

## **Séance d'installation de William Kentridge à l'Académie des beaux-arts**

**à l'Académie des beaux-arts**

**mercredi 12 février 2025**

**discours de William Kentridge**

### **Première partie**

Quel plaisir et quel honneur d'être ici, prêt à occuper le « fauteuil 13 » de cette grande académie. Je n'ai pas encore vu ce siège prestigieux, mais je m'imagine un fauteuil à la fois profond et moelleux, prêt à vous envelopper. En anglais, « *armchair* » n'est pas aussi engageant que « fauteuil », qui vous engloutit tout entier.

Je suis conscient que ce fauteuil est resté vacant pendant ces onze dernières années, depuis le décès de mon prédécesseur, Ilias Lalaounis, en 2013, à l'âge de 93 ans. J'espère qu'il s'agit d'un présage de longévité. Le fait d'occuper un fauteuil jusqu'à la fin de sa vie est à la fois rassurant et anxiogène. Nous savons ce qui nous attend au final.

Je tiens à rendre hommage à Ilias Lalaounis. Nous savons tous qu'il était un grand joaillier qui a dédié 70 ans de sa vie à exercer son métier, après avoir délaissé ses études de sciences politiques et de droit pour se lancer dans le travail de l'or. Je sens que nous avons des affinités lui et moi. Tout comme Ilias, j'ai commencé à étudier les sciences politiques à l'université, mais j'ai fini par me retrouver, pour le meilleur ou pour le pire, dans un atelier. Non pas pour abandonner la pensée, mais bien pour penser avec les doigts et avec les yeux.

Très tôt dans son parcours de joaillier, Ilias a trouvé son matériau de prédilection : l'or. Un métal à la fois souple, malléable et tendre comparé à la dureté des pierres précieuses. Qu'est-ce ça veut dire, penser avec son corps ? Une conversation de toute une vie avec des civilisations et des cultures anciennes. Son travail s'appuyait sur son héritage grec, mais au fil des années, il a également puisé des images et son inspiration dans les cultures celtique, japonaise et amérindienne—qui prenaient diverses formes selon les collections de bijoux présentées dans les musées, les boutiques et les galeries du monde entier. Tous les artistes sont en conversation avec le passé, comme nous tous. La vision est composée à 10 % d'optique et à 90 % de prédiction, de mémoire et d'associations. C'est précisément ce qui ressort du travail en atelier. Nos yeux sont en constante évolution depuis des milliers

d'années. La connaissance d'une épaule, d'un avant-bras et d'un poignet trouve également sa source dans l'avant-bras, l'épaule et le poignet de l'aurige de Delphes - ville natale d'Ilios - où il a pu contempler au musée municipal, dans les moindres détails, cette sculpture de métal. Moi aussi, je visualise très bien l'aurige de Delphes, dans mon cas, grâce à une mauvaise photographie en noir et blanc, extraite d'un manuel d'histoire de l'art du lycée. Je n'ai jamais réalisé de projet sur l'oracle de Delphes, mais j'en ai fait un sur la sibylle de Cumès. Je suis conscient de leurs similitudes et différences. Ces mythes et leur univers sont aussi propres et présents à Ilios qu'ils sont lointains pour moi. Être à l'intérieur d'une tradition ou en être étranger, tout en étant nourri par elle fait toute la différence. Que l'on soit proche ou éloigné de Delphes, il y a un point commun. Il faut traduire, ou dans mon cas, j'en suis sûr, mal-traduire ces histoires dans notre temps présent.

L'or n'est pas mon métier. Je suis davantage spécialisé dans le fusain, autrement dit, le charbon de bois. J'ai d'ailleurs choisi le bois plutôt que le métal pour mon épée symbolique. Mais le support est accessoire, le plus important est la dette que nous avons envers notre travail. Dans le cas d'Ilios, il maîtrisait à la perfection le travail du filigrane, de la granulation, ainsi que le martelage à la main – toutes ces disciplines qui, à force de répétition, deviennent un exercice routinier pour la main. Il ne s'agit pas tant de la façon dont nous utilisons le matériau, que de ce que nous devons à notre activité, de la manière dont nous servons l'art. Nous rendons ici hommage à la dévotion d'Ilios pour son art et aux magnifiques objets qu'il a réalisés, à ses sculptures miniatures créées pour être portées. Ilios, c'est très confortablement que je vais m'asseoir dans votre fauteuil.

## **Deuxième partie**

Je suis particulièrement heureux d'être admis à l'Académie ici, à Paris. En tant qu'étudiant, j'ai eu l'occasion de visiter Paris lors d'un voyage éclair à travers l'Europe. Deux jours à Rome, quatre jours à Florence, trois jours à Paris. Mais à vrai dire, je suis venu à Paris avec Anne, ma compagne (devenue ma femme au bout d'un an passé dans la capitale) dans le but d'étudier. J'ai passé quelques années à Johannesburg à réaliser des dessins et des gravures, mais j'ai décidé de tout arrêter. Je n'arrivais pas à m'ôter cette phrase de la tête : « Tu n'as pas le droit d'être un artiste. » C'était mon mantra. Peut-être parce que les artistes ne vivent pas à Johannesburg, mais à Paris ou à New York. Ce qui me manquait, c'était peut-être un béret et une fine moustache, une palette de couleurs ou de vivre dans une chambre de bonne. Quoi qu'il en soit, je m'étais fait à l'idée d'avoir échoué en tant qu'artiste. J'ai alors vendu ma presse de gravure, fermé mon atelier et je suis parti à Paris pour étudier non pas l'art, mais le théâtre, caressant l'espoir de devenir acteur. Ma femme travaillait, quant à elle, à l'hôpital américain de Neuilly. J'ai étudié à l'École Jacques Lecoq, une école spécialisée dans le

mouvement et le mime située rue du Faubourg Saint-Denis. Trois semaines après mon arrivée à l'école, il m'est clairement apparu que je ne serais jamais acteur mais j'ai quand-même terminé l'année et me suis plié à tous les exercices pratiques demandés, sans grand succès. Toutefois, à travers activités, j'ai appris plus sur ce qu'est un artiste que dans n'importe quel autre cours ou école d'art. Nous étions alors en 1982. François Mitterrand venait d'être élu et la bourgeoisie française redoutait ce que les socialistes allaient faire. Je me souviens des batailles de rue à la Cité universitaire entre les socialistes et les étudiants iraniens islamistes.

À cette époque, il y avait trois principaux professeurs de mime à Paris : Jacques Lecoq, Marcel Marceau et Étienne Decroux. Étienne Decroux, l'éminence grise du mime à Paris, avait une philosophie profondément utopique. Lorsqu'un acteur passait de la position horizontale à la position verticale, il estimait que c'était toute l'humanité qu'on devait voir se lever. Tel était l'objectif : faire en sorte que chaque geste devienne universel.

Dans son école, Marcel Marceau a enseigné les techniques rigoureuses de la pantomime blanche, de la boîte en verre, des mains contre une vitre, du ballon qui s'envole et de l'extrême précision nécessaire afin de créer des illusions prévisibles. Le « point fixe » y faisait l'objet d'une véritable dévotion. Les différentes écoles ne s'appréciaient guère, pire, elles se méprisaient les unes les autres.

L'École Jacques Lecoq était une école portée d'avantage sur le mouvement que sur le mime. Il s'agissait d'apprendre ce que l'on peut exprimer et ce que l'on peut reconnaître dans un corps en mouvement, un cours de jeu qui part de la nuque vers les pieds. Tout un monde existe dans notre corps, pas seulement dans notre tête. Il n'y a pas une façon de marcher qui soit universelle, mais une infinité de particularités que l'on ignore a priori, mais que l'on reconnaît en les voyant. L'expressivité du corps, en-dessous de la tête, la compréhension non rationnelle et la prédilection pour la reconnaissance plutôt que pour un savoir présumé est la leçon la plus importante que j'ai apprise. Cela vaut aussi bien pour le geste d'un acteur que pour le mouvement d'un danseur ou pour le trait d'un artiste. La pensée réside dans de notre corps.

Où commence l'impulsion ? Quelle est la tension dans le corps, quelle est la respiration, la voix qui découle de cette première impulsion ? Lorsque vous dessinez, est-ce que votre corps participe tout entier, tendu jusqu'à la limite de son propre mouvement ? Ou bien travaillez-vous uniquement avec votre bras en partant de l'épaule ou juste à partir du coude, du poignet ou des phalanges ? Il faudrait un cours de dessin entier rien que sur ces distinctions. Mais l'essentiel, est le désir du corps vers son objet, la rencontre du fusain et du papier. Il s'agit de

l'élan premier, de la toute première impulsion à « faire ». Ce qui est réalisé, le sujet, est essentiel bien sûr, mais aussi secondaire. Le papier et le fusain réclament leur sujet, d'abord sauter, et puis regarder. Faites confiance à l'impulsion, donnez-lui le bénéfice du doute. Voilà ce que j'ai appris à l'école de théâtre à Paris ; une approche toujours profondément ancrée, au sein de ma pratique.

En fin de compte, votre travail révélera toujours qui vous êtes. S'il est prétentieux, arrogant ou désinvolte, vous ne pouvez pas échapper à votre propre jugement. L'ensemble de votre travail devient, sinon un autoportrait, du moins une autobiographie. C'est pourquoi il est souvent si douloureux de se pencher sur son travail. Nous sommes confrontés à la question suivante : « Est-ce vraiment qui je suis ? Est-ce là tout ce que je suis ? ».

Il est risqué de se lancer dans un projet sans une idée bien précise, sans scénario ni script, mais c'est aussi l'occasion de s'ouvrir à l'imprévu et de découvrir que vous ne saviez pas que vous saviez. Un moment de reconnaissance, peut-être comme un chien qui trouve un os qu'il aurait oublié avoir enterré. Il n'est pas question de hasard ou de planification, mais entre les deux. Quand vous faites un dessin, une invitation de notre corps, de notre bras, de notre main, nous conduit vers de nouveaux horizons.

Lorsque j'ai commencé à faire de l'animation à l'aide d'une technique alternant des dessins au fusain et leur effacement, je me confondais souvent en excuses. Je ne parvenais pas à obtenir un effacement parfait. J'ai essayé différents papiers et gommes, mais il restait toujours une trace grise. Un jour, des amis m'ont dit : « Arrête de te plaindre. C'est cette tache grise, cette trace du temps, qui nous intéresse ». J'ai donc dû revoir ma façon de penser. « Oui, bien sûr. La tache grise n'est pas un problème ». Je ne me suis pas dit : « Comme je suis intelligent d'avoir trouvé cette façon de rendre visible le passage du temps », mais plutôt : « Comme j'ai été stupide de ne pas l'avoir vu plus tôt ».

Le processus révèle le sens. Une forme de stupidité est vitale dans l'atelier. L'atelier est le lieu sûr pour la stupidité. Le dessin doit toujours en savoir plus que l'artiste. Si l'artiste est plus intelligent que le dessin, à quoi bon dessiner. Cela bien entendu, signifie qu'il faut laisser une latitude au doute, à l'incertitude. Rester prudent par rapport au point de départ, à ce qui est venu en premier, à la bonne idée. Trouver la confiance dans l'inattendu, dans le détail en marge du dessin qui nous donne une idée pour repenser l'ensemble du processus. Un moment de surprise, dans une improvisation théâtrale. Une réponse presque physique à la surprise de cette nouvelle image ou nouveau mouvement. La tache grise qui suit la ligne, voilà une moins bonne idée.

« Trouver une moins bonne idée ». Que signifie suivre une moins bonne idée? Il y a huit ans, à Johannesburg, j'ai fondé (avec d'autres personnes) le *Centre for the Less Good Idea*, un centre d'art situé en plein cœur de la ville. Ce Centre repose sur le principe de trouver et d'utiliser l'énergie issue de la collaboration entre écrivains, danseurs, cinéastes, artistes, musiciens. Le *Centre for the Less Good Idea* est un espace physique : un lieu de répétitions, de représentations. Quelque 1 400 artistes et écrivains ont participé à des projets au cours des huit dernières années. Le nom du centre, *Centre for the Less Good Idea*, vient d'un proverbe africain qui dit : « Si un bon médecin ne peut pas te soigner, trouves-en un moins bon ». Lorsque les grandes idées n'aboutissent pas il faut trouver d'autres solutions, plus proches, mieux adaptées à la situation.

On doit être attentif et ouvert aux idées qui jaillissent pendant le processus de création. La bonne idée de départ commence souvent à se fissurer au fur et à mesure que les répétitions avancent ou que le dessin prend forme. À ce stade, deux possibilités s'offrent à vous : insister, en parlant plus fort ou en traçant des lignes plus sombres (il y a toujours une certaine violence dans la certitude) ou bien accueillir à bras ouverts ce qui émane des fissures, de la périphérie.

Le Centre s'appuie sur une stratégie du faire qui consiste à ne pas attendre d'y voir clair avant de commencer. Mais outre la création physique, il s'agit aussi d'une façon de penser : penser à travers la matière.

Fondamentalement, ma façon de penser, l'approche que j'ai de ce que signifie être un artiste ont été façonnées par l'enseignement qui est passé au travers de mon corps – et qui m'a tant mis en échec - à l'école de théâtre à Paris, il y a 43 ans.

Mais « la moins bonne idée » a aussi une signification plus large, notamment la méfiance à l'égard des grandes bonnes idées. L'histoire du XXe siècle nous a montré les désastres qui ont suivi tout projet qui prétendait savoir comment le monde devait être. Étant donné que les bonnes idées ont mené à des catastrophes, nous devons trouver des solutions plus provisoires, plus partielles et locales. Être attentif à ce qui se passe à la périphérie signifie également être ouvert aux idées et aux impulsions qui proviennent de l'extérieur du centre. Johannesburg, où je vis, n'est pas Paris, ni New York ou Berlin, mais ici, il y a certaines manières d'appréhender les choses et des perspectives qui ouvrent la voie à de nouvelles façons de penser.

Comme l'activité de l'atelier implique souvent la présence de nombreux collaborateurs, monteurs, compositeurs, danseurs, même dans l'acte solitaire de dessiner, on n'est jamais

seul. Au cours des décennies passées dans mon atelier, les compagnons de route ont été légion. Certains artistes et écrivains français ont joué un rôle essentiel dans le travail que j'ai accompli au cours des cinquante dernières années.

Les tableaux d'Édouard Manet font toujours partie intégrante de mon être. Comment ne pas succomber à l'or des bouteilles de champagne du bar des Folies Bergères ou aux fleurs agencées dans un pot de confiture ou dans un petit vase qu'il a peints à la fin de sa vie ? On se souvient également de ses tableaux des barricades de la Commune de Paris et de l'exécution de l'empereur Maximilien. L'historique et le contextuel, le personnel et le public. Cette leçon qu'il m'a donnée reste gravée dans ma mémoire.

Georges Méliès et ses films, réalisés au tournant du siècle dernier, ont changé la façon dont, selon moi, les films pouvaient être réalisés et ont fait naître en moi l'idée de l'atelier comme sujet de recherche. Courbet et son atelier ne sont pas en reste, bien entendu.

Alfred Jarry et son Ubu m'ont accompagné au fil des décennies. Lors d'une production réalisée par des étudiants il y a cinquante ans, je jouais un ours en train de danser et ma femme, toute l'armée polonaise à elle seule. Le tyran d'Alfred Jarry, qui s'apitoie sur son sort, reste une figure de notre temps. Au cours des trente dernières années, il est réapparu dans l'atelier sous forme de dessins, de gravures et autres productions théâtrales.

Je pense à Ferdinand Oyono, le grand écrivain camerounais, et à son roman *Une vie de boy* (que j'ai également adapté au théâtre), qui m'a offert de nouvelles perspectives sur la France, mais aussi sur le fait de grandir en Afrique du Sud.

Il y a les écrivains français et anti-français aux confins de la France. Aimé et Suzanne Césaire, qui écrivaient entre Paris et la Martinique, et Frantz Fanon, qui observait la France depuis la Martinique et l'Algérie. Aucun d'entre eux n'a eu sa place sous la Coupole, mais tous ont leur fauteuil dans mon atelier, observant mon travail, me bousculant ici et là, faisant entrer le monde entier dans mon atelier et me rappelant sans cesse ce qui est essentiel.

« *Car souvenez-vous, écrivait Aimé Césaire, gardez-vous de vous croiser les bras en l'attitude stérile du spectateur, car la vie n'est pas un spectacle, car une mer de douleurs n'est pas un proscenium, car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse* ».

Je vous remercie.