

DE GUERRE ET DE MODE

ANGE LECCIA

2.07 – 29.10.2023

Vernissage dimanche 2 juillet de 16h à 20h



Ange Leccia, *Audrey*, 2018, vidéo, 12'27", courtesy de l'artiste et de la galerie Jousse Entreprise, Paris.

DE GUERRE ET DE MODE

Ange Leccia n'avait pas présenté son travail à la Casa Conti depuis l'ouverture du lieu. C'est donc avec grand plaisir que nous annonçons son exposition intitulée *De Guerre et de Mode*. Comme une extension à sa première monographie dans les salles du FRAC à Corti, *Je veux ce que je veux*, l'artiste propose ici un ensemble de cinq vidéos récentes qui confrontent la fragilité à l'horreur, comme l'amour à la violence.

Sur un mode fantomatique, il laisse planer les présences féminines dans l'ensemble des pièces pour dévoiler un regard inquiet sur notre monde contemporain. Avec *Audrey*, un jeu de transparence associe le visage d'une adolescente à un traveling aérien qui montre un lâcher de bombes enflammant le paysage. Comme un cauchemar dont nous ne parviendrions pas à nous réveiller, les images reviennent en boucle et apparaissent aussi entêtantes que la musique planante de Perez. Cette confrontation dialectique est en fait un extrait de *Girls, Ghosts and War* : les surimpressions ajoutent dans ce cas une présence militaire dans la Syrie dictatoriale de Bashar al-Assad au tournant des années 2000 ou encore l'enterrement des leaders de la Bande à Baader dans la République fédérale d'Allemagne en 1977. Si les contextes diffèrent, une même hantise se retrouve. C'est que les images sont comme des champs de force qui s'interpénètrent et connaissent une forme de survivance. Là où l'actualité médiatique nous place face à un présent piégé dans une constante immédiateté, l'art peut s'approprier ce flux continu et lui redonner une épaisseur sensorielle.

Le reste de l'exposition se fait alors baudelairien en convoquant des figures sophistiquées issues de la mode qui émergent du calme de la mer et du ciel. Surfaces de projection, elles peuvent être considérées comme des allégories contemporaines sans signification codifiée. La charge symbolique s'allège comme en attente d'une nouvelle potentialité. On se souvient du mot de Stendhal qui expliquait que la beauté est toujours une promesse de bonheur. Entravée, incertaine, ou même aujourd'hui diminuée, la grâce qui ponctue ces moments suspendus dessine à elle seule une résistance à l'égard de la destruction et des tensions géopolitiques qui sont plus terribles que jamais. Il ne s'agit pas d'une simple échappatoire, qui ajouterait à la cruauté, mais plutôt d'une éthique qui cherche à cultiver l'art du détachement et la vigilance, la superficialité et l'alerte. Pareille ambivalence est une façon de retrouver le pouls du monde à travers une observation qui n'est pas entièrement désenchantée.

ANGE LECCIA

Après une formation dans la section art du lycée de Bastia emmené par José Lorenzi, puis des études d'arts plastiques à l'Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne entre 1972 et 1976), Ange Leccia s'engage dans une double activité de plasticien et de cinéaste, et initie ses recherches en tant que pensionnaire à la Villa Médicis – Académie de France à Rome de 1981 à 1983.

À la croisée entre cinéma expérimental, installation et vidéo, les images de Leccia mêlent portraits, paysages, histoires, puisent souvent leurs motifs dans la nature et captent des moments où intimité et intensité créent une texture visuelle particulièrement sensible. L'épure et l'abstraction deviennent alors les vecteurs d'une approche vibrante propice à la contemplation. Son travail propose une analyse charnelle de l'image où la lumière et les éléments naturels affirment l'énergie de la création.

Créateur d'un univers singulier, Ange Leccia est aussi un fédérateur de talents. Enseignant à l'École supérieure d'art de Grenoble puis de Paris-Cergy, et enfin au Pavillon, laboratoire de création au Palais de Tokyo qu'il a créé et dirigé de 2000 à 2017, on lui doit d'avoir repéré et développer les talents de Dominique Gonzalez-Foerster, mais aussi Philippe Parreno, Apichatpong Weerasethakul (Palme d'Or au Festival de Cannes de 2010) ou encore Isabelle Cornaro. Il a également enseigné à Geidai Tokyo University of the Arts et a été résident de la Villa Kujoyama à Kyoto en 1992.

Les œuvres d'Ange Leccia sont régulièrement exposées en France et à l'international, notamment au Centre Georges Pompidou et au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, au Guggenheim Museum à New York, à la documenta à Cassel, au Skulptur Projekte à Münster, à la Biennale de Venise, au Seibu Museum of Art à Tokyo et à la National Gallery of Iceland à Reykjavík. En 2013, le MAC/VAL lui consacre une exposition monographique, ainsi que le Palais de Tokyo en 2014, la HAB galerie à Nantes durant l'été 2016 et l'Akureyri Art Museum (Islande) en 2019. En 2017, il fait l'objet d'une exposition rétrospective à la National Gallery de Reykjavik, en 2018 à la Maison Salvat (Labège), en 2019 au Centre des Arts d'Enghien-les-Bains, et en 2022 au musée de l'Orangerie et au musée des impressionismes à Giverny.

Son travail fait partie des prestigieuses collections internationales du Guggenheim Museum de New-York, du musée de la ville d'Hiroshima au Japon, le musée d'Art Contemporain Helsinki en Finlande ou encore The Progressive Collection de Cleveland aux États-Unis. En France, on peut citer le Centre George Pompidou et le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris à Paris, ainsi que dans de nombreux Fonds Régionaux d'Art Contemporain (Corse, Rhône Alpes, Pays de la Loire, Alsace, Grand Large, Hauts-de-France, Nouvelle Aquitaine Méca, etc.)

En 2022, le film *Christophe...Définitivement*, co-réalisé avec Dominique Gonzalez-Foerster, est sélectionné au festival de Cannes et sort au cinéma à l'échelle nationale.

Ange Leccia est représenté par la galerie Jousse Entreprise à Paris (France) et la galleria Six à Milan (Italie).

VISUELS DES ŒUVRES



Girls, Ghosts and War
2018, vidéo, 23'



Dipti 1
2021, vidéo, 12'



Bijoux
2021, vidéo, 21'50''



Dipti 2
2021, vidéo, 12'



Audrey
2018, vidéo, 12'27''

CASA CONTI – ANGE LECCIA

62 Saliceto - 20232 Oletta, Corse
casacontiangeleccia@gmail.com
www.casaconti-angeleccia.com

ENTRÉE LIBRE

Septembre-mai : samedi et dimanche
de 11h à 13h et 14h à 17h
Juillet-août : du mardi au dimanche
de 10h à 12h et 15h à 19h
(16h le dimanche)
et sur rendez-vous

CONTACT PRESSE

casacontiangeleccia@gmail.com

La Casa Conti remercie chaleureusement Henri Orega de Gaffory, la galerie Jousse Entreprise (Paris, France), le FRAC Corsica (Corti), Providenza (Pieve), Gérard Quiles, Sarah Anaïs Desbenoit et Valentin Faline.

ANGE LECCIA – DE GUERRE ET DE MODE

Exposition du 2 juillet au 29 octobre 2023

VERNISSAGE

DIMANCHE 2 JUILLET / 16H – 20H

En présence de l'artiste Ange Leccia

Pour toutes questions ou visites,
merci de nous écrire à l'adresse mail :
casacontiangeleccia@gmail.com



À PROPOS DE LA CASA CONTI

Depuis 2014, la Casa Conti - Ange Leccia occupe cette maison qui a été acquise, réhabilitée et aménagée par la mairie d'Oletta. Comprenant trois salles à l'étage et deux caves au rez-de-chaussée, elle a été transformée en espace d'exposition par le bureau de recherches entre art et architecture L140. En raison de la pratique propre à Ange Leccia, le centre d'art est dédié aux images en mouvement, à mi-chemin entre cinéma et art contemporain.

La Casa Conti - Ange Leccia entend affirmer en Corse son statut de lieu alternatif avec une programmation originale qui se développe tout au long de l'année dans la perspective de sensibiliser le public insulaire à la création la plus actuelle. Le programme annuel comprend trois expositions et une résidence de recherche et de création à l'automne dans les régions du Nebbiu Conca-d'Oru. Ainsi, la Casa Conti a pour enjeu clair de valoriser la création insulaire et de participer à la production et à la diffusion de l'art contemporain en Corse.

Ce lieu souhaite affirmer un ancrage territorial tout en ouvrant l'horizon, à rebours des oppositions strictes entre le local et le global. Ainsi, la Casa Conti se veut un outil de production et de diffusion de la création contemporaine aussi bien à l'échelle locale qu'internationale, tout en privilégiant les liens avec la communauté insulaire.

Sous l'égide de l'artiste qui donne son nom au lieu, la Casa Conti - Ange Leccia entend participer à la promotion de l'art sous ses formes les plus expérimentales. Elle concourt de la sorte à la constitution d'un vaste écosystème culturel en Méditerranée où « le soleil est une écriture, une force » pour reprendre les mots d'Ange Leccia.

CORSE

Ange Leccia. Je veux ce que je veux

Frac Corsica, Corté / 1^{er} juillet - 21 octobre 2023

Ange Leccia. De guerre et de mode

Casa Conti, Oletta / 2 juillet - 29 octobre 2023

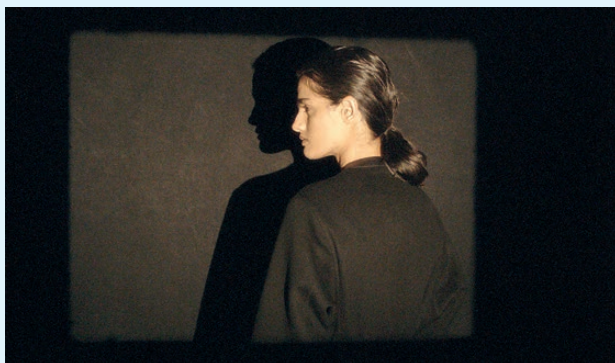
De Corté à Bonifacio en passant par Oletta et Venaco, Ange Leccia (France, 1952) envahit le temps de la saison estivale l'île dont il est originaire. À l'occasion de l'exposition monographique que lui consacre le Frac Corsica, *Je veux ce que je veux*, et de l'exposition thématique à la Casa Conti, *De guerre et de mode*, pensée comme une extension par le directeur du Frac Fabien Danesi, on découvre l'imaginaire de l'artiste autour de la Corse et ses différentes strates. Les projections fortuites dans les programmations de la biennale De Renava à Bonifacio (jusqu'au 29 septembre 2023) et celle de la résidence Casell'arte nichée à Venaco, au cœur de la Corse, fonctionnent comme des soubresauts. On y décèle des œuvres plus anciennes emblématiques de son travail vidéo telles que *Fumées* (1995) et *Stridura* (1980), première figure allégorique observable de la résistance dans l'œuvre de l'artiste.

L'exposition au titre évocateur *Je veux ce que je veux* présage d'une prise de position d'Ange Leccia. C'est aussi un clin d'œil à sa première œuvre acquise par le Frac qui porte le même nom et ouvre le parcours de l'exposition, seule œuvre historique au sein des « arrangements » et vidéos récents. Plusieurs fils rouges se dessinent et l'on observe l'ensemble du langage poétique de l'artiste mobilisé pour évoquer la Corse : mers, fumées, détonations, routes de nuit, figures de l'adolescence ou encore jeu de l'archive.

L'œuvre d'Ange Leccia se situe à la lisière de la contemplation et d'une violence latente qui se tapit dans l'ombre, que l'on retrouve tel un écho dans l'exposition *De guerre et de mode*. Pour la première fois, l'artiste y présente une sélection de cinq vidéos récentes qui confrontent la fragilité à l'horreur, des figures juvéniles issues de vidéos de commande pour Hermès et des scènes de guerre plus ou moins brutales. L'esthétique est plus allégorique et fragmentaire, deux boucles temporelles semblent se rejoindre et se répondre. La réflexion sur la Corse, son paysage, sa violence et sa poésie que l'on retrouve au Frac Corsica se déplace et mue dans la proposition de la Casa Conti. Une autre lecture du travail d'Ange Leccia nous est offerte autour de la figure féminine qui vient convoquer la notion de nostalgie. Celle d'un temps révolu, d'une étape transitoire.

Sans tomber dans l'historicité attendue d'une exposition monographique, ce parcours entre Corté et Oletta, pensé par l'artiste et le commissaire, évoque l'ensemble des thèmes chers à Ange Leccia à travers un savant et poétique jeu d'échos. D'œuvre en œuvre, il se

De haut en bas from top: Ange Leccia. *Dipti 1*. 2021. Vidéo. 12 min. Exposition exhibition Casa Conti. *Sempre l'estate*. 2023. Vidéo, composition musicale Perez. Exposition exhibition Frac Corsica. (Ph. © Léa Eouzan Pieri). (Court. l'artiste et galerie Jousse Entreprise, Paris)



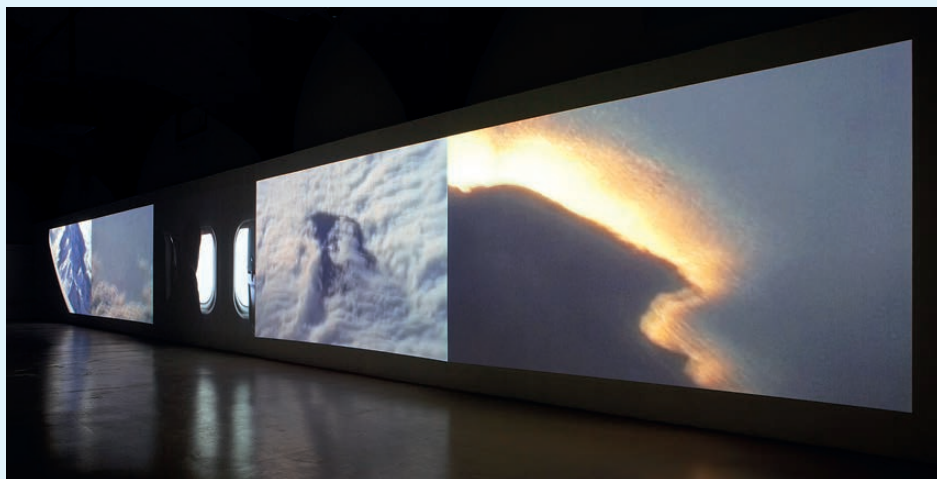
dessine une forme de musicalité, une ode à la nostalgie, ce temps de latence nécessaire à l'exercice mnésique et à la compréhension du monde qui nous entoure. La Corse devient alors une muse parmi les autres...

Madeleine Filippi

From Corté to Bonifacio, by way of Oletta and Venaco, Ange Leccia (France, b. 1952) will be taking over his native island for the summer season. The monographic exhibition *I Want What I Want* at Frac Corsica and the thematic exhibition *De guerre et de mode* at Casa Conti, conceived as an extension by the Frac director Fabien Danesi, showcase the artist's imagination of Corsica and its different strata. The fortuitous projections in the programming of the De Renava biennale in Bonifacio (until September 29th, 2023) and that of the Casell'arte residence, nestled in Venaco in the heart of Corsica, function like jolts. The exhibition includes older pieces which are emblematic of the artist's video production, such as *Fumées* (1995) and *Stridura*

(1980), the first observable allegorical figure of resistance in his work. The exhibition, with its evocative title *I Want What I Want*, is the sign of Ange Leccia taking a stand. It is also a nod to the first work of his to have been acquired by the Frac, which bears the same name and opens the exhibition circuit, as the only historical piece amongst the recent "arrangements" and videos. A number of leitmotifs emerge, and we can see the sum of the artist's poetic language mobilised to evoke Corsica: seas, smoke, explosions, night-time roads, adolescent figures and the play of the archive. Ange Leccia's work is located on the border between contemplation and a latent violence that lurks in the shadows, which is echoed in the exhibition *De guerre et de mode*. Here, for the first time, the artist presents a selection of five recent videos that pit fragility against horror, juvenile figures from videos commissioned by Hermès and more or less brutal war scenes. The aesthetic is more allegorical and fragmentary, with two temporal loops that appear to merge and to respond to each other. The reflections on Corsica, its landscape, its violence and its poetry at Frac Corsica are displaced and transformed in the Casa Conti proposal. Another reading of Ange Leccia's work is offered around the female figure, which evokes the concept of nostalgia. That of a bygone era, of a transitory stage.

Without lapsing into the historicity expected of a monographic exhibition, this journey between Corté and Oletta, conceived by the artist and the curator, evokes all of the themes dear to Ange Leccia through a clever and poetic interplay of echoes. A form of musicality emerges from one work to the next, an ode to nostalgia, that latent period necessary to the exercise of memory and to the understanding of the world around us. Corsica becomes a muse amongst others...



Les remix vidéo d’Ange Leccia

En Corse, l’artiste réinterprète ses archives dans trois expositions

ARTS

Dos à dos, deux Honda gris métallisé s’effleurent du bout de leur carénage devant une série de quatre posters montrant deux jeunes Japonais sur le point de s’embrasser. Ainsi débute la « fausse rétrospective » que le fonds régional d’art contemporain (FRAC) Corsica, installé à Corte, consacre à l’enfant du pays, Ange Leccia. L’exposition porte le nom de cette installation de 1988 : *Je veux ce que je veux*, qui était partie en fumée lors de l’incendie qui avait ravagé les réserves du FRAC en 2001. Les Honda d’origine étaient rouges ; en recomposant l’œuvre en 2003, l’artiste a intégré des modèles de l’année. L’œuvre, ainsi datée 1988-2003, est en réalité la seule pièce historique de l’exposition, qui « emprunte la voie de la rétrospective pour dessiner des chemins de traverse », comme le résume son commissaire, Fabien Danesi, le directeur des lieux.

Ange Leccia avait réalisé cette œuvre à Tokyo, où il était invité par l’université, comme un écho au *Baiser* qui l’avait révélé quelques années auparavant, où deux projecteurs s’entre-illuminaient, image de la sidération amoureuse. Cette fois, le baiser était humain, et en contraste avec les

motos se tournant le dos, créant une tension entre vitesse et suspens, machine et organique, élan amoureux et rejet, ready-made duchampien et répétition warholienne d’une image publicitaire, façon pellicule de cinéma.

L’aspect rétrospectif est ici surtout inhérent aux pièces récentes, « où le souvenir n’a rien d’un objet inerte ». Depuis une dizaine d’années, Ange Leccia filme moins, mais puise davantage dans ses archives accumulées pour les remonter autrement. « C’est un artiste qui a été à contre-courant depuis les années 1970, et je voulais montrer qu’il a réussi à toujours renouveler l’émotion. Sans grandiloquence ni académisme, et toujours entre figuration et épure », poursuit le commissaire. Le pari est joliment relevé.

Vibration de la lumière

Après *Lunes* (2019), accumulation de lunes lumineuses posées au sol et démultipliées par deux grands miroirs placés en coin, comme une couveuse d’astres à la croisée entre art minimal et sériel, on peut visionner *Poussières d’étoiles* (2017), autre acquisition récente du FRAC et vidéo emblématique de la dernière période de l’artiste, avec écrans partagés et montages non linéaires. Six écrans explorent l’énergie amou-

reuse à travers un flirt abstrait tout en crépitements, où l’on croise le regard de Jeanne Moreau comme le Concorde.

La lumière vibre, défile à un rythme pulsatoire dans un jeu intense entre les écrans. « *La lumière, qui est la condition technique des images, est presque l’actrice principale d’Ange Leccia, et l’image est une matière, presque un épiderme, comme une peau qui pèle et donne à voir un paysage intérieur* », commente Fabien Danesi. En écho, la bande sonore oscille entre éléments naturels, airs pop et grésillements sur mesure : depuis cinq ans, l’artiste travaille avec le musicien Perez.

Mélange de ses travaux, cette œuvre est une sorte de rétrospective en soi. Ange Leccia puise dans ses pellicules, recycle et rejoue images et sensations accumulées pour donner de nouvelles interprétations de ses archives. Le grain des images, qu'il aime marqué par le temps, apporte sa part de fragilité au moment. « *C'est sensuel, mais aussi toujours in-tranquille et jamais figé. Cette inquiétude est celle de la création* », souligne le jeune directeur.

Pour la longue installation vidéo qui clôt l'exposition, *Sempre l'estate* (« toujours l'été »), l'idée a été pour l'artiste de puiser dans ses rushs inutilisés pour évoquer sa relation sensible à la Corse. Les images prennent un nouveau sens avec le temps, comme un feu de forêt filmé dans les années 1980 survolé par des bombardiers chargés d'eau dans le ciel. Cette flotte onirique semble annonciatrice du désastre environnemental que l'on connaît aujourd'hui.

Le grain des images, marqué par le temps, apporte sa part de fragilité au moment

L'artiste, qui habite entre la Corse et Paris, est actuellement à l'affiche de trois expositions. Sorte d'extension de l'exposition du FRAC, la Casa Conti, petit centre d'art dédié à l'image en mouvement au pied du Cap Corse, présente l'oppressant « De guerre et de mode ». *Girls, ghosts and war* (2018) surimpose à son univers langoureux le contraste d'images anciennes sur des tensions militaires tournées au Proche-Orient. A l'étage, on retrouve ses palpitations lumineuses dans des images tirées d'un autre type de production : des vidéos pour l'industrie

du luxe (Hermès), qui peuvent laisser dubitatif dans un cadre muséal, mais où l'on constate la permanence de son vocabulaire atmosphérique et contemplatif.

Enfin, dans les hauteurs de Bonifacio, dans la caserne occupée par l'équipe organisatrice de la toute jeune Biennale de Bonifacio, l'exposition « La Notte - De Renava Off x Centre Pompidou » a puisé dans l'ADN méditerranéen des collections du musée pour en extraire treize œuvres d'artistes originaires du pourtour méditerranéen ou inspirés par lui. La pièce *Fumées* (1995), d'Ange Leccia, engloutit le spectateur dans un double écran de fumée. Un paysage instable et mental qui se consume et se réinvente en continu, à l'image du statut de son art. ■

EMMANUELLE JARDONNET

FRAC Corsica, jusqu'au 21 octobre ; Casa Conti, jusqu'au 29 octobre ; Bonifacio, jusqu'au 29 septembre.



« Je veux ce que je veux » (1988-2003), d'Ange Leccia.

LÉA EOUZAN PIERI



Ci-dessus *La Mer*,
1991-2016, vidéo 4K,
45 min., extrait
COURTESY DE L'ARTISTE
ET DE LA GALERIE JOUSSE
ENTREPRISE, PARIS.

Le temps dure longtemps chez Ange Leccia. À 71 ans, le plasticien et vidéaste ressasse des souvenirs présents, dans des vidéos mêlant extraits de films et images personnelles. À voir cet été en Corse, au Frac Corsica et à la Casa Conti.

/ **Texte** Virginie Huet



Été ne rime pas toujours avec volupté. Parfois, un Canadair fend le ciel azur pour éteindre un feu, une maison saute en représailles au sommet d'une colline, un cœur se brise à trop espérer. La belle saison charrie aussi son lot de drames. C'est le goût doux-amer que laisse *Sempre l'estate* (toujours l'été), boucle d'une vingtaine de minutes diffusée sur cinq écrans et dix-sept mètres de long dans l'ancienne

citerne du Frac Corsica. Ange Leccia l'a montée pour l'occasion, puisant dans sa banque d'images alimentée depuis les années 1970 au gré de ses voyages, de sa vie de famille. Des rushes d'*Île de beauté* (1998), réalisé avec sa complice Dominique Gonzalez-Foerster, de *Nuit bleue* (2011), son second long-métrage de fiction, ou de *Sonatine* (1993), thriller culte de Takeshi Kitano, se mêlent à des souvenirs

de vacances. Ces extraits mis bout à bout prennent la forme d'un *zapping* mental, brassant des sensations éparses de félicité, de sensualité, de danger. « *Comme un grand rêve* », résume Ange Leccia, dont les songes alternant autocitation et appropriation remixent ce qui, d'une manière ou d'une autre, lui est arrivé. « *Il a enregistré toute sa vie avec la claire conscience qu'un jour, cette matière lui servirait* », soutient

Ci-contre *Je veux ce que je veux*, 1988, installation, deux motos Honda VFR 750F et photographies, dim. var.
COURTESY DE L'ARTISTE ET DU FRAC CORSE.

Ci-dessous *Poussière d'étoiles*, 2017, vidéo HD, 13 min. 5 s., extrait
COURTESY DE L'ARTISTE ET DE LA GALERIE JOUSSE ENTREPRISE, PARIS.



Fabien Danesi, directeur du Frac Corsica et fin connaisseur de son œuvre filmé, longtemps éclipsé par ses installations « *post ready-made* », mettant un objet industriel face à sa copie conforme. Chez Leccia, la *flash-back*, permanent, parle aussi du présent : « *Le passé n'est pas vécu sur le mode unique de la nostalgie. Il reste avant tout une potentialité* ».

Le spectacle de la nature

Éternel insulaire, Leccia enchaîne les mouvements contraires. Natif de Minerviu, il va de Paris à Morsiglia, quand il ne s'aventure pas à Rabat ou à Osaka, gardant toujours en mémoire le chemin du Cap Corse. Tout a commencé là, au lycée de Bastia, dans la section artistique menée par José Lorenzi. Ce proche de Buren lui fait découvrir le Land Art, Pasolini, Godard, Antonioni. Dans la presse, à la télévision, il voit Robert Smithson renverser du goudron et César, des seaux de mousse en expansion. « *C'était l'extase* », se rappelle Leccia, marqué par la lecture de *L'Art abstrait* de

Michel Seuphor, dévoré à 12 ans. Il en a 19 quand, en 1971, il projette la diapositive d'une Madone italienne sur l'écume des vagues venues se briser contre la digue d'un petit port de pêche. Ce premier geste augure d'une attention aux éléments, au spectacle vivant de la nature, portée notamment par *Mer* (1991), *Fumées* (1995) ou *Orage* (2000). Ses premiers essais Super 8 datent de ces années-là, après Mai 68 et avant que Dominique Noguez ne l'initie au cinéma expérimental à la Sorbonne, entre un concert d'Ellie Medeiros et un séminaire de Lacan : « *C'était un pitre : il disait un mot qu'il disséquait, répétait et qui devenait autre chose* ». Un tic de langage que Leccia décline à l'image, scrutant inlassablement les mêmes paysages, les mêmes visages, pourtant toujours changeants. Face caméra, la plage de Nonza, sa fille Sabatina, Laetitia Casta, varient peu à peu, semblables au pin parasol dressé devant les fenêtres de son atelier à la Villa Médicis, qu'il se filme ouvrir en série, en 1981. Dépit de retrouver à Rome le « bien-

être méditerranéen » qu'il avait fui en quittant la Corse, il trouve « *le moyen de créer* » en trafiquant sa caméra VHS, pour imprégner ce qu'il voit d'une certaine « *moiteur* », d'une « *épaisseur fantomatique* », de cette « *texture impressionniste* » devenue signature, si flagrante, l'an dernier à l'Orangerie, dans sa relecture des *Nymphéas* de Monet.

Images incertaines

L'image est un « *buvard* » pour Leccia : rétif à la technologie, il la préfère fragile, ralentie, pleine de grains, de rayures. Comme si l'ultra HD, trop lisse, avait quelque chose de louche, du moins d'artificiel, soit l'exact opposé de ce qu'il veut évoquer. Dans *Poussières d'étoiles* (2017), acquise en 2021 par le Frac Corsica auprès de la galerie Jousse et montrée cet été, des flocons de neige cathodique tombent sur Jacno, avant que la beauté grave de Pierre Clémenti ne hante les six écrans jouant le sinistre *Stridura* (*Hurlement*) de 1980. Partout, l'image se caractérise par sa précarité, par son incertitude, lesquelles augmentent bizarrement sa réalité. Quant à son « *pouls* », il bat au rythme faible et fiévreux de l'adolescence, âge virage si justement saisi. Dernièrement, ses archives s'habillent des musiques planantes de Julien Perez. L'ancien élève du Pavillon, le laboratoire de création du Palais de Tokyo que Leccia a dirigé de 2001 à 2017, connaît le faible de son professeur pour les Beatles, Supertramp ou Christophe, auquel il consacrait un documentaire mystère sorti en salles en mars dernier. *Lex-fan* des sixties raf-fole des airs tendres et pop dont les premières notes suffisent à plonger dans un sommeil paradoxal. La violence berce aussi : cet été à la Casa Conti d'Oletta, ses *baby dolls* minaudent sous les bombes de Bachar al-Assad ou de la Bande à Baader.

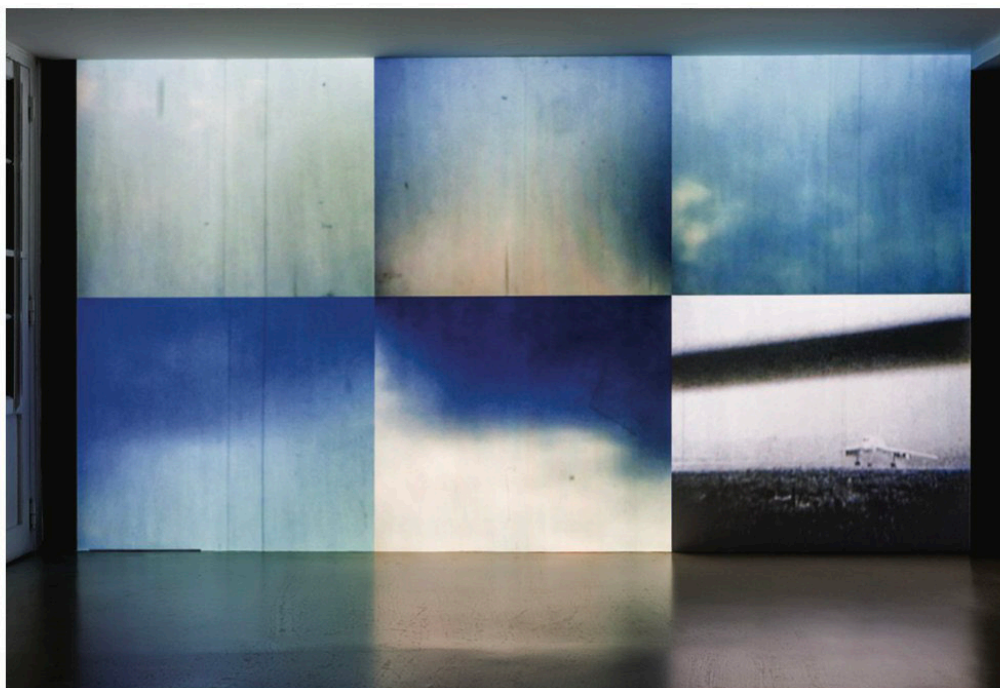


Ci-dessus Audrey,
2018, vidéo, 12 min.
27 s., extrait
COURTESY DE L'ARTISTE
ET DE LA GALERIE JOUSSE
ENTREPRISE, PARIS.

Ci-contre Poussière
d'étoiles, 2017,
vidéo HD, 13 min.
5 s., extrait
COURTESY DE L'ARTISTE
ET DE LA GALERIE JOUSSE
ENTREPRISE, PARIS.

À VOIR

★ ★ « ANGE LECCIA,
JE VEUX CE QUE JE
VEUX », Frac Corsica,
La Citadelle, 20250
Corte, 04 20 03 97 33,
www.frac.corsica du
1^{er} juillet au 21 octobre.
- « DE GUERRE ET
DE MODE », Casa Conti-
Ange Leccia, place de
l'Église, 20232 Oletta,
du 2 juillet au 1^{er} octobre.



ANGE LECCIA : À LA RENCONTRE DE L'AUTRE

Pionnier de l'art vidéo dans les années 1970 et créateur du Pavillon Neuflyze OBC au Palais de Tokyo, à Paris, le plasticien d'origine corse revient sur son parcours.



Ange Leccia.
© Paul Rousteau

Comment êtes-vous devenu artiste ?

Je suis né en Corse [en 1952] dans un petit village. Durant toute mon enfance, mes compagnons de jeu étaient les éléments de la nature. Être entouré par la mer, avec son mouvement perpétuel, ses tempêtes, les couchers de soleil, a forgé en moi une réceptivité aux éléments. Le fait d'être souvent solitaire a sûrement développé chez moi une sensibilité, une introspection, le désir d'une certaine profondeur poétique...

Vos études, très tôt tournées vers les arts plastiques, ont sans doute également joué un rôle...

J'ai eu la chance de faire ma scolarité dans un lycée qui expérimentait le baccalauréat artistique. En tant que « cobayes », il nous a vraiment été donné les moyens de travailler. Chaque sujet devait être traité sous toutes les formes : dessin, peinture, sculpture, mais aussi film, photographie, son ou même performance. C'était aux alentours de 1968, et il ne faut pas oublier que, durant ses années, les cartes des possibles étaient rebattues, les cloisons s'effondraient. J'ai pu profiter de cet élan.

À Paris, vous embrassez le cinéma expérimental.

Quand je suis arrivé au département des arts plastiques de l'université de la Sorbonne, j'ai choisi la section cinéma expérimental, alors dirigée par Dominique Noguez. Ce dernier invitait des personnalités telles que Kenneth Anger ou Jonas Mekas. On regardait des films d'Andy Warhol. C'était un moment très important du cinéma expérimental, et je m'y suis engouffré. Dans les années 1970, Roland Barthes, Jacques Lacan et Michel Foucault sont à leur apogée. J'avais des professeurs comme Michel Journiac, lequel faisait des

messes avec son propre sang. Tout ce contexte a contribué à faire de moi celui que je suis aujourd'hui.

Pourquoi cet attrait pour l'image en mouvement ?

J'étais très marqué par la génération B.M.P.T. [Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni]. À présent, j'aurais peut-être un autre avis, mais, à l'époque, Daniel Buren ne faisait plus que des rayures ; d'une certaine façon, la peinture était morte. Je trouvais le territoire du cinéma bien plus créatif, qu'il soit expérimental ou commercial, avec des réalisateurs comme Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard.

Vous faites partie des pionniers de l'art vidéo dans les années 1970. Quel est votre regard sur son évolution ?

À une époque où tout un chacun possède un outil de fabrication d'image et de film dans sa poche, il est important que l'artiste prenne en main ce médium et ne le laisse pas aux pouvoirs médiatiques. Il faut insuffler à ce territoire une éthique poétique et philosophique, dont seul l'artiste est capable.

La vidéo n'a jamais été une limite pour vous.

Je voudrais ne surtout pas être mis dans une case. Je travaille bien sûr beaucoup avec la vidéo, mais je ne suis pas que vidéaste ou cinéaste. Lorsque je prépare une exposition, comme ma rétrospective au Frac Corsica l'été dernier, je mélange toutes sortes de pièces. Tout est lié, et ma position en tant qu'artiste n'est pas limitée à une technologie. Il y a évidemment des technologies qui, momentanément, me correspondent mieux, pour des raisons écologiques par exemple, ou bien parce que j'estime que certains supports ne doivent pas être laissés entre de mauvaises mains.

La manière dont les motifs défilent dans vos œuvres évoque les émotions et les pensées qui animent la conscience humaine. Quelle place tient l'humain dans votre œuvre ?

L'humain a toujours été au cœur de mon œuvre, car il est son premier spectateur. Par son regard, il la révèle et lui permet d'exister. Que ce soit un poème adressé à un être aimé ou une œuvre pour un public, c'est pour l'autre que tout artiste crée. Cet « autre » dont je parle peut aussi être politique : on peut vivre et créer dans le but de changer le monde.

Vous entretenez un rapport particulier à la nature, sur laquelle vous posez un regard sensible et contemplatif.

Un éveil écologique s'est-il opéré dans votre travail ?

De manière inconsciente peut-être. J'ai réalisé un certain nombre de vidéos sur la nature. J'étais intéressé par ses matières, les feuillages d'arbres bougeant dans le vent par exemple. Je voulais montrer cette communauté pleine de vie. À l'époque, je n'avais pas l'impression de faire un geste écologique, c'est plutôt que je considère l'élément naturel comme un être vivant, un être de dialogue. Aujourd'hui, en revanche, j'essaie de faire attention, de faire en sorte que mes installations ne soient pas trop énergivores.

Votre œuvre vidéo La Mer (1991), qui montre les flux et reflux des vagues montés à l'envers, a beaucoup marqué. De sa simplicité se dégage une grande puissance. Cet équilibre de forces contraires se retrouve souvent dans votre travail.

Cette succession de vagues, qui ne sont jamais les mêmes, m'évoque un être humain arrivant sur terre pour ensuite en disparaître avec cette apparente continuité. C'est une manière symbolique de raconter la vie. Je fais également un parallèle avec l'art qui, loin d'être quelque chose de figé, se réinvente en continu. Dans l'art, les mouvements et les générations se succèdent, mais il existe toujours un lien. Quant aux forces contraires, elles sont aussi complémentaires. Il est important d'être dans la retenue, car l'explosion amène à la destruction. Du reste, la simplicité permet de laisser une part de liberté au spectateur : il développe lui-même une histoire à partir d'une chose simple que je donne à voir.

Dans les années 1980, vous imaginez ce que vous appelez des « arrangements ».

Mes arrangements sont une tentative de regarder autrement des objets du quotidien, de leur donner un sens nouveau et de faire œuvre avec eux – ce que Marcel Duchamp avait déjà bien fait avant moi. Si l'on regarde ma pièce *Le Baiser* (1985) par exemple... habituellement, un projecteur éclaire une situation. Lorsque j'en mets deux face à face, la lumière n'a pas le temps d'aller à l'extérieur, elle est réabsorbée par le projecteur qui lui fait face. Il y a presque une idée de philosophie zen : l'intériorité avant le « faire ». Il y a aussi toujours cette idée de rencontre, de l'importance de l'autre sans lequel mon œuvre n'existerait pas.

Lorsque vous filmez des musées, êtes-vous également dans cette optique de déplacement de sens ?

J'aime bousculer et décadencer ces lieux figés dans le passé. L'artiste, lorsqu'il « investit » le musée, le regarde avec un œil contemporain. Le musée devient un matériau de création qu'il se réapproprie et réinvente. C'est ce que j'entreprends dans mes films *La Déraison du Louvre* (2006) ou *Antoine Bourdelle* (2009).

Aujourd'hui, vous filmez moins et menez un travail de réinterprétation de vos archives.

Ayant filmé depuis les années 1970, j'ai en effet beaucoup d'archives. Utiliser un rush du début des années 1980 ou 1990 pour faire quelque chose de contemporain m'intéresse beaucoup. Le statut des images dépend de ce que l'on en fait. Ce n'est pas parce que je vais filmer une image en 2023 qu'elle sera plus « d'aujourd'hui » qu'une image tirée d'une vidéo de 1981.

L'humain a toujours été au cœur de mon œuvre, car il est son premier spectateur. Par son regard, il la révèle et lui permet d'exister. Que ce soit un poème adressé à un être aimé ou une œuvre pour un public, c'est pour l'autre que tout artiste crée.

En 1981, vous devenez pensionnaire de la Villa Médicis, à Rome. Comment cette étape a-t-elle influencé votre œuvre ?

La Villa Médicis m'a obligé à me battre dans un contexte que je n'avais pas choisi. Dans les années 1970, j'ai quitté la Corse pour m'émaniciper. Je suis arrivé à Paris, où je vivais dans un monde *underground*, nocturne et expérimental. J'aurais préféré aller à New York. Lorsque je me suis rendu à la Villa Médicis où j'ai été nommé, j'y ai retrouvé tout ce que j'avais eu envie de quitter : le soleil, le calme méditerranéen, la provincialité. Il y a aussi cette présence très forte du passé. J'ai dû me réinventer pour pouvoir faire œuvre avec Rome et cet univers gréco-romain. La caméra vidéo m'a beaucoup aidé. Je trafiquais et détériorais ses images. J'ai pu transformer le réel en une matière qui donnait une forme de couche à ce que je regardais. Cela m'a permis de « déculpabiliser mon dialogue » avec cet univers.

Dix ans plus tard, vous êtes l'un des premiers artistes en résidence à la Villa Kujoyama, à Kyoto ; cette expérience marque un tournant dans votre parcours.

Au Japon, j'ai acquis une nouvelle conscience de la nature qui m'entourait, laquelle, dans la culture shinto, est considérée comme un élément divin. Je me souviens avoir observé des amis japonais fermer les yeux ou baisser la tête devant un arbre ou une montagne. J'ai compris que la nature y avait un autre « statut ». Lorsque je suis retourné en Europe, et notamment en Corse, j'ai vu des choses que je n'avais alors jamais vues. Sans mon séjour au

Japon, une œuvre comme *La Mer* n'aurait sans doute pas pu voir le jour. C'est à nouveau par le biais de l'« autre » que je suis parvenu à mieux me comprendre. À une époque marquée par le repli sur soi et la montée des nationalismes, il est important pour moi, politiquement et philosophiquement, de reconnaître que c'est l'autre qui nous apprend à nous découvrir.

Est-ce cela que vous recherchez dans le voyage ?

Le voyage nourrit mon œuvre, parce qu'il permet en effet la rencontre de l'autre, que ce soit l'être humain ou le pays, et cette rencontre est souvent différente de ce que l'on avait imaginé. Le voyage nous oblige à tout réapprendre et à réinventer. Lorsque je me rends au Proche-Orient ou en Asie, je découvre de nouveaux systèmes de pensée. Cela me ramène aussi à ma géographie artistique et à mes créations, destinées à un milieu parisien, ou en tout cas occidental.

En 2001, vous créez le Pavillon Neuflix OBC, résidence d'artistes et laboratoire de création du Palais de Tokyo, à Paris, et le dirigez jusqu'à sa fermeture en 2017.

J'ai proposé le projet du Pavillon au ministère de la Culture qui préparait alors l'ouverture du Palais de Tokyo. Je voulais tirer les conséquences de mes séjours à la Villa Médicis et à la Villa Kujoyama, et montrer l'importance de rassembler des artistes afin qu'ils confrontent leurs manières d'aborder un sujet. L'un fera un film, l'autre tricotera un pull, un dernier utilisera simplement une tache de peinture. Ce qui m'intéressait était de les observer débattre sur leurs approches et de faire connaître ainsi la multiplicité potentielle des langages pour dire une même chose. Durant ces dix-sept années à la tête du Pavillon, j'ai eu la chance d'accompagner professionnellement de nombreux jeunes artistes, comme Apichatpong Weerasethakul, lequel a ensuite reçu la Palme d'or à Cannes [avec *Onclé Boonmee* en 2010].

Vous êtes relativement jeune lorsque vous devenez, en 1985, professeur à l'École supérieure d'art de Grenoble.

La transmission a-t-elle toujours été une envie ?

J'ai moi-même eu des professeurs extraordinaires qui m'ont transmis un savoir et une curiosité. Il me paraissait évident de me placer à mon tour dans la position de celui qui transmet, mais je n'ai jamais voulu établir de relation de maître à élève. Je me trouvais simplement dans une situation que je ne pouvais absolument pas garder pour moi et

que je me devais de partager. À Grenoble, j'ai accompagné toute une génération d'artistes : Philippe Parreno, Véronique Joumard, Pierre Joseph, Christelle Lheureux ou encore Dominique Gonzalez-Foerster, avec laquelle je collabore régulièrement depuis. C'était une autre manière d'enseigner. J'ai par exemple emmené Philippe Parreno au cinéma pour voir *Le Mépris* de Jean-Luc Godard. J'ai aussi créé un cours, avec Dominique Gonzalez-Foerster qui aimait beaucoup la musique, sur le thème du Top 50.

Précisément, Dominique Gonzalez-Foerster et vous avez récemment réalisé un documentaire sur le chanteur Christophe.

Vous collaborez quant à vous depuis cinq ans avec le musicien Perez. Quelle place tient la musique dans votre œuvre ?

Je vais justement participer à un projet à la Cité de la musique [à Paris] sur l'importance de la musique dite « populaire ». Comment la musique de tous les jours peut-elle, au même titre que le ready-made, avoir un rôle dans notre façon de faire des œuvres ? Comment faire basculer une musique que l'on écoute dans son intimité, ou un morceau partagé par un très grand nombre, vers un statut d'œuvre d'art ? Il est important dans l'art de ne pas cloisonner les genres.

Il faut faire l'effort de regarder en soi, ou d'apprendre à regarder, pour comprendre que les choses importantes sont juste devant nous.

Aujourd'hui, quel conseil donneriez-vous aux jeunes générations d'artistes ?

Qu'ils n'aillent pas chercher très loin. Souvent, on pense qu'il faut se mettre dans tous ses états ou faire trois fois le tour du monde pour le comprendre, mais finalement la réponse est à côté. Il faut faire l'effort de regarder en soi, ou d'apprendre à regarder, pour comprendre que les choses importantes sont juste devant nous.

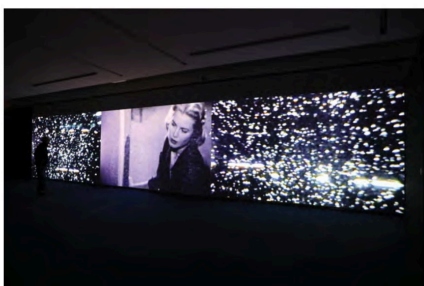
Dans les années 1980, vous avez accompagné plusieurs projets du ministère de la Culture de Jack Lang.

Comment se sont déroulés ces échanges ?

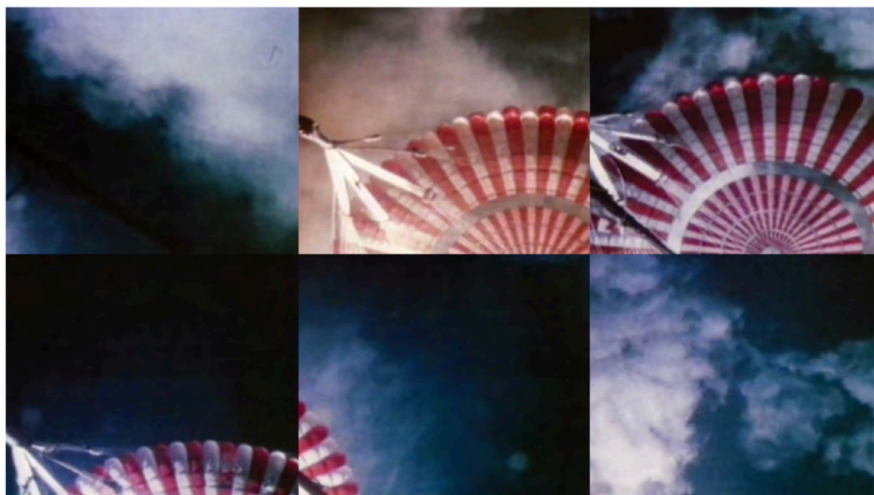
Ni Jack Lang ni son ministère ne cherchaient d'artistes officiels. Au contraire, ils voulaient être au plus près de la création. Ils contactaient les créateurs de l'époque pour leur demander conseil. Je trouvais cela très professionnel, et l'on n'était pas dans ce cas de figure où le ministère donne des indications. À l'inverse, les artistes étaient invités à des comités de réflexion et participaient aux prises de décision. C'est ainsi que je me suis retrouvé plusieurs fois en dialogue ou en accompagnement de projets soutenus par Jack Lang.

Avez-vous l'impression que cette approche s'est perdue aujourd'hui ?

Les fonctionnements actuels sont différents, et parfois le côté administratif prend le dessus ; on perd la notion de terrain. Il est pourtant essentiel, à mes yeux, que les artistes prennent part aux décisions.



Vue de l'exposition « Ange Leccia. Au film du temps », musée des Impressionnistes, Giverny, 2022. © Musée des Impressionnistes, Giverny



Vue de l'exposition « Ange Leccia. Je veux ce que je veux », Frac Corsica, Corte, 2023 ;
au premier plan : *Lunes*, 2019, globes lumineux,
Corte, collection Frac Corsica.

Photo Léa Eouzan-Pieri

Vous êtes à l'origine de plusieurs centres d'art dans votre région natale, la Corse.

En effet, dans les années 1980, Jack Lang m'avait interpellé sur le fait que la Corse était la seule région à ne pas avoir de Frac. J'ai donc, à sa demande, rencontré des élus afin de leur faire comprendre l'importance, pour de jeunes créateurs ou même des scolaires, d'être en contact avec les réalités d'une œuvre d'art contemporaine. Ainsi a-t-on pu faire naître le Frac Corsica, qui a ouvert en 1986. Ensuite, dans le milieu rural du petit village d'Oletta, en Haute-Corse, j'ai créé la fondation Casa Conti², un lieu dédié à la jeune création, où nous avons mis en place une résidence.

Vous êtes actuellement au Japon. Qu'y préparez-vous ?

Je présente mon projet (*D'Après Monet*) à l'Artizon Museum, à Tokyo, que j'ai montré au musée de l'Orangerie [à Paris], en 2022³. Je l'avais conçu à l'invitation de Cécile Debray qui dirigeait alors l'institution. J'ai filmé les jardins de Giverny avec une vieille caméra de la fin des années 1980. La texture particulière qu'elle amenait m'intéressait parce qu'elle offrait une similitude avec *Les Nymphéas* de Claude Monet. Je prépare également une exposition au centre d'art Hiroshima Art Document. Ensuite, Dominique Gonzalez-Foerster et moi irons en Corée du Sud pour un film sur lequel nous travaillons.

En conclusion, pourriez-vous nous raconter un souvenir artistique fort ?

D'abord, lorsque, lycéen, j'ai vu pour la première fois *Zabriskie Point* [1970] de Michelangelo Antonioni. Ce film a été déterminant dans ma vocation d'artiste. Puis il y a eu

ma visite du Stedelijk Museum, à Amsterdam, où j'ai découvert les œuvres de Piet Mondrian, que je connaissais à travers des reproductions dans lesquelles tout apparaissait lisse. Je me suis retrouvé à dix centimètres de ses toiles et j'ai vu les coups de pinceau, la marque du geste de l'artiste. Je trouvais jusqu'alors ses œuvres très froides ; là, j'ai compris qu'il y avait un être humain derrière. Cela m'a beaucoup ému.

PROPOS RECUEILLIS PAR ZOÉ ISLE DE BEAUCHAÎNE

1 « Ange Leccia. Je veux ce que je veux »,
1^{er} juillet-21 octobre 2023, Frac Corsica,
La Citadelle, 20250 Corte.

2 Ange Leccia y a exposé pour la première
fois du 2 juillet au 29 octobre 2023,
casaconti-angeleccia.com

3 « Ange Leccia. (D')Après Monet », 2 mars-
5 septembre 2022, musée de l'Orangerie,
place de la Concorde, 75001 Paris.



Dans la tête d'Ange Leccia 1

L

e

Le parcours d'Ange Leccia, artiste de renommée internationale, commence à Minerviu dans le Cap. Après une formation dans la section art du lycée de Bastia emmenée par José Lorenzi, puis des études d'arts plastiques qu'il suit à l'Université de Paris 1 (Panthéon-Sorbonne entre 1972 et 1976), il s'engage dans une double activité de plasticien et de cinéaste, et initie ses recherches en tant que pensionnaire à la Villa Médicis – Académie de France à Rome de 1981 à 1983. À la croisée

entre cinéma expérimental, installation et vidéo, les images de Leccia mêlent portraits, paysages, histoires, puisent souvent leurs motifs dans la nature et captent des moments où intimité et intensité créent une texture visuelle particulièrement sensible. L'épure et l'abstraction deviennent alors les vecteurs d'une approche vibrante, propice à la contemplation. Son travail propose une analyse charnelle de l'image où la lumière et les éléments naturels affirment l'énergie de la création. Créateur d'un univers singulier, Ange Leccia est aussi un fédérateur de talents. Enseignant à l'École supérieure d'art de Grenoble puis de Paris-Quercy, et enfin au Pavillon, laboratoire de création au Palais de Tokyo qu'il a créé et dirigé de 2000 à 2017. On lui doit d'avoir repéré et développé les talents de Dominique Gonzalez-Foerster, mais aussi de Philippe Parreno, Apichatpong Weerasethakul (Palme d'Or au Festival de Cannes de 2010) ou encore d'Isabelle Cornaro. Il a également enseigné à Geidai Tokyo University of the Arts et a été résident de la Villa Kujoyama à Kyoto en 1992. Les œuvres d'Ange Leccia sont régulièrement exposées en France et à l'international, notamment au Centre Georges Pompidou et au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, au Guggenheim Museum à New York, à la documenta à Cassel, au Skulptur Projekte à Münster, à la Biennale de Venise, au Seibu Museum of Art à Tokyo et à la National Gallery of Iceland à Reykjavík. En 2013, le MAC/VAL lui a consacré une exposition monographique, ainsi que le Palais de Tokyo en 2014, la HAB galerie à Nantes durant l'été 2016 et l'Akureyri Art Museum (Islande) en 2019. En 2017, il fait l'objet d'une exposition rétrospective à la National Gallery de Reykjavik, en 2018 à la Maison Salvat (Labège), en 2019 au Centre des Arts d'Enghien-les-Bains et en 2022 au musée de l'Orangerie et au musée des impressionnistes à Giverny. Son travail fait partie des prestigieuses collections internationales du Guggenheim Museum de New-York, du musée de la ville d'Hiroshima au Japon, du musée d'Art Contemporain Helsinki en Finlande ou encore de The Progressive Collection de Cleveland aux États-Unis. En France, on peut citer le Centre Georges Pompidou et le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris à Paris, ainsi que dans de nombreux Fonds Régionaux d'Art Contemporain (Corse, Rhône Alpes, Pays de la Loire, Alsace, Grand Large, Hauts-de-France, Nouvelle Aquitaine Méca, etc.). Il revient ici sur sa trajectoire dans un entretien au long cours en trois parties.



1. *Chapelle de Mute*, 1969.
2. *Ange Leccia en* 1975.
3. *A Stridura*, 1979
4. *Ange en* 1969.
5. *Film Brusgiatura, plage de Nonza*, 1971



Quels sont tes premiers souvenirs ? Au plus lointain de ta mémoire, de quoi te rappelles-tu ?

Je pense que j'étais dans les bras de ma mère et que je devais être fiévreux. Je devais être malade et ma mère faisait de la polenta de maïs. Et comme lorsqu'on fait cuire de la confiture ou de la polenta de châtaigne, il y avait des espèces d'explosion. J'ai le souvenir de ma mère en train de tourner avec une cuillère en bois cette flaque jaune de matière en perpétuel renouvellement. Pendant très longtemps, chaque fois que j'étais malade et que j'avais de la fièvre, il y avait cette image qui était en moi. Voilà, je délirais avec cette image qui est très proche de *Fumée* que j'ai faite en 1998, qui appartient au Centre Pompidou, et qui sera montrée cet été dans le cadre de De Renava à Bonifacio.

Cela me rappelle aussi l'un de tes premiers films avec les confitures qui bouillent.

Tout à fait. C'était un film de 1970-1971 où je faisais des gros plans sur des confitures en train de cuire. Cela devenait une matière complètement abstraite, complètement psychédélique, picturale aussi puisqu'il y avait cette question de la coulure de peinture qui venait dans ce film... Je faisais en parallèle des mélanges de peinture qui pouvaient donner cette impression de dripping. Il n'y avait ni début, ni fin, simplement une matière en train de se construire et de se déconstruire.

En quoi consiste une enfance en Corse dans les années 1950 ? Tu es né le 19 avril 1952, à Minerviu : est-ce que cela veut vraiment dire que ta mère a accouché au village ?

En effet je suis né au village. Mon père était l'instituteur d'un hameau de Barretalli qui s'appelle Minerviu, dédié à la déesse Minerve. Il y a un mont qui s'appelle le mont Minerviu. Il forme - on le voit lorsqu'on est en mer - un triangle parfait. Il devait fonctionner un peu comme un point GPS pour les navigateurs. C'est un village qui domine la mer et qui est bordé de cimetières. C'est un village où j'ai été élevé entre les cimetières, donc avec la

culture de la mort, et la mer à l'infini devant moi avec cette vie, des oliviers à flanc de montagne. J'ai eu plutôt une enfance tranquille et heureuse. C'était le seul village du Cap Corse où il y avait un vendeur de télévisions. Je te parle de 1953 : j'ai le souvenir de ma mère qui m'amène voir le couronnement de la reine Élisabeth. Je vois la télévision alors qu'il n'y en avait pas encore à Bastia. Il n'y avait la télévision nulle part sauf dans le Cap Corse qui est dans le golfe de Gênes où on pouvait capter Radio Monte Carlo.

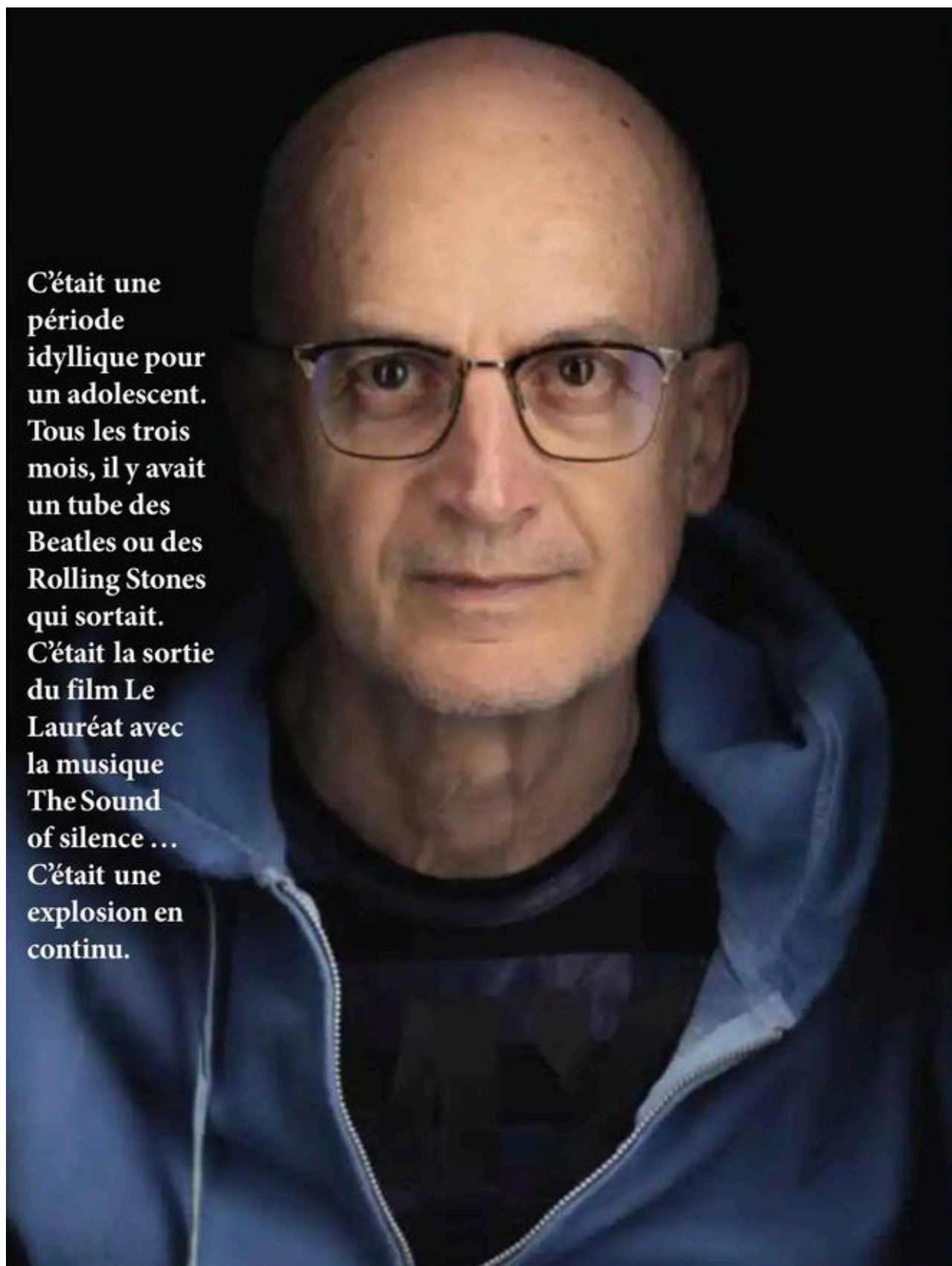
Est-ce que le fait d'être le fils de l'instituteur supposait un statut particulier ?

Le fait d'être les enfants de l'instituteur induit que nous sommes des déracinés : nous ne sommes pas du village. Nous n'avons pas de terrain pour aller cultiver. Tous mes camarades de classe, dès que l'école finissait, allaient vite aider les parents dans les jardins ou traire les chèvres. Je les accompagnais mais je ne participais pas aux tâches, je leur tenais simplement compagnie. Ce qui était formidable pour moi, c'était l'usine d'amiante qui était en activité jusqu'en 1966-1968. J'étais un peu fasciné car il y avait en continu des camions immenses qui passaient avec les sacs d'amiante. J'étais petit à l'époque. Je devais avoir 4-5 ans et c'était fantastique de voir cela.

Tu réinvestiras cela dans tes arrangements...

Il y avait un rapport entre la campagne, la nature, qui était extraordinaire dans cet endroit dominant la mer, ce lieu très sauvage fait d'oliviers, et cette usine d'amiante, ce site industriel, avec les camions, les ouvriers, etc. À l'époque, toutes les collines sont cultivées : cédrats, mandarines, clémentines, oranges et puis s'il y avait aussi un berger. Je me souviens que c'était encore l'époque du troc. Comme mon père était instituteur, c'est lui que l'on venait voir pour remplir les papiers administratifs, la sécurité sociale, les demandes de retraite, etc. À chaque fois qu'il y avait des documents à rédiger, les paysans venaient voir mon père, et en contrepartie, ils lui donnaient des œufs, même si nous avions des poules.

**C'était une
période
idyllique pour
un adolescent.
Tous les trois
mois, il y avait
un tube des
Beatles ou des
Rolling Stones
qui sortait.
C'était la sortie
du film Le
Lauréat avec
la musique
The Sound
of silence ...
C'était une
explosion en
continu.**



Tu expérimentais déjà des matériaux mais tu n'as pas encore rencontré José Lorenzi

Ça va se faire ... Et j'ai aussi un champ d'intérêt que je n'ai pas développé et qui me fascinait à l'époque : c'est le son. À Noël, on m'avait offert une radio à monter, un transistor en kit, en pièces détachées. Je l'avais construite en une semaine, et comme je l'avais montée, je connaissais toutes les pièces. Quand tu as 11 ans - 12 ans, tu as un esprit vif, et pendant le montage, en faisant des erreurs d'inversion, je produisais des sons. J'ai bien sûr écouté la radio, mais au bout d'un moment, le son naturel m'a fatigué et j'ai commencé à le distordre, à le monter à l'envers. Cela faisait comme de la musique contemporaine que je ne connaissais pas du tout à l'époque. Je l'ai fait sans le savoir mais je n'ai pas développé ce champ. Et même si après je me suis inscrit en musique contemporaine à la faculté, je n'avais finalement pas les outils. Mais j'ai fait, sans jamais malheureusement les enregistrer, des pièces tout seul dans ma chambre, comme des concerts de musique électroacoustique, une forme de musique contemporaine sans le savoir. Quand je suis encore au collège, l'été, j'habite Morsiglia où José Lorenzi vient décorer une chapelle avec son équipe, avec l'élite de la section artistique de l'époque. José Lorenzi venait avec des gens plus âgés que moi de 3-4 ans. Lorenzi venait depuis 2 ans à Morsiglia à la marine de Muda décorer cette chapelle. En fait, c'était plus un prétexte pour se retrouver ensemble, pour parler, pour philosopher beaucoup et instinctivement. J'étais attiré : il y avait aussi des beaux jeunes hommes, de très jolies filles. Je les trouvais formidables et ça me changeait des gens qui parlaient de pêche ou d'asticots à mettre dans la canne à pêche. Je sentais intuitivement qu'il y avait là un univers... Un jour, je suis avec eux, à l'incruste, car ils sont plus grands que moi : j'ai 13 ans et ils en ont 17-18 ans.

À 13 ans, on a envie d'être grand ...

Exactement ! À un moment donné, José Lorenzi est en train de travailler sur une fresque et a besoin d'une échelle. Il y en a un qui part chercher l'échelle, mais il revient voir José Lorenzi et lui dit qu'il ne l'a pas trouvée. Moi, à 3 km, plus haut dans mon hameau, chez mes parents, il y avait une échelle de meunier en bois. Je n'ai rien dit, je suis monté, bien sûr, à pied et j'ai pris l'échelle qui pesait une tonne et j'ai redescendu les 3 km... Je pense que j'étais pieds nus à l'époque avec l'échelle sur le dos et je l'ai portée à José Lorenzi. Là, il m'a regardé et a tout compris. C'est lui qui me l'a raconté.

Tu m'as expliqué que José Lorenzi était celui qui connaissait Daniel Buren, qu'il vous emmenait en Italie voir les artistes de l'Arte Povera. Vous étiez quand même très en prise avec la création la plus contemporaine alors que vous étiez sur une île, en Corse, dans un environnement qui de prime à bord

n'aurait pas forcément été propice à ce type d'esthétique.

Pour moi c'est difficile de le dire parce que l'on pourrait croire que je suis un affabulateur... Il faudrait que tu interroges des gens comme Michel Rossi qui est à présent le Maire de Ville di Pietrabugno. En 1968, nous avons invité Daniel Buren à faire un projet à Bastia. J'ai écrit à l'entreprise Ruggieri : je revois mon père en train d'écrire avec la machine à écrire en 1968. J'ai 16 ans. On écrit à Ruggieri parce que ce magasin de farces et attrapes faisait des bombes atomiques. À l'époque, ils étaient hyper bien documentés. Cela a été interdit ensuite. On faisait donc tous des projets. Buren faisait son projet. Et le mien, c'était de faire exploser sur une barge en mer cette bombe atomique devant le public. C'est une intuition presque « warholienne ». José Lorenzi me soutenait dans ce projet. Il était conseiller municipal et responsable de la culture. La réponse de l'entreprise que j'ai perdue fut de noter que leur bombe ne pouvait pas prendre le bateau. Pour des raisons de sécurité, ce genre de poudre ne pouvait pas prendre les transports publics. Cela ne pouvait donc pas être acheminé en Corse. Après entre temps il y a eu mai 68 et le projet est tombé à l'eau.

Après il a fallu attendre Valmy...

Stridura avait déjà une explosion. Le vocabulaire était déjà là.

Nous arrivons en 1970. Tu as 18 ans...Est-ce que cette effervescence bastiaise suppose pour toi que tu ne te projettes pas dans l'après ? As-tu envie de partir ?

J'ai tout mais je pense qu'ailleurs, il y a encore plus grand et encore mieux. Donc oui. Partir à Paris, je ne rêve que de ça. Il y avait des personnes comme Dominique Degli Esposti qui vivait déjà à Paris que je voyais l'été. J'avais des amis aussi qui venaient en vacances l'été qui me parlaient beaucoup de l'Université de Censier. C'était l'époque aussi de Vincennes dont j'entendais parler... Des nouveaux modes plus alternatifs d'enseignement... J'étais radicalement sûr de ne pas aller à Nice. J'avais l'impression à chaque fois que j'allais voir mon frère là-bas que j'étais à Bastia, parce que le soir, on mangeait entre Corses de la pulenda et du figatellu. On jouait aux cartes toute la nuit... Je me suis dit : "je ne veux pas aller là". Mon rêve c'était de partir le plus loin possible. Et à cette époque, le plus loin possible, pour moi, c'était Paris. Mais comme ce n'était pas dans ma zone scolaire, j'avais le choix entre Marseille, Aix ou Nice. Pour aller à la faculté à Paris, il fallait avoir un travail. Mon père, par son réseau catholique, m'a trouvé une place de surveillant aux apprentis orphelins d'Auteuil à Paris, ce qui pour moi était un gage de sécurité. Parce que même si je n'avais pas le bac, on me prenait comme pion. Du coup j'étais tranquille. J'ai quand même eu mon bac et à la rentrée j'étais à Paris...

Oui, mais sans la liberté... Est-ce qu'il y a une déception ?

Oui. Arriver à la fac a été pour moi une grosse déception. J'ai eu l'impression qu'ils avaient 50 ans de retard. J'exagère un peu, car j'ai toujours eu un bon instinct, et je suis allé à des cours avec un prof génial qui s'appelait André Almuró. C'était un prof de musique électro-acoustique. Avec lui, j'ai fait des émissions à France Musique notamment. C'est lui qui a fait la musique de *Stridura*. C'est quelqu'un avec qui j'ai beaucoup collaboré qui a cru en moi, un peu comme José Lorenzi. Il me faisait faire des performances en direct à France Culture et à France Musique. En 1976, il présente sa première action performance partition avec Ange Leccia et fonde le groupe *Son-Image-Corps*.

Même si c'est difficile, tu arrives quand même à retrouver un groupe. L'effervescence que tu as connue à Bastia existe aussi à Paris, non ?

Elle était plus diluée. Mais j'ai trouvé des points d'ancrage. Ce n'était pas évident. Je me présente aux Beaux-Arts, où il fallait encore faire une peinture. J'ai donc échoué au concours

d'entrée. Il n'y avait que la faculté qui était un espace de liberté. Il y avait Dominique Noguez, Jonas Mekas qui venait donner des cours. C'est là que je découvre Kenneth Anger et tout ce cinéma underground, américain, les films d'Andy Warhol... Mais pour moi, - et excuse-moi si cela peut paraître prétentieux -, par rapport à ce que j'avais déjà fait moi-même, je ne suis pas surpris...

Paris ne tient pas ses promesses finalement.

Je pensais trouver des territoires que je n'avais peut-être jamais soupçonnés. Ils existaient mais pas dans mon domaine : ils existaient d'une manière philosophique, intellectuelle. C'était Guy Debord... J'avais des copines qui m'emmenaient voir des séminaires de Jacques Lacan... Je me souviens c'était formidable. J'avais l'impression d'être à un spectacle de stand up... J'avais l'impression qu'il faisait rire tout le monde. Il parlait d'un mot et il disait : « Vous voyez dans ce mot il y a ça et c'était sans fin ». À la faculté, j'ai connu Roland Barthes qui était ami avec André Almuró.





Dans la tête d'Ange Leccia 2

À L'OCCASION DE L'EXPOSITION MONOGRAPHIQUE QUE LUI CONSACRE CET ÉTÉ LE FRAC CORSICA, ANGE LECCIA REVIENT SUR SON PARCOURS ET RACONTE COMMENT IL EST DEVENU L'UN DES ARTISTES LES PLUS EMBLÉMATIQUES DE SA GÉNÉRATION DEPUIS LES ANNÉES 1980. DEUXIÈME PARTIE DE CE GRAND ENTRETIEN.

Par Fabien Danesi, directeur du FRAC Corsica

Quand tu rentres en Corse, c'est le retour en famille, le retour dans un environnement qui t'est familier: continues-tu tes recherches plastiques ou délaisses-tu les expérimentations?

J'avais une copine que j'avais connue à la faculté, Brigitte Delpech. Nous faisons plein de films expérimentaux ensemble. Elle vient en Corse où nous peignons des rochers en bleu par exemple. Dans les années 1970, je rencontre Pierre Clementi qui était un ami d'André Almuró. Il était une référence pour ses films qu'il avait pu faire avec Pasolini ou d'autres. Je lui demande donc de jouer dans *Stridura* qui est tourné en 1979 et qui est fini 1980.

La même année, tu réalises aussi TV+ où tu refilmes à nouveau des écrans de télévision. Tu trouves là ton vocabulaire.

Complètement.

Est-ce que tu montres TV+ ? Est-ce qu'à cette époque, la question de la monstration est importante? As-tu des retours?

C'est compliqué... André Almuró trouve génial tout ce que je fais. J'ai eu un autre professeur qui s'appelait Jean Roualdès. C'était un professeur de vidéo à Paris I. Et lui aussi avait été impressionné par *Tonie Smith*. De temps en temps, il me disait qu'il fallait que je projette mon film pour le montrer en exemple. Mais je me suis mis aussi beaucoup « au service de » car je savais que j'apprenais de la sorte. J'ai performé pour André Almuró: c'était lui le maître d'œuvre. Il avait fait un concert à France Musique et je lui avais dit que nous allions mettre un mur de télévisions avec seulement de la neige. Cette performance a eu lieu aussi au Centre culturel canadien, avec la même scénographie.

Quel diplôme obtiens-tu? Continues-tu tes études?

Ça c'est la dernière de mes préoccupations. Pour faire plaisir à mes parents, je crois que je suis allé ramasser toutes mes UV un jour et que je suis arrivé à une licence. En fait, j'ai eu des miracles: je me suis présenté au CAPES d'Arts Plastiques devant le jury où je connaissais tout le monde, sauf un professeur qui venait d'une autre faculté. Je tombe sur un tableau de Gauguin qu'il fallait commenter. C'était la période bretonne. Je l'ignorais, et malgré le fait que tous les professeurs ont fait en sorte que je puisse avoir la bonne réponse, j'ai fait un blocage et j'ai échoué au CAPES d'un demi-point. Je ne me suis présenté qu'une fois. Ma copine de l'époque Brigitte Delpech qui s'était aussi présentée au CAPES a été avalée par le professorat alors que c'était une brillante artiste. Ma chance à moi est de n'avoir pas été professeur. Je serais allé à Mulhouse ou à Besançon. Je me serais coupé du milieu, de tout ce qui faisait mon énergie. J'ai continué à vivre, à affirmer mon expérience en restant à Paris.

Tu fais alors TV+ et *Stridura*, mais quand commences-tu les paysages de points?

Je vis dans une petite chambre où je n'ai plus ce rapport à l'espace que j'entretenais en Corse. À Paris, je fais une espèce de Land Art mental sur la déconstruction de l'image où je fais un parallèle avec la neige de la télévision. J'ai oublié de préciser

*« J'ai dit que
je faisais venir des
TERRRES
DE CHINE,
que je broyais
des pigments façon
recette d'atelier. »*

que grâce à André Almuró qui me fait vraiment bien connaître la musique contemporaine, je fréquente un disquaire où il n'y a que les compositeurs de l'époque, Terry Riley, La Monte Young, le Philip Glass de l'époque *Einstein on the Beach* (1976). Je suis vraiment là-dedans et je n'écoute que cela. Ces musiques répétitives me font aller vers des tableaux à l'encre qui sont un peu comme une sismographie personnelle. Très vite, je bascule au stylo feutre et je mets ces petits points les uns à côté des autres. J'en ai fait toute une série qui ont été vus comme des tableaux issus de la peinture alors que, pour moi, ces œuvres sont issues de la vidéo et des expérimentations visuelles autour du bruit blanc. Idéalement, j'aurais dû les mettre en parallèle avec des projecteurs qui tournent à vide.

Tu vas être proche du groupe qui s'occupe de Shandar « un ancien label discographique français spécialisé en

musique d'avant-garde actif entre 1970 et 1977... Le label animé par le critique musical Daniel Caux et Chantal d'Arcy, qui en est la propriétaire - âgée de 24 ans - a produit entre autres Stockhausen, Sun Ra, Steve Reich, La Monte Young... »

Oui elle avait fait une exposition de mes tableaux à petits points qu'elle trouvait en harmonie avec les expérimentations musicales.

En 1979, la galerie est inondée, détruisant une grande partie des stocks. Elle ferma peu après. Nous sommes rue Mazarine où il y a Lucien Durand. De temps en temps, j'allais aborder des gens dans sa galerie pour leur montrer mon travail. Chez Lucien Durand, il y avait des artistes comme Bernard Frize. Il y avait pas mal d'artistes à l'époque qui me plaisaient. Un jour, je réussis à l'amener voir mes tableaux chez Shandar. C'était génial parce que tu pouvais voir les tableaux et écouter en même temps la musique répétitive. Lucien Durand trouve cela bien et me dit qu'il va venir voir mon atelier. Il vient chez moi où je n'avais que cinq tableaux car il me fallait des heures pour faire des points. Nous sommes en février, il regarde les tableaux dans ma petite chambre, et il est surpris que je n'aie pas d'atelier. Il y avait déjà la professionnalisation des artistes à cette époque. Avec mon côté roublard, je lui ai répondu que j'avais un atelier dans



la lointaine banlieue et que j'avais préféré l'amener ici. Il me dit qu'il a un artiste, François Rouan, qui devait exposer au mois d'avril, mais comme il est à la Villa Médicis, il ne peut pas faire l'exposition. « Dommage que vous n'avez pas une dizaine de tableaux car je vous aurais fait une exposition. » Je lui dis que j'ai dix tableaux. Il me dit : « D'accord on fait l'exposition. »

Sauf que tu ne les as pas...

Je ne les ai pas et je travaille jour et nuit pour les faire... Nous sommes en 1981 : mon premier article paraît dans *Le Monde*, Lucien Durand est très content, il y a des gens du jury de La Villa Médicis qui passent voir l'exposition et qui lui ont dit que ce serait bien que je me présente à l'Académie de France à Rome. J'étais dans la catégorie peinture où il y avait justement François Rouan dans le jury, qui me demande de ne rien dire à propos du stylo feutre que j'utilise car ils ne me prendront jamais avec cette technique. « Dis-leur que c'est une cuisine personnelle ». J'ai dit que je faisais venir des terres de Chine, que je broyais des pigments façon recette d'atelier. J'ai continué sur le côté chamanique, répétitif. Je faisais cela en écoutant la musique dont on a parlé.

En 1981-1983, quelle image a la Villa Médicis? Est-ce un lieu de repli, de concentration et d'expérimentation ?

À la Villa, il y a des artistes qui y sont pour la qualité de leur travail ou de leur musique, comme Pascal Dusapin avec qui j'étais déjà à la faculté. Nous faisons partis de la même communauté, sauf qu'il était plus dans une instrumentation classique. Il aimait beaucoup André Almuró. D'autres artistes que je ne nommerai pas étaient là parce qu'ils étaient avant tout syndiqués aux Beaux-Arts et avaient un poids social qui n'avait rien à voir avec la qualité de leur travail. Pour s'en débarrasser, on les envoyait à la Villa Médicis.

C'est un lieu très contrasté...

Durant cette période, j'ai rencontré une personne qui est hyper importante pour moi, Jacques Vieille. Ce dernier est un artiste qui a déjà exposé dans plein d'endroits. Il

a déjà exposé dans le monde entier. En 1982, il est invité à la Biennale de Sydney qui était à l'époque - et encore aujourd'hui je pense - une biennale prisée. Je l'accompagne en tant qu'assistant. Cela me fait rencontrer des gens, je plante des clous, je l'aide à faire son travail, je ne cosigne pas les œuvres, je ne suis que son assistant. Mais ça m'a beaucoup appris. À Sydney, je rencontre par exemple Jean-Luc Vilmouth qui était déjà une star. Je rencontre aussi le conservateur du Musée d'Art Moderne : Jean-Hubert Martin. Il y a Daniel Buren, Sarkis, Niele Toroni, et je passe un mois avec eux : je rencontre la crème du milieu de l'art international.





Continues-tu les paysages à point ?

C'est là que j'ai introduit la photocopieuse. C'est relié à deux choses : j'ai un œil qui devient de plus en plus rouge et qui me fait très mal. Je vais donc voir un ophtalmologue à Rome qui me dit : « Vous êtes en train de faire un début de décollement de la rétine ». Je passais trop de temps à regarder les points en utilisant beaucoup de lumière. Étant donné que j'ai un œil plus faible que l'autre, j'exagérais et il m'a dit d'arrêter. Comment alors réactiver ces paysages mentaux ? J'ai pris ce dessin, je l'ai fait photographier chez un imprimeur, et à partir de cette image, j'ai pu tirer des centaines de grandes feuilles que j'ai déchirées. Cela réinventait le processus.

Nous sommes en 1981-1983. Tu es à la Villa Médicis au moment où une certaine effervescence apparaît au ministère de la Culture. Avec l'arrivée de Jack Lang il y a une structuration très forte du ministère avec un projet de décentralisation, de musées d'art contemporains et de centres d'art. Quand tu es à la Villa Médicis, est-ce que tu perçois ce mouvement ?

Non parce que je commence à faire carrière en Italie. Mais en 1983, la Villa s'arrête et je rentre en effet à Paris. C'est un moment un peu difficile bien que Lucien Durand me fasse une « exposition de retour ». Je présente toujours des installations avec des projecteurs super 8, des tableaux avec les photocopies, des galets blancs qui jouent avec les petits points, le tout autour de l'érosion, l'érosion mentale. Ça marche plutôt bien car je pense qu'il a tout vendu. J'obtiens ensuite un atelier à la Cité des Arts. Et là, j'ai passé deux très belles années à la Cité des Arts à expérimenter des petits dispositifs. En 1984, j'ai fait des expositions comme celle de *À Pierre et Marie*.

Est-ce que 1985 correspond à un moment d'acmé ? Il y a ton exposition à l'ARC et tu obtiens ton poste à l'école des Beaux-Arts de Grenoble...

J'ai en effet une exposition en 1985 au musée d'Art moderne de la Ville de Paris invité par Suzanne Pagé, entre Lawrence Weiner et Giovanni Anselmo. Il s'agit d'occuper l'espace que l'on appelle l'aquarium avec une pièce imposante. C'est un dispositif avec 50 projecteurs de cinéma posés sur des

chaises qui tournent en continu... Pour moi, c'est une pièce totale, parce qu'elle est aussi musicale...

L'année suivante, c'est la Biennale de Venise où tu intervies dans une ancienne prison.

Suzanne Pagé m'invite au Palais des prisons avec Christian Boltanski et Marie Bourget.

Tu reprends ton vocabulaire habituel avec des écrans de télévision placés dans des cartons avec un linceul posé dessus, comme une présence fantomatique. C'est d'ailleurs à la Biennale de Venise que Jack Lang évoque auprès de toi la possibilité d'un FRAC en Corse.

Il me dit que toutes les régions lui demandent de l'argent pour les FRAC, et que la seule région qui renvoie l'argent, c'est la Corse ! Il me demande ce que l'on peut faire.

Cela ne t'étonne pas ?

Je ne suis pas du tout dans ces préoccupations...

Tu retournes quand même encore en Corse régulièrement.

Oui, mais en Corse, j'y retourne voir la famille. Je sens en Corse qu'ils sont ailleurs : c'est le boom de l'essor musical avec la redécouverte de la polyphonie. Jack Lang me demande d'accompagner un énarque pour aller faire le tour des responsables Corses pour essayer de trouver un lieu qui accepterait le principe du FRAC. J'y vais donc avec Paul Hervé Parsy qui était inspecteur à la délégation aux arts plastiques au ministère de la Culture. Pendant une semaine, nous avons fait le tour de l'île avec Jean-Marc Olivesi, qui est devenu notre guide.

Et finalement le FRAC atterrit à Corte... Parce qu'il y a l'université et que la ville est entre Ajaccio et Bastia ?

Nous rencontrons le maire de Corte et nous avons une discussion au sujet de son frère Dominique Colonna, ancien footballeur et ancien gardien de l'équipe de France et du Stade de Reims des années 1960. Ce club était le premier finaliste de la Coupe d'Europe des champions de club. Le maire a compris que je n'étais pas hors sol, que j'étais Corse, et je pense que cela a influencé sa décision...

Pourquoi te rends-tu à New York en 1985 ?

J'étais ami avec le groupe IFP (Information Fiction Publicité). Ils avaient vécu à New York et régulièrement ils y retournaient. Une fois, je les ai accompagnés. Le New York du milieu des années 1980, c'est quelque chose que l'on n'oublie pas : il y avait Keith Haring et Andy Warhol au(x) vernissage(s). C'était la folie, il y avait une véritable effervescence, bien plus grande qu'à Paris. L'argent n'avait pas encore pris le dessus. Le capitalisme outrancier n'était pas encore hégémonique. Jeff Koons, tu pouvais lui parler, j'étais ami avec lui, à l'époque on buvait un café ensemble. Aujourd'hui, cela ne me viendrait pas à l'idée d'aller lui dire bonjour. Il n'y avait pas que lui d'ailleurs. Il y avait plein d'autres artistes comme Haim Steinbach par exemple.

Quand tu es nommé à l'École des Beaux-Arts de Grenoble et que tu sais que tu vas enseigner, sais-tu déjà quelles vont être tes méthodes de travail ?

Quand j'arrive aux Beaux-Arts de Grenoble avec Jean-Luc Vilmouth, nous sommes très mal vus. C'est une

école provinciale avec des enseignants respectables qui ont choisi de vivre sur place et qui sont complètement déconnectés. Ils étaient engagés politiquement très à gauche. Et nous, nous étions vus comme des suppôts de l'État, du capitalisme, de l'art officiel, de l'art médiatisé. Il s'agissait de personnes très liées à des techniques : peinture, sculpture, gravure, photographie, etc. Chacun intervenait dans son domaine de manière hermétique. Mais ce qui était génial, c'est que nous avons été tout de suite confortés, Jean-Luc et moi, par des étudiants, parce que nous incarnions la nouveauté. Les étudiants lisaient *Art Press* et ils étaient avides de ce qui est nouveau. Ils voyaient que l'on faisait l'actualité. C'est ce qui faisait flipper les autres professeurs d'ailleurs. Nous étions un peu les stars de l'école. (...) Il y a eu tous ces brillants étudiants : les Philippe Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster, Véronique Joumard, etc. Je ne vais pas faire la liste. Cela allait au-delà des frontières : il y avait Maurizio Cattelan qui venait souvent à Grenoble, des artistes qui venaient exposer au Magasin comme Pistoletto.



LE PALAIS DE TOKYO

*a ouvert en 2001
parce qu'il y
avait eu des
retards dans
les travaux,
mais j'avais été
sollicité dès 1999
à penser
à un projet.*



Tu passais donc beaucoup de temps à Grenoble.

C'était génial! À Grenoble, j'avais parfois l'impression d'être à New York, alors qu'à Paris, j'avais l'impression qu'il ne se passait rien. Si tu revois la liste des expositions du Magasin de 1986 à 1992, c'était juste formidable... Il y eut l'exposition de John Baldessari extraordinaire. Jean-Luc qui avait enseigné à Los Angeles le connaissait: il passe ainsi à l'école tous les soirs. Je l'avais connu pour ma part au cours d'une exposition à Montréal au Canada. Avec les étudiants nous allions donc dîner avec Baldessari.

Quand on vit ces années aussi intenses à Grenoble, qu'est-ce qui fait qu'à un moment on a envie de partir? Qu'est-ce qui fait qu'en 1997, tu rejoins finalement l'École de Cergy?
La direction a changé, une autre génération arrive...

Te lasses-tu?

Non, je ne me lasse pas... Mais j'ai une situation familiale: Anna est née en 1992, et je sens qu'à chaque fois que je pars, cela lui fait de la peine. J'essaie de rentrer mais je ne le fais qu'en 1997. (...) Je me souviens d'un voyage avec Christine Macel et Guy Amsellem qui m'avaient dit que j'avais fait du très beau travail à Grenoble et que ce serait bien qu'on ait un lieu à Paris de formation pour des jeunes artistes. Je commence à leur parler d'un projet qui allait devenir le Pavillon... Le palais de Tokyo a ouvert en 2001

parce qu'il y avait eu des retards dans les travaux, mais j'avais été sollicité dès 1999 à penser à un projet.

Tu m'avais raconté que finalement tu avais proposé un projet à la Corse...

À l'époque j'étais un artiste que l'on mettait dans plein de réunions ou de commissions. Combien de fois suis-je allé au ministère de la Culture dans des réunions pédagogiques où il y avait la carte de France des écoles d'art, où il y avait toutes les écoles d'art mentionnées sur la carte, à l'exception de la Corse qui n'en avait aucune? Combien de fois m'a-t-on expliqué que c'est inscrit dans la loi qu'il faut qu'il y ait une école d'art dans chaque région et que la Corse était dans l'illégalité? Ils m'ont envoyé à nouveau faire de la prospection. Ce devait être en 1995. J'en ai parlé à des amis comme Dominique Rognoni (Directeur de la Culture et du Patrimoine à la Collectivité Territoriale de Corse). Toutes les personnes qui étaient des décideurs à l'époque, étaient allés en classe avec moi. Je les connaissais très bien, j'avais passé les plus belles années de mon adolescence avec eux, et tous me disaient que cela allait avoir lieu, mais rien ne se faisait. Et lorsque j'ai été sollicité par le ministère de la Culture pour faire le Pavillon au Palais de Tokyo, j'ai repris le même dossier rédigé avec Bernard Joisten pour la Corse en changeant la provenance géographique et en le recontextualisant.



Ange Leccia par Paul Rousteau, 2022

Dans la tête d'Ange Leccia 3

À L'OCCASION DE L'EXPOSITION MONOGRAPHIQUE QUE LUI CONSACRE CET ÉTÉ LE FRAC CORSICA, ANGE LECCIA REVIENT SUR SON PARCOURS ET RACONTE COMMENT IL EST DEVENU L'UN DES ARTISTES LES PLUS EMBLÉMATIQUES DE SA GÉNÉRATION DEPUIS LES ANNÉES 1980. DANS CETTE TROISIÈME ET DERNIÈRE PARTIE, IL EXPLIQUE SON RAPPORT AUX IMAGES ET SA MÉTHODE QUI SUPPOSE DE LAISSER SES VIDÉOS PRENDRE UNE ÉPAISSEUR PROPRE AU TEMPS ET DEVENIR COMME LE MATÉRIAU D'UN PEINTRE.

Par *Fabien Danesi, directeur du FRAC Corsica*

Le voyage était un élément très structurant du Pavillon. La découverte d'autres territoires faisait partie intégrante du programme.

D'abord les artistes et surtout les jeunes artistes n'ont pas d'argent. Ils n'ont pas les moyens de se payer des expériences extraordinaires. Nous sommes allés en Argentine, en Terre de feu, dans le désert américain, nous avons redescendu le Mékong entre le Cambodge et le Vietnam, traversé le désert du Maroc. Ce sont des expériences uniques dont les artistes se souviennent tous encore. Nous avons visité le Japon tellurique dans le sud, dans des archipels volcaniques. C'étaient des expériences uniques que j'essayais souvent de mettre au début de la résidence pour constituer le groupe afin que les artistes se connaissent mieux. Ils avaient vécu des choses ensemble, entraînant des amitiés ou des inimitiés. Il y avait une vie en commun qui se mettait en place et, après le voyage, c'était un autre Pavillon.

Quel a été le projet du Pavillon qui t'a le plus marqué ?

C'est le premier, celui dans le désert marocain. Et aussi le dernier voyage que l'on avait fait en Corée, au SeMA

(Seoul Museum of Art). C'était une très belle exposition avec un très beau voyage organisé grâce à notre réseau. Après c'est difficile, j'ai envie de te dire que tous les projets étaient intéressants. Il y a eu le projet au Vietnam aussi. L'idée de voyage est presque née par hasard, nous avons été nommés pour exercer et pour que le Pavillon fonctionne. Nous avons recruté les résidents mais les travaux au Palais de Tokyo n'étaient pas encore finis. Donc on a dû faire une espèce de préfiguration en extérieur et nous sommes allés au Maroc. Cette expérience du voyage m'a conforté dans l'idée que tous les ans il fallait partir.

Dans le même temps, tu continues ton travail. On a parlé de l'Italie et du Japon. Mais il me semble qu'il y a une troisième période qui est en fait le Grand Tour que tu fais à la fin des années 1990 et au début des années 2000 dans les pays arabes. Tu découvres la Syrie, l'Égypte, le Maroc, la Palestine durant cette période. Ce fut avant le 11 septembre 2001 ?

Ces voyages ont eu lieu entre 1997 et 2004/2005.



D'où te vient cet intérêt pour cette région, qu'est-ce qui te séduit ?

C'était une commande du musée Nicéphore Niépce. J'ai toujours été ouvert et disponible à chaque fois que l'on me proposait un voyage puisque je savais par expérience que le voyage allait me faire découvrir de nouveaux territoires, de nouveaux sujets, de nouvelles envies de filmer. Je me suis donc laissé porter : le ministère de la Culture avait signé une convention avec les pays du Maghreb, ainsi que l'Égypte et la Syrie. J'ai dit oui tout de suite : j'étais avec Jean-Luc Moulène et Patrick Tosani, chacun à des dates différentes. J'y suis allé au départ d'une manière un peu craintive car je me souviens que, quinze jours avant que je ne parte en Égypte, il y avait eu un car de touristes allemands devant le musée du Caire qui avait été mitraillé et incendié avec une quarantaine de morts. Il y avait quand même cette montée de l'intégrisme des frères musulmans. J'y suis allé un peu sur la pointe des pieds, mais à peine arrivé là-bas, j'ai basculé. J'étais pris dans cette folie, dans ce bruit, dans cette jeunesse. L'Égypte de la fin des années 1990 était très jeune, remplie de vitalité. Il y avait de la musique de partout, du son de partout. Cela a beaucoup changé car à cette époque presque personne n'était voilé. En tant que touriste, je suis vu avec une caméra, et les gens viennent à côté de moi, ils me sourient, ils sont très heureux que je les filme. S'ils sentent que je me suis perdu, ils m'accompagnent où je dois aller.

Il y a quelque chose qui se met en place dans ta pratique à cette époque : tu arpentes beaucoup les territoires. J'ai le souvenir quand tu fais Azé (1999) que tu dérivais de manière totale dans les villes où tu te trouves.

Oui je me suis promené au Caire. À l'époque, il n'y a pas l'application plan du téléphone, tu es donc obligé de te perdre. J'avais quelques repères, comme un fleuve, mais je n'avais même pas de carte. À Alexandrie que j'ai adoré, il y a un front de mer qui fut mon seul repère, une jetée qui doit mesurer cinq ou six kilomètres. Tous les jeunes se promènent là, tous les restaurants, les marchands de musique sont là, c'est fabuleux.

Tu vas utiliser les images de ces voyages de très nombreuses fois et cela me permet de revenir sur un pan de ta pratique qui est cette question du réemploi. Certes on peut identifier le film Azé comme étant le résultat...

La matrice...

Oui tu y reviens constamment : tu réutilises ces images, et je me suis toujours dit justement que tu avais ce rapport très organique à ce que tu filmais.

Une image, elle vit et peut continuer à avoir d'autres sens. La même image mise en rapport à une autre scène peut complètement changer. Pour moi, c'est cela qui m'intéresse. Je prends souvent la comparaison avec Cézanne qui n'a pas arrêté de peindre la Sainte-Victoire. J'ai moi aussi cette attitude de démontrer qu'une chose n'est pas finie, quelle n'est pas fermée ou close. Une image n'a pas un seul et unique statut. Non, avec un son différent, avec une mise en contexte autre, elle peut prendre un autre sens et cela me plaît. Ce n'est pas du tout par flemme d'en faire d'autres : c'est parce que je les ai, que je les connais, je pense qu'elles s'auto-suffisent. Ce n'est pas la peine que je tourne la même image puisque je l'ai déjà.

Il y a eu *Île de beauté*, *Gold*, *Malus*, *Azé*, etc. En fait, il y a toujours cette tentation du cinéma qui suppose une sortie en salles. C'est d'ailleurs ce qui va amener à *Nuit bleue* en quelque sorte... Est-ce que tu fais le lien que je suis en train de faire entre ces films? Est-ce que *Nuit bleue* arrive comme un moment qui concrétise cette ligne de ton travail?

Oui *Nuit bleue* est une continuité de mon travail et c'était aussi une façon de rassembler mon univers, que ce soit ces choses que j'ai pu découvrir comme les tensions militaires en Syrie, ou mon rapport à la Corse. Parce que n'oublions pas que je suis corse, que je suis très souvent ici, et que j'avais envie de parler de chez moi. Même si toutes mes œuvres ou la plupart de mes œuvres sont remplies de corsitude en raison notamment de leur austérité, de leur gravité ou de leur mélancolie. Là j'avais vraiment envie de faire un film en Corse. Après le cinéma, c'est un peu comme la direction du Palais de Tokyo, c'est...

Des rapports de force ?

Ce sont des rapports de force : il faut convaincre et il y a une dilution parce que tu travailles avec une équipe, un chef opérateur, des acteurs, etc. Tu travailles avec une économie, avec des gens qui n'ont pas envie de perdre de l'argent. Ils veulent plutôt en gagner avec ton projet et ils ont donc des idées préconçues sur la réussite d'un film. Cela s'est avéré très compliqué : j'ai un très mauvais souvenir du tournage. Le film fini, je l'assume complètement, bien que ce soit ridicule que l'on m'ait demandé de ne pas mettre de phrases en langue corse. Quoi qu'il en soit, *Nuit bleue* traduit bien mon univers plastique, il traduit bien cette ambiguïté entre la Corse et Paris, cette instabilité philosophique que décrit très bien Desanti (Jean-Toussaint) : est-ce que c'est quand je suis ailleurs que je suis corse ou quand je suis à Paris ? Je ne l'ai jamais su et le film parle de cela.

On y retrouve tous tes motifs, et même s'il y a un récit, une fiction, avec des personnages qui incarnent des situations, j'ai quand même l'impression que ton film se dévore de l'intérieur et propose *in fine* une forme d'abstraction. Tout ton travail s'est fait autour de cette possibilité que l'on a

appelé un moment « la caméra stylo ». Tu fais toi-même tes images, ce qui a été très structurant dans ton travail.

Oui mais c'était presque du tourner-monter, quand j'avais une autre façon de filmer, je savais comment cela allait finir sur la table de montage. J'ai redéveloppé ensuite un cinéma de l'exposition que je revendique comme appartenant au territoire du cinéma. Je ne crois pas au cinéma expérimental : c'est la critique qui appelle cela du cinéma expérimental, mais pour moi, dès que l'on fait de l'image, l'on donne à voir du cinéma. Par exemple un film comme *Poussière d'étoiles* que vous avez au FRAC relève du cinéma. Le film que je viens de faire pour l'exposition de cet été a été conçu vraiment comme un film de cinéma. Quand je le regarde, je vois qu'une scène amène une autre situation : pour moi, c'est un film. Je rêverais d'ailleurs d'aller au cinéma et de voir un film comme ça.

Cela se fait à travers une modalité que l'on retrouve beaucoup dans ton travail, soit le « split screen » : tu avais déjà utilisé ce principe pour *Pacifique* au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1997, mais j'ai l'impression qu'avec le MAC VAL se déploie encore plus la possibilité d'un vocabulaire où le montage est spatialisé en quelque sorte. Le montage est articulé dans l'espace...

Oui et c'est le spectateur qui va chercher des scènes en se déplaçant, il est un peu comme sur une table de visionnage et peut voir sur tel écran telle scène. Je les ai construites de manière à ce qu'elles s'enchaînent les unes après les autres. Il y a une dialectique qui s'établit entre des écrans. C'est un cinéma total. C'est un rapport physique qui est proposé où le spectateur est dans la déambulation, il est face aux écrans, mais il peut être à l'intérieur de l'image d'une certaine façon. Ce sont des expériences que je continue encore aujourd'hui. Il y a ce que j'ai pu faire au musée de l'Orangerie autour du projet de Monet que j'ai montré aussi au Louvre Abu Dhabi. Le spectateur est à l'intérieur d'un dispositif d'images. Ce que tu as pu voir aussi au musée des impressionnistes à Giverny est du même ordre que ce que l'on verra au FRAC.





Cette dimension immersive passe aussi beaucoup par le son et j'ai été étonné la dernière fois, lors de notre précédent entretien, de ton intérêt pour la musique sérielle minimale des années 1960/1970. Lorsque je t'ai connu, l'usage que tu faisais de la musique - comme dans *Ile de beauté* - était intimement lié à la pop, à des chansons passant à la radio. J'ai l'impression d'un double vocabulaire finalement.

Il y a un vocabulaire que j'ai utilisé dès *Stridura* en 1979 : c'est de la musique contemporaine. Les sons que j'utilise au MAC VAL reprennent parfois des nappes de *Stridura* et je pourrais peut-être les utiliser encore demain dans un autre projet parce que ce sont des territoires sonores qui m'intéressent. Après, la musique pop arrive comme une rupture, elle vient tout d'un coup pour alléger, réveiller ou séduire, si c'est un peu trop aride.

N'est-ce pas aussi une manière de se connecter à ce qui t'entoure ?

Oui de me connecter à ce qui m'entoure, à la réalité, à ma vie de tous les jours. Dans la vie quotidienne, tu peux aller dans un magasin où passe un tube, alors que tu es en pleine inspiration métaphysique. Tout d'un coup il y a des correspondances qui sont peut-être arbitraires. Mais je sais que lors des voyages souvent, il y a un son ou une musique qui correspond à ce moment.

Je pense ici à Amr Diab par exemple, chanteur populaire par excellence dans le monde arabe qu'on pourrait trouver trop sucré...

Ses chansons liquoreuses, je les aies mises en relation avec des scènes de guerre, comme pour le rap au Cambodge. Dans le film que j'ai réalisé pour le FRAC, il y a à la fois une chanson de Roy Orbison et le travail sonore de Julien Perez...

Est-ce que tu filmes encore ?

Pas trop...

J'ai l'impression qu'aujourd'hui, tu t'attaches à aller chercher dans ta banque d'images, tout ce qui va pouvoir te servir à faire tes œuvres. Est-ce qu'au moment où tu filmes les incendies de l'été, les Canadiens, ta mère, tu sais très bien que ces images-là, aussi simples et aussi anecdotiques soient elles, vont être datées et vont avoir une épaisseur ? Est-ce que tu sais déjà que ce sont des images qu'il faut laisser un peu mûrir ?

C'est pareil que pour les images que j'ai faites pour *Christophe... Définitivement* : dès le départ, quand j'ai filmé, je savais qu'un jour ça deviendrait quelque chose. Quoi exactement je ne savais pas trop. Idéalement, je pensais que cela pourrait faire un film mais je n'y pensais pas. Et quand je filme les incendies, quand je filme les gens en train de s'enfuir parce qu'ils ont peur, je sais que ce sont des images qui peuvent servir. Pas dans l'immédiat, car je ne me dis jamais quand je rentre chez moi, que je vais me mettre à monter ces images. Je n'ai pas assez de recul mais je sais que ce sont des choses que je vais un jour conjuguer, travailler. J'ai la chance de vivre : ce sont des images que j'ai faites dans les années 1980 et elles prennent aujourd'hui une autre valeur, un autre statut parce qu'elles sont datées et qu'elles renvoient à une époque. Je les travaille néanmoins comme des images d'aujourd'hui. Elles n'ont pas le même rendu pictural, le même rendu plastique. Il est vrai que j'ai du mal aujourd'hui avec les caméras très propres à faire des images.

Oui parce que cela te replace dans la même situation : pour quelles soient un peu moins propres ces images d'aujourd'hui, il faudrait attendre 30 ou 40 ans...

Je ne serais plus là...



On ne sait jamais...

Je pense que je n'ai pas encore fini de relire toutes ces choses-là. Le temps presse. Et je préfère me replonger dans des choses que je maîtrise plutôt que d'aller vers l'inconnu. Dans toutes ces années-là, j'utilisais la caméra comme on utilise aujourd'hui le téléphone. J'allais à la plage, j'emmenais la caméra, je faisais un voyage, j'emmenais la caméra, je faisais une exposition, j'avais toujours ma caméra. Je filmais tout en continu, malgré l'encombrement. C'était un combat de la mémoire, une façon de vouloir s'éterniser, de ne pas perdre ce passé, de le conserver. Peut-être que d'une manière inconsciente et prétentieuse j'avais l'impression que j'étais face à une histoire. Ma façon aussi d'arrêter depuis 7 ou même 10 ans, ne plus filmer d'une manière aussi quotidienne, c'est aussi parce qu'il y a eu le téléphone.

Tu as la possibilité de faire de la peinture avec d'autres moyens. Ton exposition autour de Monet est peut-être l'expression la plus évidente de ce lien. Je n'avais pas pensé que ton travail pouvait être aussi lié à cette pratique picturale.

Il y a des scènes du film que tu as vu hier, avec des couchers de soleil, des routes, des montagnes, qui deviennent en effet très plastiques. Le film suppose actuellement cinq projections mais j'ai envie d'en faire une version comme *Poussière d'étoiles* à voir avec un seul projecteur.

À montrer, il est vrai que c'est très compliqué. C'est un dispositif très impressionnant. À travers la répétition des images, je trouve qu'il y a chez toi une dimension très warholienne. Dans la scène où tu reprends *Sonatine* de Takeshi Kitano et où l'on voit le réalisateur qui joue le rôle d'un mafieux en train de tirer à la mitraillette, c'est assez flagrant pour moi. Il y a un lien très fort entre l'œuvre de Warhol et la tienne. Comment réagis-tu à ça?

J'aurais du mal à me comparer à Warhol...

Je sais que tu as été nourri de cinéma expérimental...

Oui. Par sa façon de vivre et par sa façon de faire, Warhol a montré comment faire une œuvre d'art avec la couverture d'un journal avec Jackie Kennedy. Comment faire œuvre avec tout ce qui l'entoure. C'est hyper important.

Cette dimension du quotidien est vraiment très forte pour toi: tu as toujours considéré que l'art et la vie sont intimement liés.

D'une certaine façon, Warhol nous fait revoir une réalité médiatique et je peux faire revoir une image qui appartient déjà à un code. Comment peut-on alors la faire basculer et lui redonner un autre sens? Cela vient de Marcel Duchamp, mais aussi des impressionnistes. Je ne m'étais pas trop intéressé à l'impressionnisme, mais quand j'ai travaillé avec le directeur du musée des Impressionnistes, Cyrille Sciama, ce dernier m'a raconté des choses. C'est une vraie révolution quand les impressionnistes sortent dehors, qu'ils arrêtent de faire le portrait de l'officier de la marine et qu'ils vont peindre les guinguettes, les Folies-Bergères, les bars, c'est-à-dire la réalité de la vie.

C'est une manière aussi de rompre avec toute hiérarchie et de considérer que la banalité n'existe pas.

La banalité n'existe pas. C'est comment nous l'absorbons et ce que nous faisons avec qui est fondamental. Comment lui trouver un autre statut? Après cela relève aussi des territoires que l'on traverse. Je ne suis pas quelqu'un de théorique, comme Claude Rutault par exemple. J'ai besoin d'affects.

Oui, ton travail est éminemment sensoriel...

Après, quand tu vois un tableau de Mondrian, que tu vois le geste du pinceau, la ligne droite qui tremble un petit peu... Je sais que j'ai pleuré devant un Mondrian...

