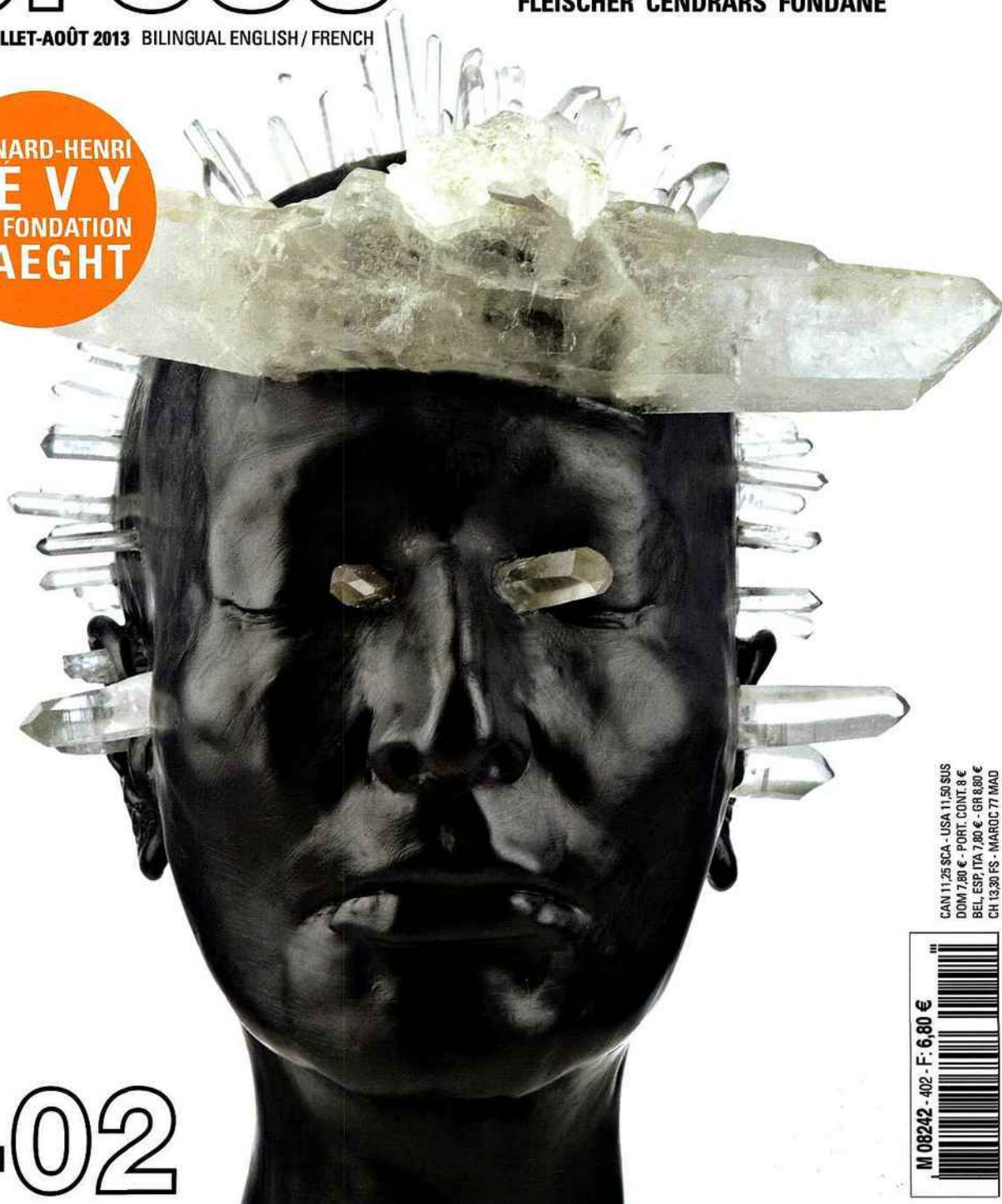


# art press

JUILLET-AOÛT 2013 BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

**FONDATION MAEGHT:  
PEINTURE ET PHILOSOPHIE**  
**ANGE LECCIA AU MAC/VAL**  
**JAMES TURRELL DANS LE VOLCAN**  
**AVIGNON ARCHAMBAULT/BAUDRILLER**  
**PHILIPPE CAUBÈRE INTERVIEW**  
**FLEISCHER CENDRARS FONDANE**

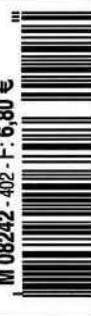
BERNARD-HENRI  
**LEVY**  
À LA FONDATION  
MAEGHT



# 402

CAN 11,25 SCA - USA 11,50 \$US  
DOM 7,80 € - PORT. CONT. 8 €  
BEL, ESP, ITA 7,80 € - GR 8,80 €  
CH 13,30 FS - MAROC 7,7 MAD

M 08242 - 402 - F - 6,80 €





# ANGE LECCIA

## expérimental romantique

Anaël Pigeat

Depuis le début des années 1980, Ange Leccia a travaillé le cinéma dans des registres allant du cinéma expérimental à un long-métrage de fiction, *Nuit bleue*, sorti en 2008. À l'époque où l'on commençait à parler d'installations, il préférait parler d'« arrangements » d'objets. Ce sont autant de négociations avec une réalité qui nourrit sans cesse son travail. Le Mac/Val lui consacre actuellement une exposition monographique qui offre un regard nouveau sur trente ans de création.

■ **Comment êtes-vous venu à l'art, au milieu des années 1960 ?**

J'ai eu la chance de fréquenter un lycée expérimental en Corse, qui servait de test pour la création de l'option arts plastiques du baccalauréat. C'était en 1968, une conséquence directe des événements dans l'éducation nationale. J'avais 14 ans. On avait des appareils de photographie, des caméras, tout était possible. Un de mes professeurs avait même invité Daniel Buren ! J'avais fait un cercueil recouvert de couvertures de livres d'histoire de l'art, et puis une performance dans laquelle j'étais assis par terre dans une pièce vide, j'écoutais les Beatles et mes chansons préférées. Un reportage sur nos travaux de fin d'année avait été fait pour la télévision. Il y

avait une folie créatrice extraordinaire. D'ailleurs, beaucoup d'entre nous travaillent aujourd'hui dans le milieu de l'art — Anne Baldassari par exemple, qui dirige le musée Picasso, ou un autre qui crée des images pour Steven Spielberg.

**Comment avez-vous intégré le cinéma à votre pratique ?**

Je n'ai jamais différencié le cinéma d'une pratique plastique, ni par rapport au contenu, ni par rapport au public. Et le cinéma m'a toujours accompagné. C'est grâce à aux professeurs du lycée de Bastia que j'ai découvert *Porcherie* de Pasolini, ou *Zabriskie Point* d'Antonioni, avec la musique des Pink Floyd que j'écoutais tous les jours. Il y avait dans ces films une poésie et en même temps une narration intemporelle. Le cinéma devenait un territoire de sublimation de l'art. Ensuite, au début des années 1970, à la Sorbonne, j'ai suivi les cours de Dominique Noguez qui invitait des cinéastes comme Jonas Mekas à faire des workshops avec nous. J'ai eu pour enseignants Michel Journiac et Gina Pane. Je suivais aussi les cours d'Andre Almuro, il était producteur à France Musique, a travaillé la relation du corps à la musique, et a fait ses premières pièces sonores avec Pierre Clementi. C'est grâce à lui que j'ai fait jouer Clémenti dans mon premier film, *Stridura* (1979). Plus tard, dans les années 1980, j'ai enseigné à l'école des beaux-arts de Grenoble. Les départements étaient alors très séparés : peinture, sculpture, photographie. J'emmenais mes étudiants, parmi lesquels Philippe Parreno et Dominique Gonzalez-Foerster, voir les films de Godard pour casser ces cloisons.



Ci dessus/above « Cendres » (extraits) 1975

Performance filmée en Super8 (Ph. A. Leccia)

*Ashes* Performance filmée en Super8

Ci contre/left « La Mer » 1991 Arrangement vidéo

(Ph. A. Leccia) *The Sea* Video arrangement



## SENSUALITÉ

*Comment êtes-vous passé de cet intérêt pour les images du cinéma, à un questionnement sur la matière des images ? Les objets du cinéma semblent vous avoir conduit aux « arrangements » d'objets.*

En faisant des films, j'ai manipulé beaucoup de machines et de cartons d'emballage. Lorsqu'on passe du temps avec certains objets, on se rend compte qu'ils ne sont pas limités à ce que l'on sait de leur utilisation première. En les changeant de contexte, avec d'autres réflexions, ils prennent un sens nouveau. En 1984, au nouveau musée de Villeurbanne, j'ai montré un projecteur de cinéma qui coupait une plaque de marbre en deux. Un autre éclairait des briques de façon décalée, comme si la lumière poussait ces briques. Il y avait aussi une pièce que j'aime beaucoup : une pile de cartons entourés de quatre téléviseurs. Ces emballages, que l'on jette d'habitude, sont ici mis en exergue par les objets qu'ils ont contenus. J'ai aussi fait une colonne de boîtes de films ; je l'ai évidée, puis j'ai mis à l'intérieur un radiocassette diffusant la bandeson du *Mépris* de Godard ; c'était quelque chose d'assez minimal, de très froid et de romantique à la fois.

## RÉGÉNÉRATIONS

*En 1985, au musée d'art moderne de la Ville de Paris, votre exposition Séance mettait en scène des dispositifs de cinéma, notamment des projecteurs posés sur des chaises, qui éclairaient le mur. Votre exposition chez Almine [Rech] en 2010 était-elle une sorte de regard maniériste de vous-même sur votre propre travail ?*

Tout artiste est un ruminant qui adapte et régénère son propre travail en fonction de situations géopolitiques ou des avancées de la technologie. L'art se déplace sans cesse. Après une exposition de vidéos et de photographies sur le Moyen-Orient, et une autre sur le Cambodge qui dénonçait la prostitution, j'ai eu envie de revenir aux sources de l'image, à quelque chose de plus introspectif, plus abstrait et moins narratif. Je voulais faire des œuvres qui soient de l'ordre de la combustion des images avant qu'elles ne fabriquent une forme. Dans le dispositif de

1985, l'image allait vers les spectateurs, alors qu'en 2010, la lumière – il n'y avait pas non plus d'image – fonctionnait comme un cœur fermé sur lui-même. C'était un peu la même idée qu'au musée de Grenoble en 1986 : j'avais alors évidé les bouches d'aération d'une très grande salle du musée et y avais placé des cubes de verre avec une ampoule allumée. On avait l'impression que le contenu du musée était à l'intérieur de ces cubes – comme si les choses à voir n'étaient pas sur les murs mais cachées, comme une vie intérieure.

*Dans quelles circonstances avez-vous pratiqué le dessin et la peinture ?*

En Corse, j'avais l'habitude d'arpenter l'espace, j'avais projeté la diapositive d'un tableau primitif italien à la surface de la mer, je déplaçais des tonnes de terre dans un camion si j'en avais envie. Mais dans ma chambre de bonne à Paris, je n'avais plus rien pour faire mes œuvres, alors j'ai développé une sorte de « land art intérieur » avec un stylo feutre et du papier. Je passais un mois entier à mettre un point à côté d'un autre point. C'était une désintégration de l'image. Parallèlement, j'ai fait beaucoup de pièces inspirées de la neige électronique des télévisions. Cette pratique était liée aussi à la musique répétitive de Philip Glass ou de Terry Riley.

*La forme de la boucle est très présente dans vos films et vos objets.*

Je ne crois pas que les choses sont ce que l'on croit qu'elles sont. Par exemple, dans un de mes films, en 1986, je fais tourner en boucle un passage du *Mépris* [Brigitte Bardot, filmée en gros plan dans une voiture, dit : « Oublie les choses que je t'ai dites, Paul. Fais comme si je n'avais rien dit »]. Lorsqu'on passe du temps devant ces images, toutes sortes d'arrière-plans apparaissent. La boucle régénère le sens d'une situation banale. En 1981, j'ai fait une autre boucle : on me voit ouvrir la fenêtre de mon atelier à la Villa Médicis ; j'avais quitté la Corse, on m'avait donné un atelier de peintre, c'était à la fois merveilleux et difficile... C'est une pièce dans laquelle j'accepte et je regarde ce qu'il y a dehors. Il y a encore une autre boucle, qui date de 1986 : c'est la fin de *Pierrot le fou*. [En

voix off chuchotée : « Elle est retrouvée. Quoi ? – L'Éternité. C'est la mer allée Avec le soleil. » Une charge d'explosif saute et la caméra montre l'horizon de la mer.] J'ai fait aussi beaucoup de performances filmées en Super8, notamment une dans laquelle je me couvre de cendres, en faisant corps avec la nature. J'ai eu un mal fou à montrer toutes ces pièces à l'époque où je les ai faites car les critiques ne s'intéressaient qu'à mes objets « post ready-made » ; j'en ai réutilisé certaines dans mon exposition au Mac/Val.

*Cette forme de la boucle vous a-t-elle été inspirée par la musique sérielle ?*

Ma femme qui est psychanalyste dirait que la boucle est l'un des traits de l'autisme, de l'artiste qui grave son sillon en profondeur pour ne pas se distraire, dans un entêtement qui arrive au bord de la folie. Pour moi, ce sont des échos. La boucle vient aussi bien sûr de la musique répétitive : la même note n'a pas le même sens dans un contexte géopolitique qui se modifie.

## VOYAGE ET POLITIQUE

*Ces dernières années, vous avez souvent tourné à l'étranger, en Égypte, en Syrie, au Cambodge ou au Japon. Ces pièces liées au voyage sont plus politiques que d'autres. J'ai toujours été contre l'exotisme. À l'époque où j'ai passé un an à la Villa Kujoyama au Japon, la guerre en Yougoslavie était à son paroxysme. Et la société japonaise me semblait très enfantine. Alors j'ai fait plusieurs pièces dans lesquelles je souligne ce contraste en rapprochant les éclairs des explosions en Yougoslavie, et les flashes des photographes sur le visage d'une starlette fiancée à un sumo. Plus tard, au Cambodge, j'ai filmé le musée du Génocide dans le camp S21, qui est surtout visité par des Occidentaux, et autour duquel tout un réseau de prostitution s'est installé. Un génocide en entraîne un autre, je n'ai pas pu ne pas en parler.*

*Vous mêlez souvent dans un film des images de différents lieux où vous avez été.*

« Soleil/Brigitte Delpech ». 1975.  
Arrangement Super8 (Ph. A. Leccia)





**C'est le cas dans *Traversée* (2012) où l'on voit la Corse et la Syrie. Travaillez-vous avec des réservoirs de vos propres formes ?**

Mes rushes sont en effet des réservoirs d'images que j'utilise souvent des années après les avoir tournées. Pendant la Documenta de 1987, j'ai filmé mon œuvre ; aujourd'hui, je suis en train de monter un film avec ces éléments, dont je n'aurais jamais pensé en 1987 que je pourrais un jour les utiliser. J'aime cette idée que le temps donne un sens aux choses, comme un révélateur.

**Nuit Bleue (2009), votre premier long-métrage, est une fiction. Quel effet cela a-t-il eu sur votre travail par la suite ?**

*Nuit Bleue* est mon seul long-métrage produit avec l'industrie du cinéma – à un moment j'ai préféré faire un film plutôt qu'une énième exposition. Je crois que le cinéma peut oxygéner les arts plastiques. Mais c'est ma pratique plastique qui a été synthétisée dans un film, ce n'est pas le film qui a irrigué mon travail.

**Fondateur et directeur du Pavillon du Palais de Tokyo, vous montrez parfois vos**

**œuvres avec celles des résidents. Cette activité nourrit-elle votre travail ?**

Le réel nourrit toujours les pratiques artistiques. Bien sûr j'apprends beaucoup et je travaille avec les pavillonnaires. Des échanges formidables ont lieu. Grâce au réseau du pavillon, Apichatpong Weerasethakul, qui faisait partie de la promotion inaugurale en 2001 et voulait faire du cinéma, a pu rencontrer Charles de Meaux qui a produit son premier film ; ensuite il a reçu la Palme d'Or à Cannes.

#### LE MAC/VAL

**Au Mac/Val, vous donnez une vie nouvelle à des images anciennes. Différents temps s'y trouvent précipités.**

Oui, différents temps qui ne forment plus qu'un. C'est une exposition monographique pour laquelle j'ai construit un film musical sur plusieurs écrans, montré dans un dispositif scénique particulier. Il y a un cœur battant de l'exposition, avec deux cimaises en angle au centre de la salle et des écrans tout autour. Le public sera encerclé par des images. Tous les écrans montrent la même image en même temps, avec certains décalages. On verra dif-

Arrangement vidéo « Villa Médicis » (extrait). 1981. (Ph. A. Leccia). *Video loop*

férents films. D'abord celui de 1981 dans lequel j'ouvre la fenêtre de mon atelier de la Villa Médicis ; la bande-son est simplement la musique qui passait à la radio à ce moment-là. Ensuite, des images de 1976 : une jeune fille qui « avale » le soleil couchant, et d'autres plus abstraites. Puis un film proche du cinéma expérimental, strident et abstrait, de 1973. Suivent deux visages d'une femme qui ferme les yeux, sur une musique des Pink Floyd, en 1971. Cette douceur est cassée par des aboiements de chiens au Cambodge, et des images d'explosions de 1994. On reconnaît ensuite *Pierrot le fou*, une naïade dans l'eau, puis un film de 2006 dans lequel une jeune fille chante *Logical Song*. Une mélancolie plus grande émane de *So Sad* (1995) qui appartient au Mac/Val. Un orage brise cette atmosphère, puis c'est la guerre, la Yougoslavie et le Japon. Les images de conclusion datent de 1969, ce sont des expériences avec de l'eau dans un verre face au soleil. Et de nouveau un visage de jeune fille. ■



# Ange Leccia Romantic Experimentalist

Ange Leccia has been making movies since the early 1980s. His work ranges from experimental movies to a feature film, *Nuit bleue*, released in 2008. At a time when people were beginning to talk about installations, he defined the practice with his “arrangements” of objects, the kind of negotiation with reality that has always marked his work. The Mac/Val is now holding a solo show that provides a new view of his production over the last 30 years.

*How did you start making art in the mid-1960s?*  
I was lucky enough to attend an experimental high school in Corsica, where they were testing a secondary school arts degree program. That was in 1968—a direct result of the impact of that year’s events on education. I was 14. We had still cameras and movies cameras; everything was possible. One of my teachers even invited Daniel Buren to our class! I made a coffin swathed in art history book covers, and did a performance where I sat on the floor in an empty room, listening to the Beatles and my favorite tunes. There was a television reportage on our term projects. It was an extraordinarily creative environment. Many of my fellow students are working in the art world today. For example, Anne Baldassari, the Picasso museum director, and someone else who makes images for Steven Spielberg.

*How did film become part of your practice?*  
I’ve never differentiated between film and the other visual arts, either in terms of content or audience. I’ve always been into movies. Thanks to my teachers at my high school in Bastia I discovered Pasolini’s *Porcile* and Antonioni’s *Zabriskie Point* with music by Pink Floyd that I used to listen to every day. These movies had a poetic quality and at the same time a timeless narration. Film was becoming a territory of the sublimation of art. After that, during the early 1970s, at the Sorbonne, I took the courses taught by Dominique Noguez, who brought in guests like Jonas Mekas to do workshops with us. Among my teachers were Michel Journiac and Gina Pane. I also studied with André Almuro. A France Musique radio producer, he was interested in the relationship between the body and music, and made one of his first sound pieces with Pierre Clémenti. It was thanks to him that I had Clémenti play in my first movie, *Stridura* (1979). By the 1980s I was teaching at the Grenoble fine arts school. In those days the departments were tightly



closed off from one other, separated into painting, sculpture, photography, etc. I took my students—including Philippe Parreno and Dominique Gonzalez-Foerster—to see Godard flicks as a way to break down the walls.

## SENSUALITY OF CINEMA AND OBJECTS

*How did you go from being interested in filmic images to interrogating expanded cinema, the mechanisms, the machines and the raw material of images? Was it these cinema objects that led you to make “arrangements” of objects?*

When making movies a lot of machines and cardboard boxes passed through my hands. When you spend time with certain objects you realize that they can be used for more than their original known purpose. When put into a different context, with other ideas in mind, they take on new meaning. In 1984, at the new Villeurbanne museum, I showed a movie projector that cut a slab of marble into two. Another one shone on bricks so that it looked as if the light were pushing the bricks out of kilter. There was also a piece that I’m still very fond of, a pile of cardboard boxes surrounded by four TVs. This packaging material that usually gets thrown away is foregrounded here by the objects they contained. I also made a column out of film boxes. I emptied it out and put in a boom box playing the soundtrack for Godard’s *Contempt*. It was pretty minimal, very cold and at the same time romantic.

*Your 1985 exhibition Séance (Movie Showing) at the Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris used movie equipment, such as projectors sitting on chairs to light up a wall. Was your show at the Almine Rech gallery in 2010 a kind of mannerist take on your own work?*  
All artists are ruminants who adopt and regenerate their work according to their geopolitical situation or technological advances. Art is always moving. After doing a show of videos and photos about the

« True Romance » 1992 2006  
Arrangement video (Ph A Leccia)

Middle East and another on Cambodia exposing prostitution there, I felt a need to get back to the wellsprings of the image, something more introspective, more abstract and less narrative. I wanted to make pieces that dealt with the combustion of images before they take shape. In my 1985 work the image went to the viewers, whereas in 2010 the light—there was no longer any image—was like a heart closed in on itself. That was more or less the idea behind what I did at the Grenoble museum in 1986: I emptied out the air vents in one of the museum’s biggest rooms, and into them I put glass cubes with a lit light bulb. It was as if the museum’s content were inside these cubes—as if the things you were supposed to see were not on the walls but hidden, like an interior life.

*How did you come to take up drawing and painting?*

In Corsica I was used to having a lot of space. I projected a slide of an Italian primitive painting onto the surface of the sea. I could move tons of dirt with a truck if I wanted to. But living in a Paris garret, there was no room to make art, so I developed a kind of interior “land art” using a magic marker and paper. I spent a whole month putting one spot next to another. It was about the disintegration of the image. At the same time I was making a lot of pieces inspired by TV snow, a practice also associated with the repetitive music of Philip Glass and Terry Riley.

## REGENERATING SITUATIONS

*A lot of your films and objects involve loops. I don’t think things are what we think they are. For example, in one of my films, in 1986, I included a looped version of a sequence from *Contempt* [a close-up of Brigitte Bardot in a car saying, “Forget what I told you, Paul. Pretend that I never said*

anything.”]. When you spend time looking at this footage you begin to see all sorts of things in the background. Looping restores the meaning of a banal situation. In 1981 I made another loop, showing me opening the window of my studio at the Villa Medici. I had left Corsica and was provided with a painting studio; the situation was simultaneously terrific and difficult... In this piece I accept and look at what’s outside my window. Another loop from 1986 uses the end of *Pierrot le fou*. [A voiceover whispers: “It’s been found. What’s been found? An eternity. The sea...has gone with the sun.” There’s an explosion and the camera shows the line where the sea meets the sky.] I also filmed a lot performances in Super-8, particularly one in which I cover myself with ashes to become one with nature. I had a really hard time exhibiting these films at that time because the critics were only interested in my “post ready-made” objects. I’ve used some of them for my Mac/Val show.

*Was your use of looping as a form inspired by serial music?*

My wife, who’s a psychoanalyst, would say that looping is one of the characteristics of autism, an artist digging himself in deeper and deeper in order to not get distracted, stubborn to the point of insanity. For me, these are echoes. Of course looping comes from repetitive music; the same note does not have the same meaning when modified by its geopolitical context.

## TRAVELS AND POLITICS

*Over the last few years you’ve shot a lot abroad, in Egypt, Syria, Cambodia and Japan. Your travel films are more political than the others.*

I’ve always been against exoticism. During the year I spent at the Villa Kujoyama in Japan the war in Yugoslavia was reaching its climax. Japanese society seemed very childish to me. So I made several pieces in which I brought out the contrasts between the two, juxtaposing explosions in Yugoslavia with paparazzi flashes lighting up the face of a young woman engaged to a sumo wrestler. Later, in Cambodia, I filmed the genocide museum at the S 21 camp. Most of the visitors are Western tourists, and there’s a whole network of prostitution that’s grown up around it. One genocide leads to another. I couldn’t not talk about that.

*Often your films mix various places you’ve been, like in *Traversée* (2012), where we see Corsica and Syria. Do you work with reservoirs of your own images?*

My rushes are in fact reservoirs of forms that I often use years after shooting them. During the 1987 Documenta I filmed my

own work; now I’m putting together a movie with this footage. Back in 1987 I never thought that I might end up using it someday. I love the idea that time gives things meaning, like developing a photo.

*Nuit Bleue (2009) was your first feature film. What effect did it have on your work afterward?*

*Nuit Bleue* is the only full-length film I’ve made in connection with the movie industry. At that point I preferred making a film rather than doing yet another exhibition. I think movies can give the other visual arts fresh air. But instead of being an inspiration for the rest of my work, the film is a synthesis of it.

*As the founder and director of the Pavillon du Palais de Tokyo, you sometimes show your work alongside that of the artists in residence. Does that kind of thing help sustain you in your work?*

Reality always provides sustenance for artistic practices. Obviously I learn a lot with the artists in residence and I work with them. We’ve had some really great exchanges. The Pavillon was where Apichatpong Weerasethakul, one of the artists in residence during our first year, who wanted to make movies, met Charles de Meaux,

who became the producer of his first film. Weerasethakul won the Palme d’Or at Cannes.

## THE MAC/VAL

*In your show at the Mac/Val, you breathe new life into old images. Different temporalities are blended together.*

That’s right, different time periods that are all part of the same one. For this solo show I made a musical that’s shown on several different screens as part of a larger installation. The beating heart of this exhibition is located where two partition walls come together at the center of the room with monitors all around. Thus visitors are encircled by images. All the screens show the same image at the same time except that there’s a bit of a lag. There will be various pieces, starting with my 1981 film where I open the window of my studio at the Villa Medici, with the music that was playing on the radio right at that moment. Then some images from 1976: a girl who “swallows” the setting sun, and others of a more abstract nature. Then an almost experimental movie, strident and abstract, from 1973. Followed by two faces of a girl closing her eyes as Pink Floyd plays in the background, from 1971. The feeling of sweetness comes to an abrupt end with barking dogs and explosions in Cambodia, from 1994. Then people will recognize *Pierrot le fou*, a naiad in the water, and, following that, a 2006 film of a girl singing *Logical Song. So Sad* (1995), which belongs to the Mac/Val, is even more melancholy. A storm changes the atmosphere, and then comes war, Yugoslavia and Japan. The last images are from 1969, experiments with water in sunlight. And once again a girl’s face. ■

Translation, L-S Torgoff

## Ange Leccia

Né à / born 1952 à / in Minervù (Corse)

Vit à / lives and works in Paris

Expositions personnelles récentes / Recent shows:

2010 Almine Rech Gallery, Paris

2011 Musée Denon, Chalon-sur-Saône

2012 Luc Leccia, Ange Leccia, Espace d’art

contemporain Orenge de Gaffory, Patrimoine

2013 V. Jourard - A. Leccia, Frac Basse-Normandie,

Caen; *Logical Song*, Mac/Val, Vitry-sur-Seine

Expositions de groupe récentes / Group shows:

2012 Nuit blanche, Paris; *Drunked Island*,

(entre)ouverture, Palais de Tokyo; *Danser sa vie*,

Centre Pompidou, Paris

2013 Art Document Hiroshima; Onomichi City Museum,

Japon; Biennale de Thessalonique; *Ici, Ailleurs*,

Friche la Belle de Mai, Marseille

« Arrangement ». 1986. 4 téléviseurs

et leurs emballages. Sala Uno, Rome. (Ph. A. Leccia).

4 TVs and their boxes

