

Du 16 novembre au 2 décembre 2016, la Maison de l'International de Grenoble – en résonance avec le festival

«
Les rencontres du cinéma italien
»
, organisée par l'Association Dolce Cinema – a mis ses espaces à disposition de l'exposition *An Elephant's Memory // Urban Wilderness* de l'artiste et écrivaine italo-hollandaise Marta Nijhuis.
Par un entretien entre la commissaire de l'exposition et l'artiste, nous souhaitons restituer les traits essentiels de ce projet multimedia et itinérant dont les prochaines expositions sont prévues à Lyon et Milan.

Le thème de la mémoire culturelle, récurrent dans le travail de Nijhuis, se configure dans l'image emblématique de l'éléphant. Avec une série hétérogène d'œuvres, embrassant la peinture, le dessin, l'«

installation-narrative

»

et la vid

é

o, l'artiste nous conduit au c

œ

ur affectif d'une m

é

moire collective li

é

e aux pachydermes.



An Elephant's Memory // Urban Wilderness

Exposition itinérante de Marta Nijhuis

Maison de l'International de Grenoble

Du 16 novembre au 2 décembre 2016

Commissaire : Chiara Palermo

Entretien avec l'artiste

par la commissaire de l'exposition

Chiara Palermo : Ton projet nous donne à saisir, par « une mémoire d'éléphante », un voyage dans la ville de Milan qui élargit les limites de cette ville à la lointaine Bombay. Dans le parcours de cette exposition, la création est reportage autant que poésie, fiction autant que documentaire. L'histoire de la mémoire de l'artiste devient l'histoire de la ville de Milan et d'autres villes : l'histoire de l'éléphante Bombay, dite Bombay, et d'autres animaux exotiques qui peuplent nos espaces urbains.

Ce projet d'exposition a été animé par le désir de penser une manière de rendre visibles les histoires surgissant de ta premi

ère

rencontre avec Bomb

é

e, l'

é

l

é

phante originaire d'Inde qui v

é

cut au zoo de Milan entre 1939 et 1988.

Peux-tu nous parler davantage de **cette rencontre** ?

Marta Nijhuis : Dans un roman bref que j'ai écrit sur l'histoire de Bombée [*Suonala ancora, Bombe*, Milan, Mimesis, 2015], je raconte qu'un jour, alors que j'étais d'é
j
à
domicili
é
e en France depuis quelques ann
é
es, je me trouvais en Italie pour le vernissage d'une exposition de mes tableaux qui se tenait dans un ancien palais en face des Jardins Publiques de Milan, o
ù
autrefois se dressait le zoo. Le soir, apr
è
s une longue journ
é
e, le souvenir de Bomb
é
e s'intronisa litt
é
ralement en moi, peut-
ê
tre r
é
veill
é
par la proximit

é
de ces lieux qui autrefois m'
é
taient familiers et me semblaient à présent
é
trangement cristallis
é
s dans une sphère atemporelle,
à
la fois proches et lointains. Je n'arrivais plus
à
penser
à
autre chose. Bomb
é
e : je l'avais tant aim
é
e et pourtant je l'avais quasiment oubli
é
e. Tu me demandes de te parler de ma
premi
è
re
rencontre avec elle. Eh bien, la premi
è
re fois que j'ai v
é
ritablement eu l'impression de rencontrer Bomb
é
e, ce fut vingt-six ans apr
è
s sa mort,
 dans ce souvenir involontaire, au terme d'une longue journ
é
e de travail, quand la fatigue laisse place au surgissement des fant
ô
mes de l'oubli, et la m
é
moire se forme plus claire, plus vibrante et
é
mouvante que jamais. Bomb
é
e, c'est pour moi une rencontre avec un anachronisme sans lieu, qui en vertu de sa
cristallisation utopique, finit par devenir le temps et l'espace d'une narration enracin
é
e dans une ville de l'

à
me, faite
à
la fois de Milan, de Bombay et de la distance entre les deux, dans une
époque qui dissout les guerres, le terrorisme, les ambitions individuelles dans un fond
musical
é
ger : le son d
é
saccord
é
et tristement joyeux de l'orgue de Barbarie dont jouait cette
é
l
é
phante apprivois
é
e.

Dans mon travail il y a, comme tu le dis bien, du documentaire. La recherche historique est fondamentale à la fois pour mon processus d'écriture et pour mon inspiration visuelle. Mais une fois **interrogées les archives** des transporteurs d'éléphants, une fois consulté le détail de la chronologie des bombardements à Milan durant la Seconde Guerre mondiale, une fois parcourus, à travers livres et documentaires, l'Inde du roi Georges et l'univers des pachydermes au cours

de deux mille ans d'imaginaire collectif occidental, la po

é

sie finit par m

é

langer les certitudes du savoir historique, par plier les

é

v

é

nements dans le sens des sentiments, brisant la rigidit

é

de la ligne temporelle pour se plonger dans les m

é

andres d'un pass

é

qui entrem

ê

le m

é

moire et oubli, lumi

è

re et ombre, s'habillant d'une couleur cr

é

pusculaire, o

ù

l'essentiel des choses se per

ç

oit enfin plus clairement.

L'

histoire

est donc bien celle de Bomb

é

e, l'

é

l

é

phante qu'en 1939 Arduino Terni, chasseur blanc, accompagna depuis l'Inde colonis

é

e jusqu'au Milan fasciste, mais la

m

é

moire

qu'elle fait

é

merger est celle d'un voyage extraordinaire entre l'univers animal et l'univers humain,

entre les g

é

n
é
rations, entre la vie urbaine et le charme du lointain, entre l'amiti
é
et la mort ; une m
é
moire intriqu
é
e et intempestive qui parcourt toutes les vies
à
toutes les latitudes, dans tous les temps.



CP : La première particularité de ce travail sur Bombée que je voudrais aborder avec toi correspond à cette **inspiration littéraire** à savoir une expression littéraire riche d'images mais avec une narration **très structurée**.

De prime abord, cette inspiration renverse la priorité de ton travail précédent, qui déconstruisait la figuration autant que la narration par les courbes et les reflets, par les

«
jeux d'eau
»
et leurs lumi
è
res impr
é
visibles.

Je me suis approchée de cette nouvelle expression artistique, fascinée par sa multimédialité, et j'ai pu rapidement retrouver la m

ê
me exigence de d
é
structuration de nos visions ordinaires, les m
ê
mes
é
sans de recherche plastique entre profondeurs et surfaces. En effet, en d
é
pit de l'inspiration narrative, il ne s'agit pas pour autant de constater un retour
à
la lin
é
arit
é
de la vision. Au contraire, les images deviennent espace, richesse de la perception par la convocation simultan

é
e de la vision et du toucher, de nuances
aiguës
de blanc ou plus envo
û
tantes de gris, de noirs et de
«
jeux d'ombres
»
ici — comme avant, dans ton travail pr
é
c
é
dent, les
«
jeux d'eau
»
— demandant de faire l'
é
preuve d'une autre mani
è
re de sentir. La multim
é
dialit
é
de tes moyens exprime une multivocit
é
narrative dans laquelle il est n
é
cessaire de se perdre pour saisir le fil qui relie
la multiplicité
des histoires
sans jamais en restituer une unit
é
. La multivocit
é
des histoires et l'intensit
é
des moyens rel
è
vent
d'une structure en train de se faire, jamais accomplie
.

Peux-tu nous parler de cette impossibilité de penser l'unité de la narration présente dans l'exposition et de la mani

ère

ère dont tu appr

éhendes la notion d'unit

é dans ton roman ? Accepterais-tu de faire intervenir dans ton

œuvre une dimension s'approchant de l'ordre de l'inachev

é, du

«

non-fini

»

? Si oui, cette dimension s'est-elle manifest

é

é par un travail en tension avec un d

é

é sir d'accomplissement ou s'est-elle présentée spontanément comme une solution ? Cette

dimension appartient-elle au roman et à l'exposition ?

MN : Ta question est très riche et pour y répondre je dois faire un pas en arrière. Il faut que j'explique, d'abord, pourquoi le thème de la mémoire culturelle est devenu le cœur de mon travail et quel type d'exigence m'a amené à m'exprimer par un dialogue entre images et écriture. Tout commence par le miroir, qui a été le thème central de ma recherche artistique et théorique pendant plusieurs années. Mes peintures et photographies ont été longtemps inspirées

es par les formes distordues des objets r

é

fl

é

chis dans des surfaces miroitantes, par leur aspect ambigu et fragment

é

, tout comme par la relation entre visible et invisible

é

mergeant du miroir. Les glaces sont des surfaces de r

é

flexion. En ce sens, quelque part, il s'agit de surfaces cogitantes. Et puisque les miroirs nous montrent nous-m

ê

mes r

é

fl

é

chis, ils nous font r

é

fl

é

chir, mettant en discussion notre identit

é

. Les jeux d'eau que tu mentionnais tout

à

l'heure sont un bon exemple des enjeux de cette recherche : en d

é

formant sans cesse les choses et nous-m

ê

mes, le miroir de l'eau rend visible la nature en devenir et insaisissable de notre identit

é

et de celle du monde dont nous faisons partie.

Fille d'une mère italienne et d'un père hollandais, j'ai grandi en Italie comme une étrangère, ne me sentant pourtant pas tellement hollandaise, mais me consid

é

rant davantage milanaise qu'italienne — milanaise d'un pass

é

qui n'a jamais

é

t

é

pr

é

sent, en effet, car j'ai toujours d

é

test

é

Milanaise que j'y ai v

é

cu, avant de d

é

couvrir que j'aime profond

é

ment l'

id

é

e

de Milan surgissant en moi apr

è

s mon d

é

part. En manque de ma langue paternelle, que je n'ai jamais parl

ée

, j'ai choisi l'anglais comme ma langue d'

é

lection, ayant su la parler naturellement, sans jamais l'

é

tudier, comme s'il s'agissait de la r

é

miniscence d'une vie antérieure. J'ai fini par aller vivre en France, un pays dont je ne connaissais que l'

œ

uvre de quelques philosophes et

é

crivains d

é

j

à

morts. Voici ce que le miroir me montrait : une identité
é
constamment diff
é
r
é
e dans l'espace et dans le temps, se formant toujours l
à
o
ù
je n'
é
tais pas. Le
leitmotiv
du r
é
cit de ma vie
é
tait l'ailleurs, la diff
é
rence, l'
é
cart, tandis que le monde qui m'entourait tendait
à
an
é
antir les distances par une globalisation d
é
vorante, d'Internet aux traditions,
à
la marchandise des centres commerciaux.

C'est pourquoi j'ai ressenti l'exigence de focaliser ma recherche sur la **mémoire culturelle comme forme d'identité**

é
rhizomatique

— c'est-à-dire enraciné

é
e dans la diff

é
renciation —

à
l'
è
re de la globalisation. Un tel projet, intitulé

é
«
Je me souviens, donc je suis

»
, se dé
é
veloppe en plusieurs directions, usant de m

é
dius diff
é
rents : la peinture, la photographie, la vid

é
o, l'installation, l'
é
criture, les langues, les pratiques de traduction, sont pour moi autant de moyens pour essayer

d'
é
laborer ce type particulier d'identité

é
bas
é
e sur la diff

é
rence culturelle.

J'aime me concentrer sur des histoires perdues, à savoir **les histoires extraordinaires des personnes ordinaires, dont on perd chaque jour la m**

**é
moire**

. J'essaie de mettre en lumi

ère en particulier les histoires de ceux qui sont partis, qui ont migr

és, apportant leurs racines sur un sol

étranger pour en faire leur patrie, restant eux-m

êmes tout en devenant autres. Ma façon de raconter ces histoires passe par le dessin, la performance, l'

écriture, le son : elle n'est jamais pr

établie une fois pour toutes, mais s'adapte au cas sp

écifique de chaque souvenir que j'essaie de transmettre — c'est bien ce que tu caract

érisés sous le terme de

multivocité

é. En effet, mon travail

se fait d'une empreinte h

**é
t
é
rog**

**é
ne**, à la fois en ce qui concerne les diff

érents m

édias dont je me sers, et en ce qui concerne la multiplicit

é des voix que j'y introduis, qui s'expriment

non seulement par les histoires croisées

é
es des personnages, mais aussi par la diff

é
renciation linguistique

. Par exemple, dans le roman de Bomb

é
e, il y a des parties en dialecte milanais et d'autres en dialecte triestin qui donnent une v

é
ritable multivocalité

é

à

l'

é

toffe du r

é

cit ; et de m

ê

me, de par la voix silencieuse et pourtant extr

ê

mement parlante de l'animal.



Le fil de mon travail suit précisément un style marqué par une déformation constante — une «

d
é
formation coh
é
rente
»
, comme le dit Andr
é
Malraux. Tu m'interroges
quant
à
l'unit
é
de mon travail. Eh bien cette unit
é
est pour moi un centre absent qui lie toutes les diff
é
rentiations se produisant dans mon univers artistique : la coh
é
rence dans la d
é
formation
.

Dans mon écriture, la narration — comme tu l' observes — est très structurée. Mais justement, je ne trouve pas que cette structure soit en contradiction avec ma recherche pr

é
c
é
dente de d
é
structuration, car

la d

é

structuration est l'envers toujours imminent de la structure, comme le montrent les jeux d'eau — des d

é

formations faisant partie int

é

grante du cadre qu'elles perturbent

.

D'ailleurs, pour revenir à la *multivocité* de mon approche transmédiatique, il est vrai que le travail d'écriture et celui de la création

visuelle ne sont jamais parallèles,

mais

ils sont toujours entremêlés.

Par

exemple,

pendant l'écriture

de mon petit roman, j'ai voulu me plonger dans la psychologie de l'phant.

Pour

cela, les livres et les documentaires ne suffisaient pas.

Pour

moi, connaître un sujet c'est aussi le dessiner. J'ai donc dessiné

des

portraits de personnes.

Pour moi, connaître un sujet c'est aussi le dessiner. J'ai donc dessiné

des

portraits de personnes.

des

portraits de

personnes.

des portraits de personnes.

é
l
é
phants — pas seulement de Bomb
é
e, car ma Bomb
é
e devait
ê
tre une
é
l
é
phante ayant en elle tous les
é
l
é
phants. Une fois r
é
alis
é
e ma s
é
rie dessin
é
e, qui compte parmi les pi
è
ces expos
é
es, j'ai pu revenir
à
l'
é
criture, introduisant des
é
l
é
ments po
é
tiques qui, sans ce regard touchant qui est le regard de celui qui dessine, n'auraient pas
pu
é
merger. Je pourrais donc dire qu'il y a aussi une recherche plastique dans mon
é
criture, tout comme il y a une recherche litt
é

raire dans mon univers visuel.

La recherche, bien sûr, est une chose qui ne peut jamais être considérée comme accomplie.
En lisant Hemingway, j'ai appris
à
laisser,
à
la fin de ma journée
de travail, quelque chose d'inachevé
pour pouvoir continuer
à
travailler plus aisément le jour suivant. Pour répondre
à
cette question, le non-fini se présente spontanément dans mon travail et est une présence dont je me rends
compte, car elle me permet de pouvoir
toujours revenir sur une histoire, la voyant sous un angle différent susceptible de me mener ailleurs, renouvelant sans cesse une histoire sans fin et donc structurellement infinie

. Comme l'eau qui coule sous un pont : elle est toujours la m
ê
me tout en
é
tant toujours autre, parfaite non pas dans son accomplissement, mais dans son devenir
incessant.

CP : Je pense que le non-fini concerne aussi une dimension du dialogue que j'ai pu percevoir dans ton travail. En tant que commissaire, j'ai essayé de restituer davantage **une opacité qui habitait la multiplicité**

des histoires. J'ai pris le parti de ne pas expliciter litt

ralement ton travail tout en

visant de rendre visible son inspiration. En revanche, je souhaitais inviter le spectateur

à recr

er une histoire capable de reproduire la surprise

que ton

œuvre suscite. Les

spectateurs

per

çoivent et inventent un souvenir : ils doivent r

éactiver leurs propres souvenirs de l'

éphant ou, plus g

éphant ou, plus g

éphant ou, plus g

éphant ou, plus g

éphant ou, plus g

collective cette histoire

qui est la tienne. Le spectateur est invit

éphant ou, plus g

éphant ou, plus g

»

, son lieu d'appartenance dans cette histoire collective avec l'exp

é

rience d'un d

é

centrement : il est invit

é

à

perdre le rep

è

re centralisant d'un point de vue ax

é

sur lui-m

ê

me et sur son contexte ordinaire pour se perdre dans un ailleurs, celui du pachyderme : dans cet ailleurs qui est

«

le lieu de l'autre

»

, il peut se retrouver. Peux-tu nous parler de cette continuité

é

entre ton histoire et celle de

l'autre

dans ton travail, te reliant

é

ventuellement

à

ce que tu disais tout

à

l'heure quant

à

l'alt

é

rit

é

comme condition de possibilité

é

de ton identité

é

?

MN : Oui, en effet j'ai déjà partiellement répondu à cette question en parlant de ma conception de l'identité é en tant que différée, se reformant constamment — et se reformant — dans un ailleurs. Jacques Lacan disait,

à propos de l'amour :

«
Jamais tu ne me regardes l

à

o

ù

je te vois

»

. On pourrait transposer cette pens

é

e-m

ê

me au probl

è

me de l'identité

é

: jamais mon identité

é

n'est l

à

o
ù
je suis. Il y a toujours un
é
cart, toujours un ailleurs qui forme mon identité
é
individuelle et collective, l'une ne pouvant faire sans l'autre. Oui, je pense que tu as raison : on
ne trouve sa place, son lieu d'appartenance, qu'en faisant
é
poch
è
de notre tendance
à
nous centraliser en tant qu'individus. On ne trouve sa place qu'en se d
é
pla
ç
ant « empathiquement »
à
la place de l'autre, par le dialogue avec autrui. Cela est en effet bien
é
vident dans ma mani
è
re de vivre et de travailler. Je donnerai l'exemple de Bomb
é
e. J'ai beaucoup de souvenirs d'elle. Et pourtant, apr
è
s le temps pass
é
à
faire des recherches sur son histoire,
à
interviewer diverses personnes,
à
lire des journaux,
à
regarder des films d'archives
, je ne suis plus s
û
re de savoir combien de ces souvenirs m'appartiennent par exp
é
rience directe ni dans quelle mesure il s'agit plut
ô
t de faux souvenirs, de souvenirs d'autrui, sensations et images que j'ai v
é
cus par l'

à
me et les yeux de quelqu'un d'autre, ou que j'ai imaginé

é
vivre par quelqu'un d'autre

. Dans tous les cas peu importe, car ces souvenirs m'ont marqué

é
autant que des expériences

é
riences v
é
cues directement, et c'est parfois le fait de les avoir v

é
cues par quelqu'un d'autre qui me les a rendues particulières

é
rement ch

é
res.

Il y a un exemple significatif concernant la création du projet Bombée. Une partie de l'histoire a lieu au cours de la Seconde Guerre mondiale.

É
tant n

é
e en 1983, je ne peux

é
videmment pas avoir de souvenirs de ces jours. J'ai fait des recherches sur les dynamiques de la guerre

à
Milan, dans lesquelles j'ai introduit consciemment des anachronismes qui contribuaient

à
la charge dramatique du r

é

cit. Je me suis plongé
é
e dans les images de destruction et de mort de cette
é
époque sanglante jusqu'
à
me torturer. Puis j'ai
é
couté
é
l'audio originel de l'
é
mission radiophonique annon
ç
ant la fin du conflit : la sensation de joie et de soulagement qui m'a envahie
à
ce moment pr
é
cis fut extraordinaire. Dans les archives historiques de la ville de Milan, j'ai d
é
couvert que le premier b
â
timent
à
avoir été reconstruit fut la Scala. L'inauguration eut lieu d
è
s le mois de mai 1946 avec un concert dirig
é
par Arturo Toscanini, grand artiste, mais aussi grand antifasciste. J'ai lu les chroniques de
presse des journalistes qui ce jour-l
à
t
é
moignaient de la renaissance de la ville. J'ai vu les photos des milliers de personnes venues se
recueillir sur les places et les rues autour du th
éâ
tre, pour
é
couter, le souffle coup
é
, les airs de la libert
é
dont ils avaient longtemps r
ê
v
é

. J'ai
é
cout
é
les rares enregistrements de ce concert, réalisés ce soir-là
à
,
à
Milan. Et tout d'un coup, je me suis rendue compte que j'
é
tais en train d'
é
couter ce que probablement mon grand-p
è
re avait
é
couté il y a de nombreuses ann
é
es, en une soir
é
e ti
è
de de printemps, avec des milliers d'autres, qui, comme lui, avaient surv
é
cu aux atrocit
é
s de la guerre. Il avait
d
û
ê
tre l
à
, lui qui aimait tant l'op
é
ra, lui qui aimait v
é
rifier si les vitres du th
éâ
tre tremblaient lorsque le soprano chantait ses aigus. À ce moment-là,
une
é
motion profonde s'est insinu
é
e dans mon
ê
tre :

il en jaillissait des souvenirs qui n'

é

taient pas moins forts et clairs puisqu'ils n'

é

taient pas forcément vrais

. C'est l

à

que j'ai pr

é

figur

é

les images oniriques des bombardements que nous avons tourn

ées

ensuite avec Anna Caterina Dalmasso dans la vid

é

o qui est expos

é

e — r

é

alis

é

es avec des gouttes d'encre dans l'eau ; c'est l

à

que j'ai

é

crit les sc

è

nes de la destruction de la ville et de sa renaissance, comme si, d'une certaine mani

è

re, je les avais v

é

cues. D'ailleurs, vrais ou faux souvenirs, peu importe : comme l'a

é

crit Gabriel Garc

í

a-M

á

rquez :

«

La vie n'est pas

celle qu'on a

v

é

cue

,

mais

celle
dont on se souvient et comment on s

en souvient
pour la raconter

»

.



CP : Pour revenir à ce que tu disais tout à l'heure quant au caractère globalisant du monde actuel, le thème de la mémoire culturelle, que tu abordes, est chargé

é
d'une grande valeur

politique

. Cependant, le type d'engagement que ton travail demande au spectateur correspond plutôt

au surgissement d'une

émotion et d'un

élan poétique

qui se déclen

chent toujours non seulement

à partir d'un geste empathique, mais aussi d'une quête

de la beauté

. Dans les nouvelles formes de production d'œuvres

qui caractérisent

ton travail

é

cent — ax

é

es sur un usage multim

é

dia de la mati

è

re artistique, de la sculpture

à

la vid

é

o, du dessin

à

la peinture —, le discours po

é

tique de ton travail se manifeste avec un grand lyrisme minimaliste soulign

é

par le choix du noir et blanc.

Or, la dimension du politique et celle du beau ont été souvent opposées dans le champ de l'art contemporain, comme si ce qui est

«

laid

»

pouvait

é

veiller davantage notre r

é

flexion, comme si la beaut

é

é

tait un accessoire trompeur.

Comment la dimension esthétisant-poétique converge-t-elle avec ta posture d'artiste engagée dans la sensibilisation sur le thème de la mémoire culturelle ?

MN : À mon sens, la recherche de la beauté peut avoir une forte valeur politique, surtout du moment où la référence au beau devient méprisée. Prenons l'exemple très concret et actuel de certaines femmes qui vivent dans des pays islamiques où se vernir les ongles, où se maquiller le visage conduit à des punitions très sévères. On dirait que, dans de telles conditions, la femme devrait se résigner à un oubli de la beauté physique, destinée à rester voilée sous les plis pais de la burqa. Et pourtant, dans ces pays, il y a un culte des rituels de la beauté que les femmes se transmettent de génération en génération depuis des temps immémoriaux, des savoirs que les femmes occidentales, se résignent à oublier.

f
é
rant toujours au dernier produit sorti des usines cosm
é
tiques, ont quasiment perdu, une v
é
ritable m
é
moire culturelle qui nous parle de la recherche de la beaut
é
comme forme de r
é
sistance. Les recettes d'eaux parfum
é
es aux fleurs, de savons
à
l'argile noire, de cires pour l'
é
pilation, de maquillages naturels, constituent les cl
é
s de la beaut
é
secr
é
te de ces femmes, qui affirment la
diff
é
rence
de leur identit
é
f
é
minine dans une soci
é
t
é
sexiste en courant parfois des risques inimaginables.

La beauté a d'ailleurs souvent été bannie par les pouvoirs entendant normaliser une condition humaine misérable, car, comme le disait le journaliste italien Peppino Impastato — tué par la mafia en 1978 en raison de son travail de dénonciation et de résistance sociale — :

«
Si l'on apprenait la beauté aux gens, on leur donnerait une arme contre la résistance, la peur et l'omertà »
.

C'est pourquoi je pense **que la recherche de la beauté dans mon travail, au-delà du thème en soi d'écriture politique de la mémoire culturelle — constitue mon choix politique le plus important. Nous ne sommes pas habitués**

é
s
à
la beaut
é
: nous le sommes, en revanche, au choc. Il est vrai : une image-choc, comme on en voit
beaucoup dans l'art contemporain, frappe dans l'imm
é
diat. Mais une image qui cherche la beaut
é
dans les petites choses est une image qui forme doucement une sensibilit
é
qui s'enracine dans la personne,
é
veillant sa stupeur, et sa propre merveille
. Une stupeur qui se d
é
gage de cette merveille en tant que merveille de ces yeux qui ont su voir la beaut
é
, puisque la sensibilit
é
nous apprenant
à
voir la beaut
é
dans le monde nous permet, en un reflet de miroir, de voir notre propre beaut
é
, notre propre puissance cr
é
atrice notre propre regard enchant
é
. C'est ce regard enchant
é
,
ce regard musical, choral — po
é
tique et politique en m
ê
me temps — qui, je l'esp
é
re, par le biais de mes
œ
uvres, permet de stimuler les gens
.

Le choix du noir et blanc, que tu remarques dans les œuvres de cette exposition, a justement affaire avec cet entraînement de la sensibilité

é

. Car voir la beauté

é

c'est aussi voir la couleur dans le noir et blanc, voir que si le noir est absorption de toutes les ondes lumineuses, et le blanc en est rejet, les deux peuvent être consid

é

rés comme potentialité

é

s de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel.

CP : On parlait de certaines tendances de l'art contemporain relatives au rapport beauté-politique, mais l'art contemporain s'est aussi intéressé au rôle des animaux dans notre imaginaire. De la présentation subversive de douze chevaux vivants attachés aux murs de la galerie Attico de Rome en 1969 par Kounellis, à l'expérience de Beuys *I like America and America likes Me* de 1974, de la revendication des corps martyrisés des œuvres de Danien Hirst en passant par la peau des porcs tatoués de Wim Delvoye, l'étude du statut moral des animaux — c'est-à-dire de la responsabilité des hommes à leur gard — a été tout à fait voqu

é
e plus ou moins explicitement
à
travers plusieurs manifestations diverses destinée à focaliser notre attention sur l'animal. Les r
é
seaux de nos cat
é
gories se r
é
f
é
rant
à
l'animal de compagnie et aux nuisibles,
à
ce qui est sauvage et domestique, sont charg
é
s par les relations politiques,
é
conomiques et sociales que nous entretenons avec les animaux. Dans l'exposition r
é
cente
Dead Animals, or the curious occurrence of taxidermy in Contemporary art
à
la David Winton Bell Gallery de la Brown University, les labradors empaill
é
s de Maurizio Cattelan, ou la
Concrete Jungle
de Dion,
é
voquent
l'anthropocentrisme et la normativit
é
de nos taxinomies affectives et culturelles.

T'es-tu intéressée au rôle de l'animal dans notre imaginaire avant le travail sur Bombée ?

Peux-tu citer un artiste qui a inspiré

é

ton travail ?

MN : Oui, il s'agit d'un thème qui m'a toujours fascinée, mais je ne l'avais jamais abordé dans mon travail artistique jusqu'au projet sur Bomb

é

e. Je me suis retrouv

é

e

à

travailler sur Bomb

é
e pour une urgence sentimentale li
é
e au surgissement de son souvenir et
à
la rencontre dont je te parlais dans la premi
è
re de mes r
é
ponses. Ensuite, je me suis rendue compte que son histoire
é
tait significative
à
la fois d'une
é
poque pass
é
e — celle du colonialisme — et d'une condition d'une tr
è
s grande actualit
é
— celle de celui qui se trouve forc
é
à
quitter son pays d'origine, et finit par devoir faire d'une terre
é
trang
è
re sa propre maison et de gens dont il ne comprend ni la langue ni la mentalit
é de
ses proches. Or, Bomb
é
e devient finalement un symbole de Milan, elle qui venait d'Inde et ne comprenait que le
dialecte indien dont son gardien milanais avait appris quelques mots pour pouvoir la guider
pendant les spectacles.

Par le projet sur Bombée, j'ai commencé à collectionner des images tirées de l'iconographie occidentale t émoignan
t de plus de deux mille ans de pr
é
sence de l'
é
l
é
phant en Europe et, dans des temps plus r
é
cents, aux
É
tats-Unis. J'ai fini par recueillir tellement d'images, belles et int
é
ressantes, que j'ai d
é
cid
é
d'y consacrer une installation qui fait partie de l'exposition. Il s'agit de l'ensemble de QR-codes
— que le visiteur peut scanner depuis son t
é
l
é
phone portable — chacun renvoyant
à
une image d'
é
l
é
phant et
à
sa didascalie, qui ouvre
à
de nombreuses histoires d'
é
l
é
phants :
de Hanno, l'animal favori du pape L
é
on X,
à
Jumbo, qui, sur les pages des quotidiens am
é

ricains, offusquait la c

é

l

é

brit

é

d'Oscar Wilde.

En effet, ce premier projet sur Bombée fait partie d'un ensemble de travaux qui suivront la même direction d'enqu

ête.

J'aimerais travailler davantage sur la piste de la biographie animale, dans un projet futur en collaboration avec la philosophe Giovanna Borradori

, qui a

é

crit la pr

é

sentation de mon court roman et en a d

é

cortiqu

é

certains des enjeux fondamentaux quant au rapport homme-animal et quant

à

sa valeur politique.

Tu me demandes s'il y a un artiste qui m'a inspiré dans mon travail sur l'animal. Oui, mais ce n'est pas un artiste contemporain à proprement parler. C'est un écrivain-dessinateur, et c'est justement l'une de ses phrases qui paraît en exergue de mon court roman :

« Tu deviens responsable pour toujours de ce que tu as apprivoisé »

. Comme tu l'auras deviné, il s'agit d'Antoine de Saint-Exupéry. Lorsque je travaillais sur Bombardier, j'ai beaucoup pensé au Petit Prince de Saint-Exupéry et à son renard.

Quant à la question de la responsabilité que nous avons envers les animaux, évoquée par la phrase de Saint-Exupéry

que je viens de citer, l'histoire de Bombardier

é
e est particuli
è
rement am
è
re et controvers
é
e.
Aim
é
e par trois g
é
n
é
rations d'enfants qui l'avaient applaudie durant ses spectacles
à
l'orgue de Barbarie dans les apr
è
s-midis nuageux de Milan, Bomb
é
e mourut de d
é
pression en 1988, apr
è
s qu'une jeune adjointe aux parcs de la ville avait d
é
clar
é
que son spectacle attentait
à
la dignit
é
de l'animal et en avait aboli le d
é
roulement quotidien, laissant le vieil animal seul dans son coin, sans plus de
distractions. Au-del
à
des credos politico-id
é
ologiques, ce qui semble
é
merger ici est l'importance d'un sens de la responsabilit
é
intellectuelle de base, qu'on appelle sens
«
commun

»
, et qui pourtant est tellement rare. L'anthropocentrisme, en effet, me semble pr
é

sent, dans l'histoire de Bomb

é

e, à la fois dans l'esprit colonialiste qui fait qu'elle est captur

é

e et apprivois

é

e, et dans l'esprit anticolonialiste qui veut affirmer ses droits sans consid

é

rer le cas particulier de son histoire.

Dans les deux cas, c'est l'homme qui d

é

cide pour l'animal, toujours de fa

ç

on maladroite, car des raisons

é

conomiques, politiques et id

é

ologiques sont consid

é

r

é

es comme uniques param

è

tres d'

é

valuation. Finalement, Arduino Terni – qui pourtant faisait partie du monde colonial qui avait

enlev

é

à

Bomb

é

e sa libert

é

– sera le seul

à

essayer de l'aider, peut-

ê

tre parce que, comme l'

é

crivait St-Exup

é

ry,

apprivoiser, c'est aussi cr

é
er des liens.

Pour revenir à l'art contemporain, tu cites les labradors empaillés de Cattelan, qui me font
penser à un autre épisode
significatif de l'histoire de Bomb
é
e. Apr
è
s sa mort, qui suscita beaucoup d'
é
motion parmi les Milanais, sa carcasse devait
ê
tre incin
é
r
é
e. N
é
anmoins, les gens n'
é
taient pas pr
ê
ts
à
voir Bomb
é
e partir
à
jamais. Des protestations tr
è
s intenses eurent lieu contre la cr

é
mation de la carcasse, et celle-ci fut enfin offerte au Mus
é
e d'Histoire Naturelle de la ville,
à
deux pas du zoo o
ù
Bomb
é
e avait v
é
cu durant presque cinquante ans. La peau de Bomb
é
e fut trait
é
e par un sp
é
cialiste en taxidermie et elle existe toujours au Mus
é
e, dans un diorama montrant l'
é
l
é
phant indien dans son environnement naturel. Quelle
é
trange contradiction, pour une
é
l
é
phante qui a passé sa vie dans un environnement de b
à
timents, d'arbres en enfil
ad
es ordonn
é
es et de cages, de finir dans une fausse for
ê
t censée ressembler au milieu auquel on l'a soustraite. Encore une fois, un choix
anthropocentrique. Quand je suis all
é
e
«
chercher Bomb
é
e
»

, en vue du d

é
marrage du projet qui la concernait, je n'ai pas voulu le faire dans cette fausse for

ê
t faite de plastique. Je suis all

é
e me promener dans les Jardins ; un moment que j'ai ensuite d

é
crit dans mon petit roman :

«
Je te cherche parmi les arbres qui conservent

la m
é

moire de ta musique l

é
g
è

re,
je te cherche pr

è
s du petit lac qui autrefois h

é
bergeait les otaries, je te cherche parmi les b

â
timents aust

è
res de Milan, parce

que c
'est Milan qui fut,

é
trange mais v

é
ritable, ta maison de toujours.

»
Pour moi cette prise en compte de la biographie de Bomb

é
e,

c'est
à

la fois la mani
ère la plus humaine et la moins anthropocentrique d'aborder la question du rapport

homme-animal, une mani

ère
apte

à

CP : Dans le cas de cette exposition, comme dans d'autres manifestations du panorama actuel, notre intérêt porte sur la relation homme/animal. Mais dans ce cas bien particulier, l'univers des affects à l'égard du pachyderme suscités dans le cadre de cette exposition puise au-delà des relations politiques et économiques

oppositions entre homme et animal soulign

és
aujourd

hui. En effet, l'exposition n'est pas

étrangère
à ces relations sociales et

économiques, mais on a voulu tout d'abord maintenir un discours po

étique où les

éléphants avancent dans un paysage "hors du temps chronologique" pour, ensuite, nous restituer

notre histoire en lien avec la leur, notre paysage — social et

économique — avec le paysage d'un pachyderme. En tant que commissaire, je voulais que le d

épassement des oppositions li

és

à la relation homme/animal ne s'avère pas exclu de cette exposition, mais qu'il parvienne

à

s'affirmer sur un fond

tr

és

particulier, un fond instable, toujours passible de se faire figure.

La figure

de l'animal — en tension avec le fond urbain
— est en ce sens tout d

abord une figure en

chiasme

avec l

homme et non sa compagnie,

ni m

ê

me un autre

«

repr

é

sentable

»

,

à

savoir d

é

finissable, saisissable, dominable

.

Les deux protagonistes font partie d

,

une seule constellation d

,

histoires qui se tiennent sans jamais s

,

individualiser s

é

par

é

ment. Ce point a

é

t

é

pour moi fondamental dans ma rencontre avec ton travail. Je me r

é

f

é

re

à

cette relation particuli

é

re qui est le lien entre Bomb

é

e et Arduino d

é

crit dans ton roman et qui

é

tablit une dimension propre

à

l'

originalit

é

de cette exposition. Arduino est capable d

,

apprivoiser le pachyderme en d

é

passant toute opposition dominant/domin

é

. Comment le lien entre Bomb

é

e et Arduino se construit-il dans ton imaginaire ? Comment as-tu utilis

é

les documents et les t

é

moignages pour reconstruire cette histoire ?

MN : Que Arduino Terni ait amené Bombée en Italie est l'hypothèse la plus probable, qui m'a
é
t
é
sugg
é
r
é
e par Valerio Meletti, un chercheur qui écrit actuellement un livre sur l'histoire du zoo de Milan.
Des entretiens avec le professeur Renato Massa — dont j'avais lu un livre où j'appris qu'il avait
connu personnellement Arduino — m'ont encourag
é
e
à
poursuivre ma recherche dans cette direction. C'est le professeur qui m'a d
é
crit quel type d'homme
é
tait Arduino : naturaliste expert, il
é
tait gentil, sensible, dot
é
d'une politesse rare. J'ai eu ensuite la chance de trouver un compte-rendu d'Arduino dans
lequel il d
é
crivait une exp
é
dition en Inde entre 1938 et 1939, d'o
ù
é
manait aussi son esprit fort et courageux. Arduino
é
tait rentr
é
de cette exp
é
dition avec — outre des dizaines d'autres animaux exotiques — quatre petits
é
l
é

phants, qui semblaient
être les animaux avec qui il avait
établi, au cours du voyage, un rapport plus étroit au point de regretter de devoir s'en s
éparer. L'un de ces pachydermes
était vraisemblablement Bomb
é
e.

J'ai construit le rapport entre Arduino et Bombée en me basant surtout sur les témoignages du
professeur Massa et sur le propre carnet de voyage d'Arduino. Quant
à
Bomb
é
e, n'ayant pu accéder à quelqu'un qui la connaissait bien (je n'ai pas retrouvé son gardien)
**j'ai
tenté
de recueillir une documentation sur la psychologie des
é
l
é
phants en lisant des livres. J'ai aussi cherch
é
à
absorber le myst
é
re de leur regard myope et de leurs gestes
é
trangement d**

é
licats en faisant, comme je le disais tout
à
l'heure, des portraits d'
é
l
é
phants. J'ai
é
galement regard
é
des documentaires restituant les t
é
moignages de gens qui ont pass
é
leur vie
aux
côt
és
de ces pachydermes, des
mahouts
indiens aux chercheurs europ
é
ens. L'un de ces chercheurs dit une chose qui m'a
é
norm
é
ment marquée : plusieurs fois, il avait eu l'impression que, lorsqu'ils le flairaient, les
é
l
é
phants — qui ont un sens de la vue assez faible, mais un odorat extraordinairement d
é
velopp
é
—
é
taient en train de sentir bien plus que ses odeurs ; ils semblaient flairer les secrets-m
é
mes de son
à
me.

Cette image si poétique, venant d'un scientifique qui s'exprimait à partir de son expérience vécue, me semble tr

ès significative de ce que tu dis
à propos du rapport chiasmatique entre l'homme et l'animal. Il y a en effet, dans chaque rencontre, une dimension irrepr

ésentable, indescriptible, insaisissable, que seul le langage po

étique, qui n'a la pr

étention ni de repr

ésenter, ni de d

éscrire, ni surtout de saisir, peut

évoquer. Une fois, en commentant mon travail,

tu m'as dit que les figures s'y affirment toujours sur un fond en mouvement. Ce fond dynamique est en effet

à son tour figure, comme cela est

évident, par exemple, dans le jeu d'ombres qui anime la vid

éo que j'ai r

éalis

ée avec Anna-Caterina Dalmasso sous notre pseudonyme collectif, Ahura-Mazd

ā. En ce sens, je suis particuli

èrement contente que tu aies choisi d'exposer cette

œ

uvre qui a
é
t
é
cr
éé
e comme vid
é
o-sc
é
nographie pour l'adaptation th
éâ
trale de mon roman, car je pense qu'elle contient une puissance ind
é
pendante de l'usage partiel qu'on en a fait sur sc
è
ne. Pour restituer la destruction humaine des bombardements et l'
é
tranget
é
participative de l'
é
l
é
phant
à
ce contexte devenu d
é
sormais le sien, nous avons cr
éé
un th
éâ
tre d'ombres o
ù
un
é
l
é
phant marche tr
è
s lentement — avec la mobilit
é
hyper-ralentie d'un tableau vivant — parmi des b
â
timents d
é

truits, et on a superpos

é

à

cette image une chute renvers

é

e (du bas vers le haut

) de gouttes d'encre dans une solution d'eau et de vinaigre, qui fait que l'encre coagule en particules qui se dissolvent lentement. La figure s'affirme sur le fond en vertu de ce fond s'affirmant sur la figure, dans une relation chiasmatis

ù

les deux

é

l

é

ments sont h

é

t

é

rog

è

nes et pourtant ins

é

parables.

Si l'on veut transposer ce processus de réciprocité, voir de réversibilité, à nos histoires et nos rencontres, on peut dire que notre histoire n'est jamais une histoire que nous construisons seuls, mais le r résulta

t des rencontres que nous faisons et de l'action impr

é

visible que les autres ont sur nous et que nous avons sur eux. Ces rencontres ne se limitent

é

videmment pas aux rapports entre personnes. Bien que d

é
marr
é
e en raison d'une attitude historiquement
é
table
par
la domination de l'homme sur l'animal — et de l'homme occidental sur tout ce qui est qualifi
é
d'exotique —, la relation de ces deux
«
personnages
»
se d
é
veloppe bien au-del
à
de ces dynamiques qu'on pourrait d
é
finir, le cas
é
ch
é
ant, de colonialistes. On revient aux phrases de Saint-Exup
é
ry que je citais tout
à
l'heure. Ces liens d'appivoisement que nous cr
é
ons par nos rencontres — car chaque v
é
ritable rencontre est cr
é
ation de liens, c'est-à-dire d'
é
change, de partage, d'accueil de l'autre — tissent notre exp
é
rience et ne peuvent plus s'en d
é
m
ê
ler. En ce sens, j'apprécie, plus que le terme
appivoiser —
qui vient du latin
privatus

«
particulier, propre, individuel

»

— le mot, plus rare,

domestiquer

— qui d

é

rive du mot

domus

,

«

maison

»

. Le premier, en effet, me semble indiquer davantage une appropriation dominatrice de l'autre, tandis que le second me semble sugg

é

rer

un geste d'accueil de l'autre : mise

à

disposition de son chez-soi, de son foyer,

à

savoir un geste d'hospitalit

é

inconditionn

elle.

Lorsqu'il lit pour elle, Arduino met son chez-lui

à

disposition de Bomb

é

e. Lorsque Bomb

é

e apprend

à

feuilleter de sa trompe les pages du livre d'Arduino, les faisant bruisser comme une musique de feuillage, Bomb

é

e met son chez elle

à

disposition d'Arduino.

Les deux se

domestiquent

mutuellement, car ils s'accueillent l'un l'autre de cette fa

ç

on inconditionn

elle

et profonde qu'on appelle amiti

é

.

CP : Pour raconter et mettre à jour une histoire collective, ton travail se situe entre le souvenir, qui est aussi une quête, un processus de recherche, l'opération d'une mémoire volontaire, provoquée par l'introspection, et la mémoire collective, dépendante d'autrui, du regard extérieur.

Ce plan de l'

énonciation

, entre ton souvenir et le souvenir d'autrui qui est porteur d'une dimension collective, se dépolit avec force dans

le contexte urbain et sauvage

**à
fois**

qui donne son titre

à l'exposition

: le lieu, la ville est d

**é
j
à
un espace ouvert, en expansion vers l'ailleurs,**

comme nos souvenirs sont d

*é
pendants de ceux de l'autre*

. Dans ton roman, la ville de Milan est le lieu de cette

énonciation où l'urbain et sauvage, histoire personnelle et collective

« anonyme

» , se donnent

à connaître

↑

tre. Peux-tu nous parler de ta relation avec cette ville ?

MN : Je me sens très en accord avec ce parallèle que tu fais entre le souvenir comme dimension à la fois du soi et d'autrui et la ville comme expression à la fois de l'ici et de l'ailleurs — tout comme coexistence du présent et du passé.
Mon rapport avec Milan est assez étrange, comme je le disais tout à l'heure, en parlant de mon identité

é
diff
é
r
é
e. Le moment o
ù
j'ai v
é
ritablement aim
é
Milan et o
ù
je me suis sentie pour la premi
è
re fois milanaise, c'est le moment o
ù
je l'ai quitt
é
pour aller vivre en France. Hemingway disait que, une fois dans le Nebraska, il aurait pu parler
de Paris. Chaque image
é
merge toujours plus clairement par la distance : il faut de la distance —
une distance d'artistes
, aurait dit Nietzsche. Et l'artiste le plus cr
é
atif pour moi est bien la m
é
moire, qui fait surgir des images essentielles des choses telles qu'on les a v
é
ritablement v
é
cues.
«
Les vrais aub
é
pines sont les aub
é
pines du pass
é »
,
é
crivait Proust. De m
é
me, le Milan que j'aime est un Milan que je n'ai jamais vu, une id
é

e qui est faite de distances, de souvenirs flous et clairs, de mes souvenirs mais
é
gatement de ceux d'autrui. Le Milan que j'aime est celui de mes grands-parents, car j'aimais
leurs histoires et le son de leur dialecte. Le Milan que j'aime est celui de l'automne, car c'est l'
é
poque des marrons chauds que mon p
è
re m'achetait dans mes promenades d'enfance, lorsque la date de mon anniversaire approchait.
Le Milan que j'aime est celui qui parle toutes les langues ou se tait, car bien avant la
globalisation, dans les foires,
à
Milan, chaque objet ouvrait un monde et les commerces n'
é
taient jamais assez extraordinaires, au point qu'il n'
é
tait pas
é
trange de voir, parmi les merveilles venues de loin, un
é
l
é
phant danseur et musicien.

CP : Carlo [Ginzburg](#) fonde entre les années 1970 et 1980, avec Carlo Poni, Giovanni Levi et Edoardo Grendi, le paradigme d'une « micro-histoire

»

,
science du v

é

cu

et de l'ordinaire : une m

é

thode de recherche sur les faits marginaux et sur la capacit

é

à

prendre en consid

é

ration des

é

cards dans le discours de l'Histoire pour les consid

é

rer comme r

é

v

é

lateurs. Ton travail sur Bomb

é

e et sur nos m

é

moires d'

é

l

é

phants apporte une contribution

à

la pratique de cette

«

micro-histoire

»

. Te reconnais-tu dans cette d

é

inition ? Si oui, tes prochains projets feront-ils encore

é

tat de cette dimension particuli

è

re de la m

é

moire culturelle ?

MN : Cela me fait plaisir que tu cites la notion de « micro-histoire », car quelque part je m'y reconnais dans mon approche. Pourtant, il faut le souligner, je ne suis pas historienne, mais artiste. En ce sens, malgré les recherches historiques menées pour certains de mes projets, ma principale occupation n'est pas de restituer un témoignage exact des événements, mais de jouer aussi avec le côté créatif et inexact de la mémoire afin de créer des univers poétiques en mesure de toucher la sensibilité et d'ouvrir une porte sur la réflexion autour de thématiques qui me paraissent importantes . Cela dit, mes prochains projets seront toujours conçus selon la devise « Je me souviens, donc je suis »

»
et j'ai d
é
j
à
beaucoup d'id
é
es en chantier, tellement, en effet, que je ne sais pas laquelle se concr
é
tiserà en premier. Je r
ê
ve que cela puisse
ê
tre une histoire de papillons.

CP : Merci Marta Nijhuis !

MN : C'est moi qui te remercie, Chiara, de ce beau moment de dialogue.

<http://www.martwork.net/>

<http://martanijhuis.wixsite.com/elephantsmemory>

<http://www.dolcecinema.com/conferences>

<http://vivreparmilesecrans.wixsite.com/vivreparmilesecrans/equipe>

<http://www.grenoble.fr/98-maison-de-l-international.htm>