

La Langue – Johan Creten – 2008

« La Langue » est une œuvre de jeunesse de Johan Creten (° 1963, Saint-Trond, Belgique). Elle date de 1986 et fut exposée pour la première fois deux ans plus tard, dans la première exposition individuelle de l'artiste, intitulée « Chambre d'art », à la galerie Meyer à Paris. A l'occasion d'Art Brussels 2008, Creten a fait couler en bronze cette œuvre originellement exécutée en terre cuite. C'est pour nous l'occasion de regarder « La Langue » de plus près.

Comme la plupart des œuvres de cette période, « La Langue » reçut un titre français. Ambigu, celui-ci suggère d'emblée que cette sculpture se prête à une interprétation complexe et multiple. L'œuvre unit en effet de façon subtile une multitude de contrastes intimes : le visuel et le conceptuel, la forme et le contenu, la création artistique et la fabrication artisanale, l'attraction et la répulsion, Eros et Thanatos s'avèrent ici n'être que des oppositions apparentes, que « La Langue » dépasse ou dissout. Les couples binaires se font la cour ; leur flirt brouille les pistes et nous empêche de démêler des couches de sens univoques. Rejetant la pensée cartésienne unitaire, Creten remplace la représentation rigide – qui ne dispose que d'un seul centre et n'offre qu'une perspective unique – par une pensée en mouvement, kaléidoscopique, aux centres multiples, aux perspectives superposées, et aux points de vue hybrides. Dans une interview avec un journaliste américain, Creten affirme : « Je veux raconter d'anciennes histoires d'une façon nouvelle, les rendre pertinentes pour le moment actuel. Je reste un narrateur. » Creten n'entend donc pas raconter que sa propre histoire : il dispose, l'un à côté de l'autre, une multiplicité de récits.

L'ambiguïté du titre reflète sa fonction équivoque, qui est de gloser la sculpture, de la doubler d'un commentaire sémantique.

En français, le mot « langue » désigne à la fois l'organe et le moyen d'expression et de communication ; c'est le contexte qui détermine lequel des deux sens prédomine – et seul un des deux sens est retenu au détriment de l'autre. Ici, par contre, la sculpture et son titre, l'image visuelle de l'organe et l'idée conceptuelle de « langage » ou de « parole », la chose et le mot se chevauchent et fusionnent harmonieusement.

La langue est l'organe de la parole : grâce à l'ambiguïté du titre, ce qui est représenté ici, c'est à la fois l'organe et, métonymiquement, la parole qu'il profère et qu'il crée. Dans ce sens, on pourrait dire que Creten a représenté dans cette sculpture un Principe originel et créateur. Si elle a le pouvoir de nous émouvoir à ce point, c'est peut-être justement parce que ce principe créateur est une partie de notre propre corps, une réalité physique tout à fait intime à chacun de nous : c'est ce muscle humble, qu'on nous apprend dès notre enfance à cacher derrière des lèvres serrées, qui est créateur de culture, qui nous donne accès au produit culturel par excellence qu'est le langage ; c'est cet organe intime, intérieur à nous, qui nous permet de sortir de nous, de rencontrer autrui, de communiquer avec lui et de fonder une société. D'autre part, l'image visuelle de l'organe se laisse également interpréter comme un symbole pour le concept insaisissable, irréprésentable, de la parole : dans cette image, c'est, littéralement, « le Verbe qui se fait chair ». Devenu symbole, l'organe « veut dire » quelque chose, il cesse de coïncider avec lui-même, pour devenir signe et référence à autre chose : cette « chose » visible, autrement dit, devient audible/intelligible, devient parlante, devient « mot ». Nous assistons donc ici à l'avènement, *dans l'acte*, de la parole : le mouvement ondulatoire de cette langue qui se déroule sous nos yeux, représenterait ainsi le déploiement analogue d'une parole qui naît et qui advient sous nos yeux.

On comprend que Creten considère « La Langue » comme une véritable œuvre-clef dans sa carrière d'artiste : ce que nous saisissons obscurément dans cette sculpture, ce qui lui donne sa force de conviction et sa grande qualité émotive, c'est le moment mystérieux et originel où quelque chose arrive à se dire, à s'exprimer sous la forme d'une œuvre d'art, c'est l'avènement d'une expression propre, c'est l'épiphanie de la Langue de l'artiste.

Mais regardons encore, et laissons-nous surprendre par une première contradiction apparente.

Dans cette œuvre, l'organe déferle comme une vague hors du crâne ; la parole s'en trouve comme *rejetée* par l'être humain. La sculpture déplace son signifié : elle crache l'instrument même dont nous saisissons le monde, pour retourner, semble-t-il, à l'expérience préverbale, au contact direct, à l'intuition et au silence. Trop souvent, en effet, la langue trahit sa vocation de moyen de communication : par son hermétisme, elle échoue à rendre compte de ce qui se passe dans l'œuvre d'art. A qui l'artiste « tire-t-il la langue » ici ? Critique-t-il l'historien de l'art, qui, recourant à un jargon rigide, traduit ses œuvres en une langue qui leur est foncièrement étrangère ? Vise-t-il le journaliste, dont la parole trop puissante a le pouvoir de le porter aux nues, mais tout aussi bien de le démolir ? Ou s'en prend-il au critique qui, rompant le silence introverti de l'œuvre, étouffe par ses cris l'expérience vécue et y substitue ses jugements et ses concepts figés ?

Ce qui précède nous invite à situer « La Langue » dans un autre cadre interprétatif, qui associe à certaines caractéristiques iconographiques de l'œuvre des questions d'ordre existentiel. Souvent, lorsque la tendance générale est de nier le corps, de le faire évaporer dans des mondes magiques sans consistance, l'art remonte le courant et dirige impérieusement le regard vers les bases *matérielles* de l'existence. Notre condition d'êtres mortels nous rend redevables de la matière et de la terre. « Ecce homo ! », semble nous dire la matérialité charnue, pulpeuse, de cet organe : voici l'humanité, la catégorie universelle à laquelle nous appartenons.

Creten fait allusion au caractère éphémère et fragile de notre condition humaine : créature parmi les autres créatures terrestres, l'homme est mortel ; fait de la glaise du sol, selon le livre de la Genèse, il retournera à la poussière. « La Langue » ne ressemble-t-elle pas étrangement, d'ailleurs, à un rhizome ou à une souche, métaphorisant notre enracinement dans l'ici-bas, nous rappelant la nécessité de rester en contact avec ce qui nous a enfantés et nous nourrit ? Ce n'est donc sans doute pas un hasard si « La Langue » fut originellement modelée en argile, véritable matière des origines, matière « première » que Creten chérit entre toutes. Que faut-il penser, dans ce contexte, de la décision de l'artiste de faire exécuter cette œuvre en bronze ? Le bronze ne risque-t-il pas de trahir l'essence de l'œuvre, ne correspond-il pas au défi orgueilleux d'immortaliser le mortel ? Si Creten a risqué le pas, c'est peut-être que la dureté et la lourdeur du bronze affirment, autrement et peut-être même plus intensément que la terre cuite, le caractère implacable et radical de notre ancrage dans la matière : incapable à jamais de s'évaporer, de retomber en poussière, la sculpture en bronze se voit vouée pour l'éternité à nous rappeler la dure et lourde matière à laquelle nous appartenons.

Mais « La Langue » énonce bien plus qu'un « Memento mori » classique. En vérité, la sculpture parle plusieurs langues, nous adresse une multiplicité de messages, que l'artiste ne cherche pas à mettre à l'unisson, mais qu'au contraire, ne craignant pas la dissonance, il expose dans toute la complexité de leur polyphonie. Ainsi, le muscle ondulant, dans lequel nous venons de reconnaître un rappel urgent de notre matérialité corporelle, se donne à lire tout aussi bien comme une inscription *culturelle* : il fait référence à la parole qui, nous permettant de communiquer et déterminant notre vision du monde, incarne des codes sociaux. La langue se déroule ici, dans un geste généreux, comme un don, - mais en même temps, crachée, tirée, ne dirait-on pas qu'elle profère aussi une malédiction ? Le signe linguistique abrite, en effet, et accueille, tout en ayant le pouvoir de nous terroriser. Les émotions que nous inspire cette sculpture oscillent par ailleurs entre les mêmes pôles contraires : sa forme arrondie, privée d'aspérités, donne envie de la caresser ; mais les bulbes vaguement difformes, hideusement troués, qui la recouvrent, ont aussi quelque chose d'inquiétant, pour ne pas dire de répugnant – ambiguïté qui caractérise aussi notre attitude envers l'organe, instrument érotique dans le baiser, mais tout autant couteau qui blesse, arme de vipère qui inspire la peur. L'interprétation, on le voit, n'est jamais univoque et la perspective oppositionnelle est écartée : Creten déjoue la pensée qui oppose et qui exclut ; à tout « ou » qui sépare, il substitue un « et » qu'il se plaît à multiplier à l'infini.

Toujours dans le contexte des références culturelles, la langue déployée, déliée, évoque quasi automatiquement le miracle chrétien des « langues de feu » qui est célébré à la Pentecôte et par lequel le Saint Esprit descend sur les apôtres, leur accordant le don des langues. Lorsque l'Esprit se répandit sur les apôtres, raconte le Nouveau Testament, ils se mirent à parler plusieurs langues étrangères, grâce à quoi un public de nationalités différentes put apprendre « les merveilles de Dieu » dans leur propre langue ou dialecte. La langue déliée, la parole libérée, est la métaphore chrétienne par excellence de l'action du Saint Esprit. Le feu, qui transforme l'argile en céramique, n'est pas seulement un des quatre éléments originels ; c'est également un symbole puissant – de l'inspiration par le Saint Esprit dans un contexte chrétien, mais aussi, au-delà de ce dernier, de l'inspiration artistique, vécue comme « mise en feu », « en-thousiasme » créateur, animation par une dynamique qui dépasse le Moi narcissique de l'artiste. Quant à la glossolie chrétienne (« parler en langues »), elle est décrite dans plusieurs passages des Actes des Apôtres comme un signe de foi et comme un des dons de l'Esprit : le locuteur se voit capable de parler une langue qui lui est inconnue ; si, souvent, il ne comprend pas lui-même ce qu'il dit, le charisme a pourtant pour effet de l'« édifier » dans la foi. Le phénomène mérite qu'on s'y attarde : dans ce charisme de la glossolie, tout se passe comme si la « langue » (l'organe) du locuteur s'affranchissait de sa volonté consciente, devenait indépendante de son « moi » et, mue par une force *aliena*, exprimait des choses qu'en lui-même, il serait incapable d'énoncer et dont souvent, la portée lui échappe. Dans la sculpture de Johan Creten, la langue s'est également affranchie du reste du corps : elle semble suggérer un artiste dépossédé de son « moi » propre et dont la parole serait dictée par une force qui le dépasse. Telle est en effet la force spirituelle du feu sacré de l'inspiration, qu'il fait subir à l'artiste un processus de transformation comparable à celui subi par l'argile que la cuisson transforme en céramique. « L'écrivain », dit Herman Teirlinck quelque part, « est moins authentiquement humain que son livre. » On peut sans doute en dire autant de l'œuvre sculpturale,

et de l'œuvre d'art en général. Même si elle est toujours autobiographique, même si elle plonge toujours ses racines dans la vie concrète de l'artiste, l'œuvre d'art authentique va toujours plus loin que le « moi » narcissique de son auteur et porte celui-ci sur un plan supérieur.

La glossolalie signifie, théologiquement parlant, la restauration de l'unité perdue à Babel.

Multipliant ses références, « La Langue » ne peut manquer de porter aussi notre attention sur cette autre histoire biblique, où la langue apparaît comme un instrument de discorde et de malentendus. Nous avons déjà reconnu dans la langue tirée, crachée, de Creten, un certain refus de la parole, accusée d'échouer dans sa fonction de communication. Celui qui cherche dans l'œuvre d'art une certaine défense et illustration de *valeurs*, pourrait également y voir une critique de notre société multiculturelle où les hommes sont incapables de s'entendre et de vivre en harmonie. « La Langue » ferait figure, à cet égard, d'une « pomme de discorde » scandaleuse, jetée dans ce monde pour le déchirer.

Il ne faut même pas quitter la Belgique pour illustrer à quel point la langue constitue une pierre d'achoppement opposant deux communautés humaines. Mais la problématique est mondiale : les mouvements séparatistes catalans et basques tiraillent l'Espagne, le bilinguisme canadien est source de conflits, et dans les troubles sanglants de l'Afghanistan, les conflits linguistiques jouent souvent un rôle. Au-delà de ces conflits linguistiques, ce qui est en cause dans « La Langue », c'est, bien entendu, l'expérience plus universelle de l'incompréhension et de l'intolérance – en vertu de quoi il nous semble permis de dire que « La Langue » s'en prend aux principes démocratiques de notre société. Encore une fois, le sens de l'œuvre a glissé : « La Langue » crée des interstices, ouvre des espaces intermédiaires où s'inscrivent certaines discussions politiques et sociales actuelles, qui trouvent en elle une expression nouvelle et pertinente.

Mais retournons à la sculpture proprement dite et examinons encore ce qu'elle nous donne à voir – ou, justement, ce qu'elle ne nous montre pas. Un constat nous saisit particulièrement : c'est que, dans cette représentation d'une langue sortant d'un crâne, les dents – souvent une donnée visuelle dominante dans le crâne – sont absentes.

Ce constat nous ramène instinctivement à une note de l'auteur allemand Walter Benjamin : « Langue incomparable de la tête de mort : elle unit l'absence totale d'expression – le noir des orbites – à l'expression la plus sauvage – la grimace de la denture. »

Il n'y a point de grincement ni de grimace dans la sculpture de Creten : l'expression est dénuée de toute amertume et de tout acharnement. Non que l'absence de dents entame le pouvoir expressif de la sculpture ; mais la grimace cynique de la denture a cédé la place aux ondulations poétiques d'une langue opulente, sensuelle, désinvolte, qui fait que, malgré le discours critique qu'elle nous fait parfois entendre, l'œuvre respire essentiellement la délivrance et la générosité.

Aux dires de l'artiste, le mouvement ondulatoire de la langue « symbolise les caprices de la vie, ses tournants inattendus » ; mais il s'empresse d'ajouter que cette langue, « c'est aussi une métaphore érotique ». Regarder une œuvre d'art – l'embrasser du regard, la caresser des yeux – constitue en lui-même déjà un acte érotique : c'est une jouissance qui met la mort à distance. Mais la langue tout entière est bien sûr un organe érotique : instrument du baiser et de la parole amoureuse chuchotée à l'oreille, elle symbolise aussi l'organe sexuel, le pénis : levier, gourdin, manivelle, poignée. Dans « La Langue », la mort (suggérée par le crâne) se trouve donc en relation directe avec le désir sexuel ; Eros et Thanatos se rejoignent ici dans un mouvement fragile et poignant.

Une autre perspective nous conduit à la *distinction discutable entre l'art « élevé » et l'art « bas »* - entre l'Art avec majuscule et l'art populaire – deux notions que les sculptures de Creten unissent sans peine, en subvertissant une fois de plus toute conception dualiste. L'artiste commença sa carrière sous les ailes de la galerie Meyer à Paris, connue pour son dévouement à l'art océanien. Or si la multiplicité des discours qui la traversent, situent clairement son œuvre dans le courant post-moderne, la préférence de Creten pour la terre cuite l'associe également à l'art ethnique. De la même façon, les questions actuelles que pose « La Langue » n'empêchent pas cette sculpture de rappeler, par les scarifications qui décorent le crâne, ou par l'expressivité prononcée de la langue, certaines expressions artistiques de l'homme primitif.

Les lignes décoratives qui ornent le crâne font penser aux sculptures rambamp que l'on trouve à Vanuatu en Mélanésie. Les crânes des ancêtres et de certains villageois importants y sont modelés dans une pâte formée à partir d'un mélange de matériaux végétaux ; lors des cérémonies de rang solennelles, ils servent à invoquer les âmes des défunts dont on cherche à implorer l'aide. Quant à la langue prononcée de la sculpture de Creten, elle évoque quelque peu les masques abstraits que le peuple des Baining (territoire de Papua – Nouvelle-Guinée) porte seulement un jour, pendant ses danses de feu. La tribu juxtapose dans ses rites la vie et la mort. Fertilité (naissance, rites de passage, fêtes des récoltes) et culte des morts (avec leur commémoration), commencement et déclin, début et fin, vie et mort, y vont de pair et, loin d'être dissociés, se célèbrent ensemble, comme dans un « oui » nietzschéen à la Vie totale, affirmée dans sa plénitude et

dans toutes ses dimensions. L'existence humaine comprend en effet la vie et la mort, l'inspiration et l'expiration, le premier souffle et le dernier.

La ligne de démarcation qui sépare l'Art « élevé » de l'art « bas » fut également mise en question par l'artiste allemand Joseph Beuys (1921-1986). Bien que considéré comme un artiste conceptuel, Beuys utilisa de préférence des matériaux « terre à terre » tels que la graisse, le feutre, le miel, le bois, la fourrure et le cuivre. Son but fut d'humaniser l'art et la vie, et de les rapprocher le plus possible. Beuys se voyait comme le représentant de la « plastique sociale ». A travers des « Actions » mi-chamanistes, mi-conceptuelles, il chercha à promouvoir une conception artistique où l'art était défini comme une forme supérieure de pensée, d'intuition, d'inspiration et d'imagination. L'œuvre d'art étant un processus de connaissance et une préfiguration de l'avenir, l'artiste est, selon Beuys, nécessairement engagé sur le plan politique – or cet engagement, nous avons également pu le déceler dans l'œuvre de Creten. Par ailleurs, Beuys était aussi membre du mouvement Fluxus, un groupe d'artistes qui, rejetant la notion d'œuvre d'art, entendaient, au moyen d'un humour souvent provocant, faire exploser les limites de la pratique artistique et construire un lien radical entre l'art et la vie.

A son tour, Creten explore avec « La Langue » les limites de l'art sculptural, ouvrant de la sorte une perspective sur l'histoire de l'art et la sociologie. Au cours de son exposition « Chambre d'art » dans la galerie Meyer à Paris, l'artiste enlève temporairement la sculpture de l'espace familial et propre où elle est exposée, pour la promener durant la nuit dans le métro parisien. Les différentes façons dont l'œuvre se laisse alors porter rejoignent les multiples interprétations auxquelles nous l'avons vue se prêter. Ainsi par exemple, la matraque sexuelle peut être prise en main telle la poignée d'une arme – et voici que « La Langue » prend la forme d'une mitrailleuse et se transforme en un objet agressif qui menace son entourage tout en défendant son porteur. L'aspect défensif devient protecteur lorsque la sculpture est portée comme un enfant (voir photo) : de protectrice de son porteur, la voici qui devient sa protégée, son objet phallique le plus cher.

Avec cette performance, Creten interroge les limites de l'œuvre d'art : une sculpture peut-elle garder sa signification au-dehors de l'espace blanc de la galerie ? Quel est le rapport entre l'art et la société ? C'est cette même attitude analytique qui, en 1917, avait incité Marcel Duchamp (1887-1968) à envoyer son premier objet trouvé, « Fountain », à une exposition de la New York Society of Independent Artists, - où l'œuvre fut refusée. En présentant des objets trouvés (« ready mades ») comme des œuvres d'art, Duchamp met en question les valeurs et les conventions en vigueur dans le monde de l'art, et donne à comprendre que l'art constitue un exercice de la pensée. A sa façon, « La Langue » poursuit les mêmes objectifs : si elle se présente au spectateur comme une trame complexe, dont les fils nouent des figures toujours changeantes, des cadres mentaux qui se déplacent sans arrêt, c'est précisément parce que dans et à travers cette œuvre, s'effectue un travail de réflexion sur l'art, sur l'homme, sur le monde qui l'entoure, et sur le rapport qui les unit.

Dans la performance de Creten, c'est pourtant surtout, et une fois de plus, Joseph Beuys qui apparaît comme un modèle et un maître. Pendant la performance « Comment expliquer la peinture à un lièvre mort », Beuys se promena en effet, le visage couvert de miel et de feuilles d'or, et un lièvre empaillé blotti au creux de ses bras, pendant trois heures dans une galerie, expliquant à l'animal les œuvres d'art qui s'y trouvaient exposées. L'artiste s'en justifia en déclarant que même mort, l'animal fait preuve de plus d'intuition que l'homme, qui, lui, s'obstine toujours dans un rationalisme étreint. Beuys avait transporté des œuvres d'art dans le champ de vision d'un animal ; Creten, quant à lui, essaie d'introduire « La Langue » dans l'espace profane du train-train quotidien, afin de vérifier si l'artiste et sa sculpture sont à même de s'y maintenir. Selon Beuys, l'œuvre d'art a pour vocation de « stimuler la transformation de l'idée (que l'on se fait) de la sculpture ou de l'art en général. Elle doit inciter à réfléchir sur ce que l'art sculptural peut être. » En tant que signe sémantique qui véhicule un sens, toute œuvre sculpturale s'inscrit dans une histoire : son sens est en évolution constante et se développe à chaque approche d'un spectateur nouveau.

Dans ce qui précède, nous avons vu « La Langue » se prêter à un large éventail d'interprétations, qui nous ont menés d'un questionnement sémantique à une contemplation poétique sur certaines questions existentielles, de la critique politique à la réflexion sociologique, d'un avertissement éthique et d'une méditation sur les valeurs qui sous-tendent notre société à une exploration des limites du médium artistique. Les sculptures de Creten sont en effet profondément ancrées dans ce monde qui est le nôtre ; et c'est pourquoi - bénéficiant, elles aussi, d'une sorte de glossolalie - elles trouvent à parler à chacun d'entre nous, dans notre langue maternelle.

Ce serait mentir que de minimiser la complexité de notre réalité quotidienne. Aussi Creten rompt-il avec le système sclérosé de la représentation classique, basée sur le rapport fermé et abstrait entre un signifiant et un

signifié : chez lui, la toile complexe du réel s'exhibe dans toutes ses dimensions. Représentation et signification sont, on le sait, des processus dynamiques, et elles le sont par excellence dans la pratique artistique. Chez Creten, nous les voyons revêtir une nouvelle forme, absolument moderne. La toile que Creten tisse à travers ses sculptures permet plusieurs lectures qui ne s'excluent pas mutuellement. C'est cette « convertibilité » même, et cette multiplicité de perspectives, qui constitue toute la richesse de l'œuvre de cet artiste, et c'est elle qui permet de reconnaître dans les sculptures de Creten de véritables métaphores de la vie.

Texte Liesbeth Vanmol, 2008

Traduit et partiellement remanié par Machteld Castelein, 2008

Données techniques :

Bronze patiné, technique de la cire perdue

Galerie Transit, Zandpoortvest 10, BE 2800 Mechelen | www.transit.be | +32 478 811 441

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 11^e éd., 2005, p. 78.

Traduit d'après : Communiqué de presse Stedelijk Museum de Lakenhal à Leiden, *Johan Creten. Beelden in Stedelijk Museum De Lakenhal Leiden*, Leiden, 30 novembre 2006.

Voir aussi : JANS, Erwin, "Spreken over stilte", in : *Theatertijdschrift*, nr. 5-6, 1994, p. 44-57.

Voir aussi : VANHOUTTE, Kurt, "Het lichaam als inzet : de theoretische weddenschap van het theater", in : VAN DEN DRIES, Luk (éd.) e.a., *Verspeelde werkelijkheid : verkenningen van theatraliteit*, Leuven, Van Halewyck, 2002, p. 39-54.

En quelque sorte, on pourrait donc dire que cette sculpture représente ce qui nous sculpte, ou ce qui sculpte notre monde : renversant l'actif et le passif, la cause et l'effet, « La Langue » passe du statut d'un objet sculpté par l'homme, à celui d'un sujet qui sculpte ce dernier.

Comme le français, la Bible n'utilise qu'un seul mot pour désigner l'organe de la parole et l'instrument de communication : c'est « lingua » en latin et « glossa » en grec.

La Sainte Bible, Actes des Apôtres 2 : 3-4, 6-11.

L'ouvrage de référence par excellence reste BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

Voir entre autres http://woordvoorwoord.punt.nl/?id=341832&r=1&tbl_archief=& et http://fr.wikipedia.org/wiki/Parler_en_langues

« De schrijver, Katrijne mijn kind, is minder mens dans zijn boek. » Cité de mémoire d'après TEIRLINCK, Herman, *Mijnheer J.B. Serjanszoon, orator didacticus*, 1908.

LA SAINTE BIBLE, traduite en français sous la direction de l'Ecole biblique de Jérusalem, Paris, Les éditions du Cerf, 1956, p. 1438 note j.

BENJAMIN, Walter, *Sens unique*, traduction J. Lacoste, Paris, Denoël, p. 190.

CRETEN, Johan, traduit d'après une interview avec BROUCKE, Nina, « Contrepoint-Louvre », in : *De Morgen*, 24 novembre 2005.

Voir aussi : VARNEDO, Kirk, GOPNICK, Adam, *High and Low : Modern Art and Popular Culture*, MoMa, New York, 1990.

Les sculptures rambamp sont parfois de vrais portraits : c'est pourquoi les crânes modelés sont couronnés d'une chevelure réelle. Les sculptures sont souvent piquées sur un bâton et exposées dans la maison des hommes ou à côté du tambour des mères sur la place des cultes, où elles sont vénérées.

"Je n'aime du fond du cœur que la vie – et, en vérité, je ne l'aime jamais tant que quand je la déteste ! »

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, voir : http://fr.wikisource.org/wiki/Ainsi_parlait_Zarathoustra_-_Deuxième_partie_-_Le_chant_de_la_danse

BEUYS, Joseph, "Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt", galerie Schmela, Düsseldorf, 26 novembre 1965.

Le mot « die Bilder » dans le titre de la performance a reçu plusieurs traductions : à côté de « la peinture », on trouve « les tableaux », « des peintures », voire « des photos » (« pictures » en anglais). Nous nous sommes basées sur celle que Patrick Corréard dit être la traduction habituelle ; une rapide vérification sur Internet nous permet de confirmer cette thèse. Voir CORREARD, Patrick, « Le plaisir de ne pas comprendre », texte publié sur

http://www.patrickeveraert.info/Patrick_Everaert_-_Art_contemporain/Le_Plaisir_de_ne_pas_comprendre.html

BEUYS, Joseph, traduit d'après une citation dans : DE VISSER, Ad, *De tweede helft. Beeldende kunst na 1945*, Uitgeverij SUN, Nijmegen, 1998, p. 226.

Librement cité d'après VAN DEN DRIES, Luk, "De grenzen van de semiotiek", in : VAN DEN DRIES, Luk (éd.), *Verspeelde werkelijkheid – Verkenningen van theatraliteit*, Leuven, Van Halewyck, 2002, p. 26.

Voir aussi : WINTGENS HÖTTE, Doris, Johan Creten, "Ars longa, vita brevis", in : *Johan Creten, beelden/ sculptures*, catalogue de l'exposition au Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden, 9 février-6 mai 2007, p. 26.

En accord avec l'auteur, la traductrice s'est permis de reformuler et d'explicitier certaines idées, voire d'ajouter quelques interprétations personnelles. Plutôt qu'une simple traduction, cette « version française » constitue donc un remaniement partiel du texte originairement écrit en néerlandais.