

Benjamin Ottoz - Ruminations

Julie Crenn



En septembre 2012, Benjamin Ottoz intègre un Atelier-Projet de la malterie (Lille) afin de développer une proposition pour le musée La Piscine à Roubaix. L'objectif de l'Atelier-Projet est d'accompagner les artistes de la région dans leur besoin ponctuel d'espace de travail pour la réalisation d'un projet comme une œuvre ou une exposition. Parce que l'artiste avait un projet d'exposition personnelle, un dialogue entre les deux lieux s'est établi. *Hierarchie* présente une installation formée de trois pièces pensée en fonction du site, de son histoire et du contexte local.

Espace-entre

La pratique artistique de Benjamin Ottoz s'appuie sur le concept de *l'espace-entre*. Ce dernier est notamment apparu au cours des années 1990 dans les écrits des théoriciens postmodernes et plus particulièrement des auteurs inscrits dans le développement des théories postcoloniales. Ce sont d'ailleurs les ouvrages d'Homi K. Bhabha qui l'ont le mieux défini : « Ces espaces "entre-deux" offrent un terrain pour élaborer des stratégies d'individualité et de représentations communes initiant des signes nouveaux de la différence culturelle et des sites innovateurs de collaboration et de contestation. »¹ Il s'agit alors d'observer, de manipuler et de questionner les interstices de nos histoires, de nos sociétés, de nos contextes sociaux, politiques, économiques, pour ouvrir de nouveaux territoires, de nouvelles relations, ainsi que des décrochages théoriques et plastiques. Des espaces alternatifs où la critique et la réflexion puissent être percutantes et troublantes. L'artiste s'approprie le concept tout en lui apportant une nouvelle dynamique et une optique sensible. Il explique : « *L'espace entre* est une intuition, un état de l'œuvre que je cherche. Il s'agit de mettre en avant ce qui articule ce qui connecte, une volonté dialectique des œuvres, des artistes. *L'espace-entre* est aussi l'endroit immatériel où surgit une pensée faite de formes, d'images, qui n'est pas exactement un langage mais qui veut entamer, tenter un dialogue. J'entends une volonté polysémique, hybride et dialectique de l'œuvre et de l'auteur, une certaine maîtrise du flux sémantique qui émane, qui transpire nécessairement de tout artefact. »²

Le postulat de *l'espace-entre* implique un décloisonnement du rapport à l'œuvre. En ce sens, l'artiste ne s'astreint pas à une technique ou à un médium particulier, bien au contraire, ses projets convoquent chaque fois un nouveau format. Il utilise aussi bien le dessin, la peinture, la sculpture, la photographie ou encore l'installation. Une diversité qu'il met au service d'une lecture critique de notre relation ordinaire aux modes de représentations : ce qu'ils nous montrent, nous disent, nous taisent, nous mentent, nous vendent, nous (dés)informent, nous apprennent, nous manipulent. Leurs fonctions sont infinies et il est aujourd'hui difficile d'en décrypter le flux permanent. Nous en sommes chaque jour inondés, à la surface de nos



¹ BHABHA, Homi K. « Beyond the Pale : Art in the Age of Multicultural Translation ». *1993 Biennial Exhibition*. New York : Abrams : Whitney Museum of American Art, 1993, p.63.

² Sauf mention contraire, les citations de l'artiste sont toutes extraites de : OTTOZ, Benjamin. « Espace-entre ». Mémoire de Master 1, Etudes et Création des Arts Contemporains, Université Lille 3.

écrans bien sûr (ordinateurs, téléphones, tablettes, les images sont mobiles, transportables, jetables), mais aussi sur les pages de nos journaux, des magazines, sur les écrans plasma dans le métro, sur des panneaux le long des routes, sur les murs dans la rue. Tous les types d'affichages et de supports véhiculent ce flux que Benjamin Ottoz examine avec attention et défiance.

Trahison des images

En 2008, il débute une série de dessins réalisés sur un grand *Paravent* noir. « Un objet hybride, entre le tableau noir d'école, le paravent, le retable. Un objet mobile qui accueille des images d'archives en noir et blanc. » Plié et déplié dans l'espace d'exposition, sa surface est recouverte de peinture noire à tableau, sur laquelle Benjamin Ottoz dessine, efface et redessine à la craie. Il y reproduit des visuels d'archives récoltés dans des livres, des journaux ou bien sur Internet. Une dialectique est instaurée entre les deux faces du paravent. Par exemple, *Paravent n°3* (« *Loup pour l'Homme* » - 2009) représente d'un côté un loup hurlant à la lune, image kitsch par excellence ; de l'autre, la célèbre photographie de Neil Armstrong venant de planter le drapeau américain dans le sol lunaire. Les deux scènes dialoguent de manière absurde. Les dessins sont fragiles, éphémères, le tableau est effacé puis réactivé à l'image de l'Histoire dont le récit n'est pas figé, fixé. Avec une même perspective, il réalise *Le Cours de l'expérience* (2011), une sculpture qui se déploie dans l'espace. Il s'agit de sept répliques de graphiques en bois. « Un mode de représentation qui travaille à partir du réel, on parle d'indices statistiques, de chiffres qui partent d'une enquête scientifique, qui veulent coller au réel et en rendre compte. » Ces derniers ont été générés selon des calculs, des statistiques et des chiffres provenant de contextes séparés : soldats américains morts en Irak entre 2003 et 2008, chômeurs en France entre 1999 et 2009, côtes des artistes Joseph Beuys et Frank Stella ou encore indice de « bien être subjectif » en Allemagne entre 1975 et 2005. Les individus sont devenus des chiffres, des graphiques aux formes abruptes, des moyennes, des arguments économiques, politiques et commerciaux. Les graphiques sont en bois, un matériau doté d'un caractère physique, « il possède un dessin propre, organique, qui témoigne d'une durée, d'une temporalité. »³ S'il ne faut pas oublier qu'il est une matière première subissant un cours boursier et un coût écologique désastreux, le bois est aussi un matériau naturel, organique, familier, doté d'un caractère rassurant.

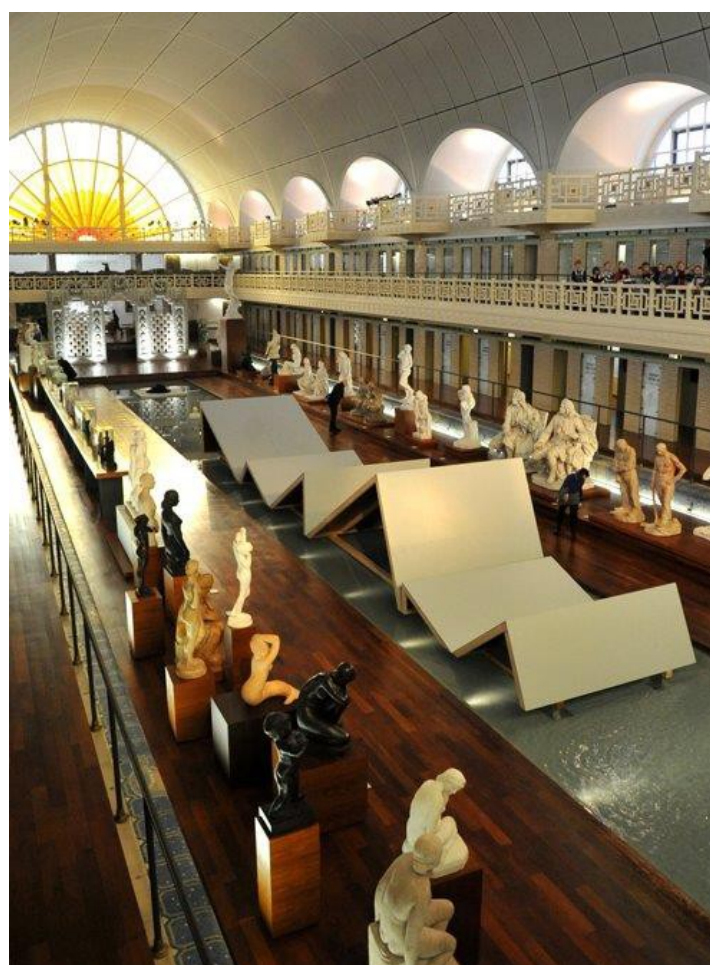


³ Conversation avec l'artiste, mars 2013.

L'artiste s'attache au caractère trompeur des images, il invite le regardeur à une méfiance et à une prise de conscience des différentes manipulations que nous pouvons subir quotidiennement. Il réalise une série de huit tissages photographiques intitulée *Printemps 2011*. Ils sont chacun au format 10x15, un format commun. Au creux de ce format modeste, dix bandes photographiques sont tressées avec quinze autres bandes. Les images figurent de la fumée, des visages, du mouvement, des individus, des foules, des fragments de lieux. La succession de recadrages rend la lecture des images difficile, elles s'entremêlent. Pourtant le titre nous donne un indice, il nous amène vers les révolutions arabes, mais aussi vers des actualités parallèles comme le tsunami au Japon, la catastrophe nucléaire qui en a découlé et le conflit armé en Côte d'Ivoire. L'actualité est tressée, les zones géographiques, les enjeux, les urgences et les contextes sont mélangés. *Printemps* est une représentation de type ornemental (la technique du tissage nous renvoie à la fabrication d'habitats, de paniers, de couvertures ou encore de vêtements) du marais médiatique dans lequel nous sommes immergés. Des images des points chauds de la planète nous parviennent sur nos écrans, sans véritable analyse, sans vérification des sources, des auteurs, des commanditaires etc. « Les tissages matérialisent une confusion, un chevauchement, il s'agit bien ici d'un espace entre, un espace hybride. Ce sont des objets chimériques traduisant un surplus d'informations dont la lecture est rendue difficile, voire impossible. » À l'immédiateté de l'information et des images précipitées, il répond par la fabrication d'un objet photographique produit grâce à une technique issue des pratiques artisanales. Un déplacement et une résistance sont créés.

Hierarchie

C'est justement en créant des déplacements et un système de relations que Benjamin Ottoz va penser l'exposition *Hierarchie* pour le musée La Piscine à Roubaix. À la surface de l'eau du bassin, il déploie une installation formée de trois pièces qui dialoguent entre elles. Chacune convoque l'histoire du lieu, son présent, son architecture, son environnement, mais aussi son contexte social et économique. Elles se déclinent en formant à la fois une ligne de perspective dialoguant avec l'espace, mais aussi une vague qui vient s'immiscer dans l'architecture arts déco et un groupe de sculptures de la collection du musée. Ces dernières bordent l'installation, tel un public pétrifié contemplant ce qui se joue devant lui. La lecture de l'œuvre



s'opère par rebonds. *Shed* évoque un flux, une vague aux contours géométriques. L'œuvre est une citation architecturale rappelant les toitures en dents-de-scie qui couvrent les usines. Auparavant, la piscine était au centre d'un complexe industriel textile aujourd'hui disparu, elle avait une vocation hygiéniste puisque les ouvriers venaient s'y laver. Elle faisait donc partie du quotidien des travailleurs. En s'appuyant sur l'histoire sociale et la réalité architecturale du lieu (notamment son style art déco), l'artiste restitue un fragment asymétrique, non fonctionnel et hybride. Il symbolise le lieu de production. Dans l'eau, un buste en cire d'un homme est semi immergé, sa tête est dirigée vers le ciel. Ses yeux sont clos, il semble plongé dans un état trouble où souvenir, douleur, introspection ou mort s'entremêlent. Qui est-il ? Il s'agit de Micha Daniel Métode (son nom est devenu le titre de la pièce), un employé du musée. Les deux hommes ont partagé leurs histoires respectives. Un échange qui a donné lieu à la réalisation d'un moulage de son buste afin de l'inclure dans cette perspective liant une réflexion sur le travail et sur l'histoire du lieu. Avant d'être agent pour le musée, Micha Daniel Métode était artiste musicien, son buste trônant au centre du bassin active un déplacement de statut. D'employé de musée à œuvre d'art, l'artiste propose une troublante évocation d'une possible postérité. Pendant la durée de l'exposition, une double présence est constituée, le visiteur peut à la fois croiser l'homme au travail dans les salles du musée, ainsi que son portrait, l'empreinte de sa présence. Cette coexistence spatio-temporelle entre l'homme et son image incarne également le présent du lieu, sa métamorphose.

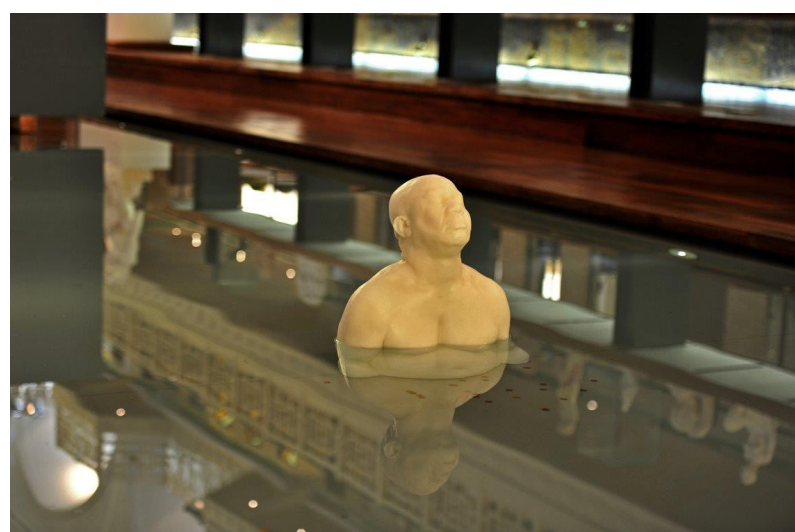
L'installation se prolonge avec *Capital*, un amas de petites pyramides en plâtre peintes en noir. L'informe est engendré par l'accumulation d'une forme idéale symbolisant la règle et la norme. La forme triangulaire témoigne de l'organisation hiérarchique instaurée par le monde du travail, elle représente un rapport de domination entre le sommet et la base. Elle induit ainsi une lecture verticale de notre société. L'amas fait évidemment écho aux terrils, aux tas de charbons qui jalonnent les paysages de la région. L'ensemble de l'installation est une réflexion plastique portée sur les variations possibles de la sculpture puisque l'artiste utilise trois techniques : la première s'apparente à la maquette architecturale, la seconde est un moulage en cire (une technique traditionnelle qui résonne avec la collection de sculpture environnante), et la troisième fait appel à une gestuelle plus primitive, proche du collage, de l'assemblage de forme. *Hiérarchie* est avant tout une relecture d'une chaîne de production rendue



absurde. Son fonctionnement se fait par rebonds, en écho à l'histoire du lieu, sa production est alors symbolique et sémantique.

En ce sens, les petites pyramides noires entassées apparaissent comme le produit de *Shed* (le lieu de production), entre les deux pôles, l'homme aux yeux fermés semble impuissant. L'artiste pose la question du statut de l'homme dans sa propre invention de l'organisation du travail. Il nous paraît fragile et accablé, en ce sens l'œuvre peut être comprise comme une évocation des conséquences de la crise industrielle qui a frappé la région au cours des années 1970, et dont le jeu des délocalisations en est l'actuel reflet. Les yeux fermés et la posture affaiblie de l'homme traduisent la violence subie par les ouvriers des usines dont les portes continuent de fermer aujourd'hui. Parce que la production et le profit priment, l'humain est déconsidéré, bafoué et humilié par les rouages d'une mécanique aveugle dont il est à la fois l'auteur et la victime.

À travers les différentes propositions de Benjamin Ottoz nous comprenons que le contexte (social, économique, médiatique, géopolitique) joue un rôle moteur dans la réalisation de ses œuvres. Il explique qu'il pratique un art de la rumination, telle qu'elle est énoncée par Friedrich Nietzsche : « Certes, pour élever ainsi la lecture à la hauteur d'un art, il faut posséder avant tout une faculté qu'on a précisément le mieux oublié aujourd'hui [...], d'une faculté qui



exigerait presque qu'on ait la nature d'une vache et non point en tous les cas, celle d'un "homme moderne" : j'entends la faculté de ruminer.»⁴ L'artiste croise les références, les contextes et les histoires pour générer des lectures alternatives, relationnelles et polysémiques. Il ouvre des portes, s'imprègne d'un milieu, rumine les références, les images, les histoires pour produire de nouvelles brèches, des « tissages de résonances ». Elles incitent à des prises de conscience et à envisager une situation d'un angle inattendu et souvent troublant.

Julie Crenn est née en 1982. Elle a obtenu un Master recherche en histoire et critique des arts à l'université Rennes 2, dont le mémoire portait sur l'art de Frida Kahlo. Dans la continuité de ses recherches sur les pratiques féministes et postcoloniales, elle a obtenu en 2012 un doctorat en Arts (histoire et théorie) à l'Université Michel de Montaigne, Bordeaux III. Sa thèse est une réflexion sur les pratiques textiles contemporaines (de 1970 à nos jours). Des pratiques artistiques mettant en avant les thématiques de la mémoire, l'histoire, le genre et les identités (culturelles et sexuelles). Elle collabore régulièrement avec les revues *Artpress*, *Africultures*, *Laura*, *Ligeia*, *Inferno*, *N. Paradoxa*, *Slicker* ou encore *Inter-Art-Actuel*.

Ce texte a été publié dans la revue 50° NORD #4 : <http://50degresnord.net/REVUE-50-NORD>

Toute reproduction totale ou partielle sur quel support que ce soit ou utilisation du contenu de ce document est interdite sans l'autorisation écrite préalable de la malterie et de l'auteur.

⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Généalogie de la Morale*. Paris : Flammarion, 1990, p.62.

La malterie reçoit le soutien du Conseil Régional Nord-Pas de Calais, de la Ville de Lille, du Ministère de la Culture / DRAC Nord-Pas de Calais, du Conseil Général du Nord,