage de Chihiro, Ponyo sur la falaise, Kiki la petite sorcière etc. Mes préférés sont Nausicaä de la vallée du vent, Princesse Mononoké et Totoro qui m'ont beaucoup inspirée. Je vous conseille de les regarder. Les projets que je fais en CHAAP sont des dioramas et des flipbooks et en plus, quelques dessins pour montrer que j'aime dessiner ! Voilà ! Si comme moi vous avez votre monde à vous et que vous adorez dessiner, rejoignez-nous en CHAAP.



Yanis

« j'adore les voyages »

Je vais vous présenter mon travail: J'adore les voyages, j'adore Ninho, j'adore Venom. Mes goûts partent vraiment dans tous les sens ! Difficile de tout dessiner, j'ai donc fait des choix: j'ai tout mélangé et dans ce shaker vous pourrez déceler une toute petite partie de mon univers.



Cassiopée

« Marre des clichés ! »

d'aimer le rose et les licornes... Bref j'en ai marre des clichés. Alors tout ça c'est pour montrer que je ne suis pas du tout un garçon manqué ! Ça ne veut rien dire ! A tous ceux qui disent que mon monde est triste je leur réponds : PLONGEZ DEDANS ! Mes monstres ont juste envie d'être un peu seuls, différents... Comme moi !



ARTS CONTEMPORAINS ARRAS
CITÉ SCOLAIRE GAMBETTA-CARNOT