

Trovarsi

Ludivine Allegue

Abstract

Trovarsi addresses independence in Art by focusing on the “how”, the *modus operandi* that sustains the work. It establishes this process as the place where the truth lies and affirms the personal involvement of the artist as an essential parameter of this *acte de vérité*.

The article goes through a process of several years, a personal, academic and artistic process which purpose has been to unveil and recompose a family memory linked to events such as the Spanish Civil War, or contexts such as the colonial system in North Africa and the persons' migrations.

The purpose of this journey is to explain a necessary detachment from formal scientific research to be able to approach an artistic experimentation from an ethical point of view.

It is written in three languages: in fact the information collected, the reflective journey, came through different places and different languages. The use of one language or another in the mental elaboration of a project is a key factor of its development. Therefore the writing reflects the inseparable nature of mental and physical migrations.

Key words

Independence, process, memory, personal involvement, research, art, ethics, language, freedom.

Trovarsi aborda la independencia artística centrándose en el *cómo*, el *modus operandi* que sostiene una obra. Establece éste como el lugar donde radica la verdad y afirma la implicación personal del artista como un parámetro esencial de este *acte de vérité*.

Recorre a lo largo de varios años un proceso tanto personal como académico y artístico cuyo propósito ha sido descubrir y recomponer una memoria familiar vinculada a acontecimientos como la guerra civil española, o contextos como la política colonial en África del Norte y las migraciones de las personas.

El propósito de este recorrido es explicar una necesaria desvinculación de la investigación científica oficial y de sus parámetros para poder abordar una experimentación artística desde un planteamiento ético que rehúye el uso de testimonios solicitados sobre un periodo histórico dado y prefiere el riesgo que supone el descubrimiento y la exploración de la propia memoria. Esta

desvinculación no debe sugerir que el planteamiento artístico carece de rigor ya que la memoria se contextualiza siempre mediante archivos administrativos y oficiales.

La reflexión se desarrolla en tres idiomas: en efecto las informaciones reunidas, el recorrido reflexivo, proceden de diferentes lugares y diferentes lenguas. Teniendo en cuenta el factor determinante que constituye el uso de un idioma u otro en la elaboración mental de un proyecto, la escritura ha reflejado esta migración mental indisoluble de la migración física.

Este recorrido se inicia en Nueva York y Roma donde la autora presentó en 2006 un cortometraje que la llevaría a trabajar con Julius Fujak en un proyecto que persiguió el lugar que precede las palabras, un lugar que nos une más allá de la cultura.

Sigue por París y Nitra, donde se gestó y se inició dicha colaboración, titulada *Wordless*: para finalmente volver a las entrañas de una tierra elegida, Granada.

En Granada se finalizó *Wordless*: en Granada el silencio reconquistado echó las bases de nuestro recorrido del *cómo* que nos lleva finalmente a Madrid.

¿Cómo abordar memorias enterradas?

¿Cómo darles forma?

¿Cómo hacer obra y esbozar una memoria libre, justa e inclusiva?

Sur mes refuges détruits

Sur mes phares écroulés

Sur les murs de mon ennui

*J'écris ton nom*¹

New York – Roma

Un message

En 2006, une question a profondément affecté mon rapport à la peinture. Je venais de présenter mon court-métrage *sama*² lors d'un festival³. *Sama* a été tourné dans l'appartement parisien où Voltaire est mort et sa structure narrative ne montre pas le *sama*⁴, elle devient un *sama* en intégrant progressivement le spectateur dans l'œil de la danse, le spectateur voit donc par les yeux du danseur.

Lors du court entretien avec l'organisateur du festival qui suivit la projection, j'expliquai que ces choix avaient pour but de connecter le spectateur avec l'expérience du danseur afin d'établir la nature humaine et non culturelle du mouvement. L'organisateur du festival me demanda alors : « so what's the message of *sama* ? ».

Panique.

Le message ? Je répondis précipitamment qu'il n'y en avait pas et qu'il s'agissait d'une expérience.

¹ Extracto del poema “Liberté”. ÉLUARD, P.: (1945) *Au rendez-vous allemand*. Éditions de Minuit, Paris 2012.

² *Sama*, 2006 | Video Art, mini DV [4:3]. Color y B/N; 14:28 min. Videografía y realización: Ludivine Allegue | Danza y coreografía: Shahrokh Moshkin Ghalam (Théâtre National de la Comédie Française, Paris) | Música original: Imen Tnani y Juhamahat (aka Kar-taj).

³ 2006 – Avignon/New York Film Festival (Official Festival Selection). New York, Estados Unidos. 15-19 Nov 2006.

⁴ “*Sama*” se refiere a la danza giratoria sagrada de los derviches.

C'était un festival de cinéma indépendant. À l'époque, j'ai donc mis la question sur le compte de la nature d'un cinéma axé sur le scénario à l'œuvre. Jamais on ne m'avait posé cette question dans le cadre des arts plastiques, ni de la recherche universitaire. La question semble pourtant simple.

Je me méfie des messages de l'art. Lorsque l'on fait une œuvre, le processus de réalisation est en soi porteur de questions et de connaissances. Si l'on se centre sur la nécessité de transmettre un message, c'est-à-dire sur une finalité qui assujettit le processus artistique à un résultat, c'est la nature fondatrice de ce processus qui est mise à mal : faire œuvre devient l'exécution d'un plan.

Au revoir l'intime Vérité.

Sur l'absence sans désir

Sur la solitude nue

Sur les marches de la mort

J'écris ton nom⁵

En faculté d'arts plastiques, j'avais pris mes distances avec les enseignements pratiques pour centrer ma réflexion sur l'esthétique car les ateliers universitaires ne m'enseignaient pas un savoir-faire mais un savoir-dire. Les travaux n'étaient pas assujettis à un message mais à un concept. Or cette outrance conceptuelle avait annulé tout désir, en cela qu'elle ne me permettait d'embrasser ni la sensorialité ni le silence inhérents à l'acte de peindre ou de dessiner. Je n'avais tout simplement plus envie. Il fallait donc soustraire la peinture au verbe pour renouer avec les savoirs de la matière, de la couleur. Renouer avec ce que le silence abritait.

J'espérais m'être libérée de tant de concept et, en fait, ma volonté de désamorcer tout conditionnement culturel à la vision et l'expérience d'un mouvement si essentiel que celui de tourner dans *sama*, allait dans le sens d'un retour à la connaissance contenue dans l'acte et sa corporéité.

La question du message me semblait donc bien malvenue, exaspérante car elle me renvoyait à une sorte de verbiage qui me rappelait celui qui enveloppait les installations conceptuelles sans âme pleuvant lors des évaluations à la fac.

Mais force m'est de reconnaître que le message est bien différent du concept. Même si le but avoué de nos professeurs nous exigeant une approche conceptuelle de notre médium était de nous faire réfléchir sur le positionnement de notre travail dans l'art, l'histoire, voire dans notre société, en inscrivant notre démarche dans une certaine cohérence intellectuelle, le concept est avant tout un outil servant la réflexion de celui qui l'élabore.

Le message, lui, s'adresse à un Autre. Il pose donc une responsabilité, celle de celui qui énonce le message. Or il me semble que la responsabilité à l'égard de ce que l'on transmet engage notre *intime vérité*. C'est pour cela que l'idée qu'il doive y avoir un message verbalisé dans une œuvre m'insupporte. C'est en lâchant prise, en disparaissant dans la toile, la couleur, la matière que se dévoilent mes obsessions, que ma conscience me tire l'oreille et que finalement ainsi et seulement ainsi, une vérité se manifeste. Seul ce message fait sens et mérite écriture.

⁵ Extracto del poema "Liberté". ÉLUARD, P.: (1945) *Au rendez-vous allemand*. Éditions de Minuit, Paris 2012.

Paris-Nitra-Granada

Fugit Irreparabile Tempus



Figure 1 *Before words* (2008) detail of the original painted letter
L. Allegue.
Acrylic on canvas. 55 x 33 cm

Before words is the first painted letter I sent to Julius Fujak in 2008. Gerhard Richter says that “you can express with words only what can be expressed with words, what language can communicate. And painting has nothing to do with that.”⁶ Music shares this non-verbal origin. Living in different countries, Julius Fujak and I resorted to traditional epistolary correspondence, by post, using painting and music instead of words. We never talked about our letters: we never gave any explanation to the other regarding what we had sent. The whole project was subsequently named “Wordless:”.

Why not looking for an Art residency?

Why not working in a same place during some time?

Geographical distance allowed us to work with and within time: the loneliness of a making process that was not limited by a deadline or a common space provided us with unlimited time; while the materiality, corporeality and human factor inherent to our chosen communication set, constantly reminded us of our own temporality and the limited control we had on anything.

Waiting for a letter gives an unsettled unity of time and place indeed. While waiting, I could get a physical sense of distance, of my belonging to it, as I experienced the necessary time to discovery: someone else was holding the letter, I had no control on that fact. Our letters might have been lost, delayed, damaged or even destroyed on their way. The very process we had chosen established the frailty of their corporeality and contributed in turning the waiting time into expectation, and the reception of the letter into gratitude.

Receiving and replying to music was the opportunity to dive into the most organic constituent of painting and sink into pure abstraction.

What allowed *sama* to engage the viewer’s humanity regardless of his/her cultural background, was the gradual loss of recognizable forms in the image. It projected him/her into an experience that had nothing to do with form or words, into a vision that wanted him/her to unlearn everything, into primordial movement.

⁶ En *Gerhard Richter – Painting*, Documental de Corinna Belz. Alemania. 2012.



Figure 2 *Lacrimae Rerum* (2008) detail of the original painted letter
L. Allegue.
Acrylic on canvas. 55 x 33

Wordless: was naturally the continuation of this approach, through painting. It explored a return to the origin of form by diving into the notion of flow: the flow of music, the flow of human body, the resonance between the body and the music instrument, particularly the piano.

Hammers: pulse: diluted layers with brush strokes.

The watery essence of body.

Strings: cords: canvas threads.

As a fragile human's imprint, voice.

Wood: skin: canvas.

A receptacle of *being*.

In order to focus on those flowing textures, I conceived each letter as a monochrome. In order to share the core of painting with Julius, I renounced to figure. He too had set melodies aside and his compositions were echoing the pulse of outer and inner elements to me. *Wordless:* was a possibility to exchange from this silent and shifting place that precedes all forms.

No explanation.
Fragile moments that belong only to themselves.

It was the sense I wanted to give to my letters. *This* was my *message* for Julius. As such, it conveyed the responsibility of truthfulness.

Retour à la durée, *parrèsia*



Figure 3 *By my blood* (2008) detail of the original painted letter
L. Allegue.
Acrylic on canvas. 55 x 33 cm

2008, en pleine révolution numérique, la visibilité et la communication sont devenues instantanées. Comme toute révolution, celle-ci est aussi porteuse d'une promesse d'indépendance. Un argument très discutable puisque la supposée indépendance que permettent la décentralisation et la simultanéité s'opère finalement au prix de l'atteinte à la vie privée. Mais ce qui nous occupe ici est que cette indépendance-là, cette simultanéité-là, sont si attractives et si accessibles qu'elles en sont devenues convenues et uniformes. Et cette décentralisation-là, est souvent le chantre de vies parallèles où l'on devient un Autre multiple à vérité variable.

Alors qu'un *modus operandi* numérique se généralisait, revenir aux fondamentaux pouvait signifier un affranchissement au regard de la nouvelle norme. C'était donc cela, pour nous, l'indépendance.

Il se trouve que *faire* demande du temps. J'entends par-là que *faire* est *durée*. Les extraordinaires outils que la technologie met à notre disposition ne doivent pas ensevelir la nature du processus artistique qui se fait dans et avec le temps. *Savoir-faire* intègre à la lettre les constituants essentiels du processus artistique : contemplation-réflexion-transformation.

Les fondamentaux font aussi référence à ceux de l'existence, du corps et de sa durée. Un retour aux fondements demande alors de regarder en soi et, d'autant plus dans le cadre d'une correspondance, il exige vérité.

J'insiste ici sur le singulier du terme : car il fait référence au *comment*. Si deux personnes peuvent avoir une perception distincte d'un même fait et par conséquent donner des formulations différentes de ce même fait, la manière dont elles vont affronter le fait et son récit est ce qui détermine si elles disent vrai ou non. L'acte de vérité doit être porteur de la « manifestation d'un lien fondamental entre la vérité dite et la pensée de celui qui l'a dite » ainsi que « la mise en question du lien entre les deux interlocuteurs »⁷. Il s'agit donc aussi d'un acte de courage, nous dit Michel Foucault au sujet de la *parrèsia* –tout dire. Son approche de la *parrèsia* s'inscrit en premier lieu dans le cadre de son enracinement dans la « pratique politique et dans la problématisation de la démocratie » puis de l'évolution de sa perception dans la philosophie antique. Il insiste notamment sur la responsabilité mutuelle qu'implique le *pacte parrésiastique* et le risque qu'engendre un message de vérité. Il parle ainsi de « vérité dans le risque de la violence ». Or la nature et la forme de l'échange que nous avions mis en œuvre soulevaient cette question de responsabilité. Chacun devait s'adresser et répondre à l'autre indépendamment de ce que nous souhaitions entendre ou voir, et même de ce que nous avions prétendu exprimer, au risque de déplaire à l'autre.

Cette exigence de vérité, le retour à soi et à la durée, un positionnement en retrait d'un certain tourbillon contemporain numérisé et l'abstraction du propos, m'ont permis de jeter les bases génériques d'un *modus operandi* qui a résolu la nature du message qui m'importait en me rendant aux technologies les plus pointues : le corps et la matière.

Ce retour était le premier pas vers une économie de moyens à venir, il est allé de paire avec un retour géographique à la terre choisie et avec la genèse d'un projet à long terme sur la mémoire historique, une mémoire particulièrement glissante où l'indépendance et la vérité sont une nécessité.

⁷ FOUCAULT, M.: *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II*. Cours au Collège de France. 1984. Seuil/Gallimard. Paris, 2009, pp. 11-14.

Mes dernières lettres à Julius Fujak sont ainsi parties de mon atelier troglodyte, au Sacromonte de Grenade. Un retour littéral à la terre, un retour en soi non moins littéral, une analogie troublante avec la grotte de Platon et le retournement platonicien qui établit que « pour qu'un gouvernement soit bon, qu'une *politeia* soit bonne, il faut qu'ils se fondent sur un discours vrai, qui bannira démocrates et démagogues ».⁸

*Sur la santé revenue
Sur le risque disparu
Sur l'espoir sans souvenir
J'écris ton nom⁹*

Madrid

El sentido del mensaje

Así que mi proyecto inicial era trabajar específicamente sobre la memoria histórica. Para poder explicar como un proyecto de investigación universitaria y artística se ha convertido en un trabajo artístico personal por razones éticas, tengo que adentrar al lector en ciertas circunstancias personales y retroceder en el tiempo.



Figure 4 L'uomo dal fiore in bocca (2016)

L. Allegue.

Digital photography. 50 x 40 cm



L'uomo dal fiore in bocca (2015)

L. Allegue.

Acrylic on canvas. 50 x 40 cm

⁸ Ibid., p. 46.

⁹ Extracto del poema “Liberté”. ÉLUARD, P.: (1945) *Au rendez-vous allemand*. Éditions de Minuit, Paris 2012.

Mi abuelo paterno fue refugiado español. Marino republicano, auxiliar administrativo en el Juzgado de la Flota¹⁰, se fue de España en marzo de 1939, en uno de los últimos barcos de la Flota republicana que salieron de Cartagena. A partir de allí, su historia particular le llevó a Túnez, Colombia, Venezuela y finalmente a Francia, pero a pesar de su afecto indefectible hacia su segunda patria, parte de él nunca salió del puerto de Cartagena.

Cuando decidí vivir en España¹¹, me impresionó el silencio. Me chocó lo difícil que era hablar de la historia del país. Hablar de la guerra y de la dictadura con las personas daba lugar a múltiples versiones de un mismo periodo. Fue así como descubrí la cara más controvertida de la transición española: el precio del retorno de la democracia había sido la memoria de los derrotados, y el exilio interior de muchos españoles perduraba.

En 2003, los escritos que había dejado mi abuelo para contarles a sus hijos las circunstancias que dieron lugar a sus existencias y en los que, entre otras cosas, evocaba su papel durante la guerra civil española, llegaron a integrar la segunda parte de mi tesis doctoral. Esta parte de mi investigación se centraba en el movimiento como denominador del individuo y el lugar que ocupaban las herencias y su transmisión en la creación artística, en particular en la música. Cambié entonces los nombres y los lugares que menciona mi abuelo, por no incomodar a mi familia y porque temía que, en una tesis, fuera mal recibida mi implicación personal. Una vez terminada la tesis, volví a Francia y di este tema de reflexión por concluido.

Unos años después, cuando finalizó nuestro trabajo, Julius Fujak y yo presentamos *Wordless*: en diferentes países europeos. El concierto y la exposición¹² que se organizaron en 2009 en la Sinagoga de Nitra donde, en 2005, se había abierto el primer museo de Eslovaquia sobre el holocausto, contribuyeron a despertar y anclar aquella inquietud relacionada con la memoria individual, la memoria histórica y la transmisión¹³.

Volvía a vivir en España y comprobaba que procesos memoriales discutibles que sostienen la recuperación y la transmisión de la memoria histórica operaban en diferentes países europeos. Poco a poco, desarrollé la idea de reunir testimonios en diferentes formatos (tanto sonoros, como visuales y escritos) a escala europea, y de este modo ir construyendo una memoria colectiva de las transiciones históricas europeas, comprendiendo y manifestándola mediante la pintura. Al no ser historiadora, me parecía más idóneo partir de las vivencias y situarlas después en el marco administrativo e oficial correspondiente. De este modo quería evidenciar las discrepancias entre la experiencia humana y el discurso público oficial, y recuperar una memoria colectiva más compleja. Recurrir a la pintura permitía expresar lo que se queda en el silencio pero asoma en un temblor, una foto o una cicatriz. Debido a mi implicación personal, quise consultar a académicos ajenos a la historia de España respecto a la metodología y al enfoque más

¹⁰ Diario Oficial del Ministerio de Marina. Año XXXI. Madrid, 4 de Septiembre de 1936. 1.102. – NUM 191.

¹¹ Otoño de 1996.

¹² *Wordless: Nitra Synagogue. Slovakia. 2009 May 7 – June 5.*

¹³ Casi 9 000 españoles republicanos fueron deportados a los campos de concentración en Alemania, principalmente a Mauthausen.

apropiados de semejante proyecto. Investigadores que consulté en el Reino Unido me aconsejaron asumir mi implicación. Y curiosamente aquel consejo que procedía del ámbito académico acompañó el progresivo alejamiento de mi proyecto de dicho ámbito.

Mi proyecto pasó poco a poco de ser un trabajo sobre la memoria histórica, a una exploración de las memorias, a veces sepultadas, de mi propia familia. Pasó de ser un proyecto que partía de la memoria histórica española, a un proyecto que abarcaba memorias de cuatro países mediterráneos e incluso de tres continentes. Para mí el valor de esta nueva perspectiva radicaba en la ausencia de objetivo predeterminado como la constitución de una memoria colectiva. Desde un punto de vista académico este nuevo parámetro era inaceptable.

Pero desde la ética, era el único posible; y la única perspectiva que me podía abrir las puertas de una historia infinitamente más compleja y amplia, en la que las pequeñas historias revelan el entrelazamiento de la gran Historia y sus verdades obscenas.

Le Maschere nude

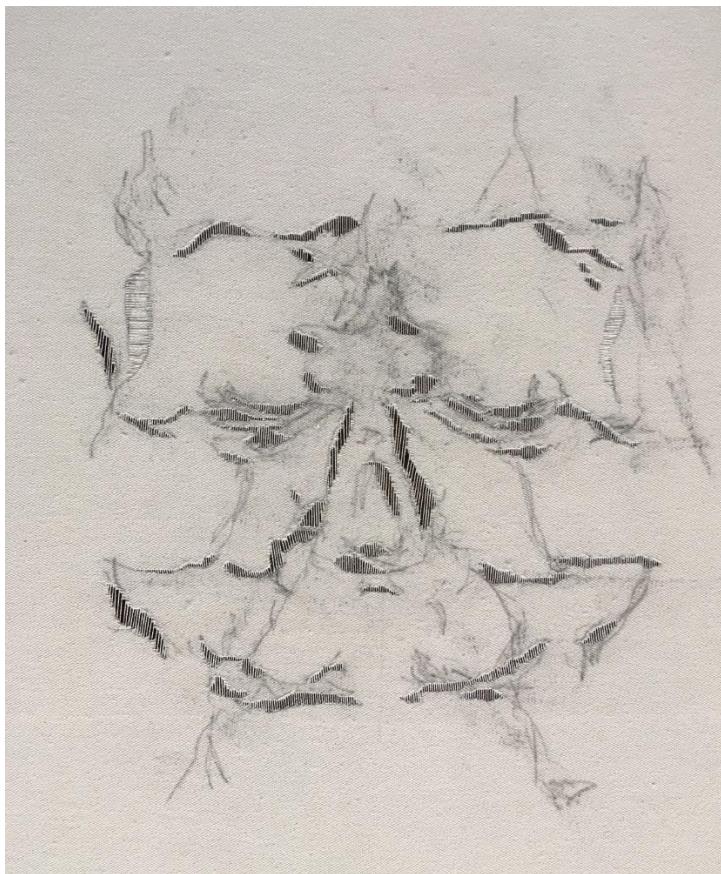


Figure 5 L'uomo, la bestia e la virtù (2017)

L. Allegue

Pencil on partially unwoven canvas. 76 x 48 cm

En su definición de los términos “memoria” e “historia”, la historiadora Sarah Carmona nos alerta sobre el uso inapropiado del término “memoria” como sinónimo de “historia”. Refiriéndose específicamente a la Ley de Memoria histórica¹⁴ adoptada en 2007 en España, recuerda las diferencias fundamentales entre los dos conceptos reunidos en el nombre de dicha ley: define la historia como una reconstrucción del pasado para su posterior interpretación y contextualización, mientras que contempla la memoria como una “colección de recuerdos individuales y/o una representación colectiva del pasado”.¹⁵

He aquí una clave de la evolución de un proyecto que en un principio quería acercarse a la memoria histórica: la noción de historia suponía un marco metodológico que limitaba el margen de experimentación al nivel artístico al mismo tiempo que, enfocada como un objetivo global, podía inhibir, condicionar o incluso minar testimonios. Elegir las memorias como fundamento del lienzo a pintar, era en cambio reconocer su cualidad narrativa y sensorial. Como bien lo establece Sarah Carmona: la memoria no es historia, pero podemos comprenderla como material histórico que contribuye a la contextualización del relato histórico.¹⁶

Así que indagué en los fragmentos de memorias orales y escritas de mi familia. Abordé las imprecisiones, cuando no omisiones y contradicciones, dirigiéndome a historiadores y a las administraciones: reconstituyí mi filiación siguiendo las migraciones, incidentales y elegidas. Adentrándome en el laberinto de las memorias individuales, descubrí no solo partes de mi historia que desconocía sino también pedazos de Historia que no se enseñan. He medido la violencia de nuestro origen.

Las huellas de los acontecimientos llevaban a las cicatrices de los cuerpos.¹⁷ Testigo indirecto, emprendí la reconstrucción de nuestras memorias como una disección de los cuerpos alterados de los que procedo.

Caras y cuerpos destejidos.

A cada huella que revela un acontecimiento, responden el destrezo y la pintura. La capas se suceden, se sobreponen, y se alteran. Las lacerías manifestadas del soporte y las capas de pintura funcionan como capas de la epidermis, como fragmentos del ser que nos cuentan otra historia.

El cuadro se vuelve testigo.

¹⁴ LEY 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura. BOE núm. 310 del 27 de diciembre de 2007.

¹⁵ CARMONA, S.: The romani identity between construction and the recovering of a minority episteme. Paper for ERRC 2013 seminar, p. 10.

¹⁶ Ibid., p.13.

¹⁷ William Kentridge dice de la relación entre cuerpo y memoria ”In *Il Ritorno d’Ulisse* I was looking at the body as a metaphor for our relationship to memory and the unconscious, acknowledging that there are things happening under the surface, which we hope will be well contained by our skin. We hope that our skin will not erupt, that parts of us will not collapse inside.” En Cameron, Christov-Bakargiev, Coetzee. “William Kentridge” (1999) London, Phaidon, p. 23.

“Le témoin appartient au fait qui lui est donné, cette immédiation à lui le jette dans un dédoublement par l’image qu’il en a, par la figuration qu’il opère de ce qui le lie au fait. [...] Le fait [...] apparaît comme en suspens entre ce que voit le témoin et ce qu’il ne voit pas [...]”¹⁸

El cuadro es *hecho*.

Manifestación de una memoria plural, contiene la verdad íntima de todos los actores de esta historia, estén comprendidos dentro o fuera del marco. El cuadro es este lugar de *ressemblance*¹⁹, un mundo intermediario en el que lo que es visible pierde su materialidad para revelar lo invisible²⁰. Es este mundo que nos confronta con lo que no queremos ver, los signos que se nos han escapado.

El cuadro es oportunidad.

También es el lugar donde las búsquedas de la verdad y de la belleza pueden reunirse.
El lugar de los comienzos.

*Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connaître
Pour te nommer
Liberté.*²¹

Così è (se vi pare)

Obscène. *Ob scenum. Hors scène*²².

Le Maschere Nude est une galerie de portraits qui tous portent un titre emprunté au théâtre de Luigi Pirandello. Un paradoxe que celui de choisir les mots d’un auteur qui adhéra au parti fasciste de Mussolini ? Reconnu tard (le succès lui vint avec *Sei personaggi in cerca d'autore* en 1922, il avait alors la cinquantaine), ayant connu la pauvreté suite à la ruine de sa famille, on peut y voir de l’opportunisme autant qu’une véritable adhésion.²³ Constatons que celle-ci fait encore débat mais rappelons les dernières volontés de l’auteur, mort en 1936 : « Que ma mort soit passée sous silence (...) Quand je serais mort qu’on ne m’habille pas. Qu’on m’enveloppe, nu, dans un linceul. Pas de fleurs sur le lit, pas de cierges ardents. Un corbillard de la dernière classe,

¹⁸ CLANCY, G.: *De l'esthétique de la violence*. Éditions Comp'act, Paris, 2004, p. 109.

Traducción: “El testigo pertenece al hecho que se le facilita, esta inmediación suya le proyecta en un desdoblamiento por la imagen que crea del hecho, por la figuración que opera respecto a lo que le une al hecho. [...] El hecho [...] aparece como suspendido entre lo que ve el testigo y lo que no ve [...] »

¹⁹ Semejanza.

²⁰ CORBIN, H.: *En Islam iranien*. Tomes I, II et III. Gallimard. Paris, 1991.

²¹ Extracto del poema “Liberté”. ÉLUARD, P.: (1945) *Au rendez-vous allemand*. Éditions de Minuit, Paris 2012.

²² SCARPINATO, R. - LODATO, S.: *Le retour du Prince*. La Contre Allée. 2015. Préface de Edwy Plenel “L’oscénité du pouvoir”; pp. 11-22.

²³ Véase el artículo de Luigi Barzini “How Pirandello Became Pirandellian (And Other Things)” del 25 de marzo de 1973 en el New York Times.

celui des pauvres. (...) Brûlez-moi. Que mon corps aussitôt incinéré soit livré à la dispersion; car je ne voudrais que rien, pas même la cendre, ne subsiste de moi ». Des mots où résonnent ceux d'Ersilia refusant les vêtements que la société lui impose dans *Vestire gli ignudi* : « Andate, andatelo a dire, tu a tua moglie, tu alla tua fidanzata, che questa morta - ecco qua - non s'è putata vestire ».

Ce qui motive le choix des titres des portraits parmi ceux du théâtre de Pirandello, est que justement dans ce méta-théâtre, rien n'est conforme aux apparences. Que chaque pièce décrit sans concession aucune les rapports de classe et les rapports humains, en intégrant l'obscène –le hors scène– et la capacité infinie des humains à créer et à jouer leurs réalités.

Or ce sont-là des mécanismes essentiels de la formation de la mémoire, et à fortiori d'une mémoire collective. Le détissage et la reconstitution radiographique des portraits à partir des différentes étapes de la peinture, sont des mises en abyme de la mémoire dépeinte en cela que la transgression du support dans les deux cas montre ce qui est autrement invisible à l'œil nu. Ils sont aussi la mise en abyme du tableau qui instrumentalise le repentir de l'artiste pour en faire un outil narratif.

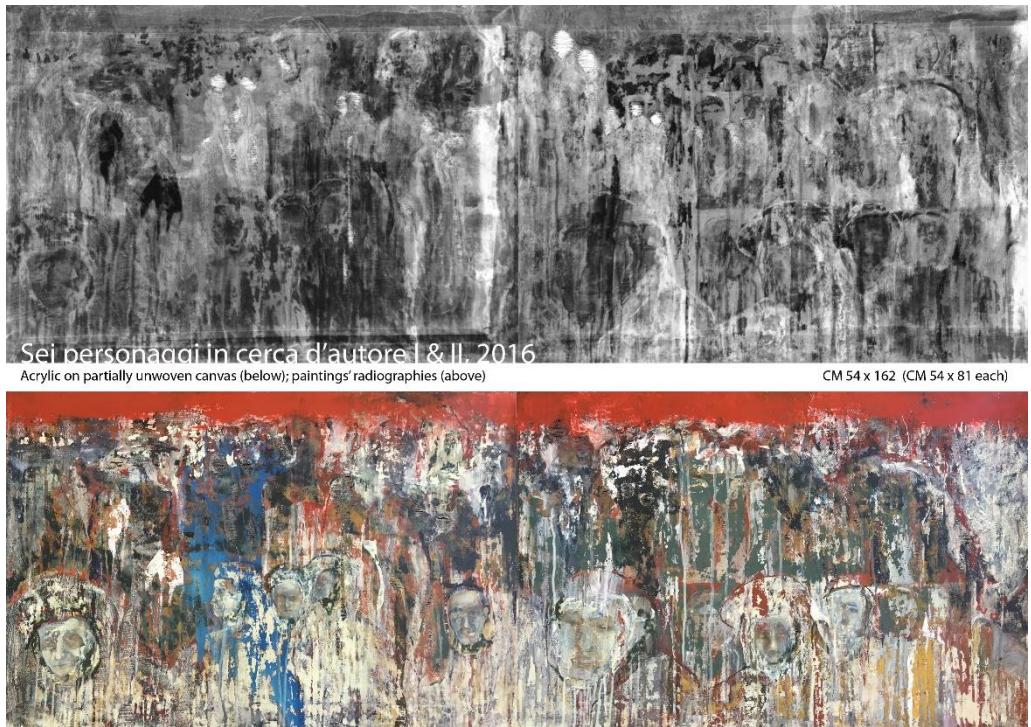


Figure 6 Sei personaggi in cerca d'autore II, 2016.

L. Allegue.

Digital photography /

Sei personaggi in cerca d'autore I, 2016

L. Allegue

Oil and acrylic painting on partially unwoven canvas. 54 x 162 cm

Que dire de la mémoire du témoin indirect, le descendant, celui qui rend les vies des siens au monde. Wajdi Mouawad nous dit « Je n'ai pas de position, je n'ai pas de parti, je suis simplement bouleversé car j'appartiens tout entier à cette violence. Je regarde la terre de mon père et de ma mère et je me vois, moi : je pourrais tuer et je pourrais être des deux côtés, des six côtés, des vingt côtés. Je pourrais envahir et je pourrais terroriser. Je pourrais me défendre et je pourrais résister et, comble de tout, si j'étais l'un ou si j'étais l'autre, je saurais justifier chacun de mes agissements et justifier l'injustice qui m'habite. [...] Cette guerre, c'est moi, je suis cette guerre. »²⁴

La vérité est intime. Et l'intime est complexe. Edgar Morin rend au terme “complexe” son sens étymologique “complexus”: ce qui est tissé ensemble²⁵.

La toile détissée révèle donc les entrelacs qui sous-tendent le portrait. Est-ce un homme ou une femme? Qu'importe. C'est l'intime dans toute son obscénité. Car, oui, l'intime vérité est obscène en cela qu'elle existe hors scène et que sa chair est nourrie de courage et de renoncement.

Dès lors, l'œuvre qui porte cette intime vérité et constitue par-là un *pacte parrasiastique* doit s'inscrire dans une démarche indépendante. Et elle ne contient pas de message : elle est le message.

The paper was written in the frame of scientific project VEGA 1/0282/18

The Nature and Development of the Independent Culture and Art in Slovakia after 1989.

Bibliography

CAMERON D. et al.: *William Kentridge* / Cameron, Christov-Bakargiev, Coetzee. (1999) London, Phaidon

CARMONA, S.: *The romani identity between construction and the recovering of a minority episteme*. Paper for ERRC 2013 seminar

CLANCY, G.: *De l'esthétique de la violence*. Éditions Comp'act, Paris, 2004

CORBIN, H.: *En Islam iranien*. Tomes I, II et III. Gallimard. Paris, 1991

ÉLUARD, P.: (1945) *Au rendez-vous allemand*. Éditions de Minuit, Paris 2012

FOUCAULT, M.: *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II*. Cours au Collège de France. 1984. Seuil/Gallimard. Paris 2009

MOUAWAD, W.: *Incendies*, Postface (Charlotte Farcet) Babel, Léméac, 2009

SCARPINATO, R. - LODATO, S.: *Le retour du Prince*. La Contre Allée. 2015. Préface de Edwy Plenel “L'oscénité du pouvoir”

Documentary

BELZ, C.: *Gerhard Richter – Painting*. [Documentary]. Germany. 2012

²⁴ MOUAWAD, W.: *Incendies*, Postface (Charlotte Farcet) Babel, Léméac, 2009, p. 167.

²⁵ Sarah Carmona évoque cette définition d'Edgar Morin (Science avec conscience, 1982) dans *The romani identity between construction and the recovering of a minority episteme*. Paper for ERRC 2013 seminar, p. 2.

Press

BARZINI, L. "How Pirandello Became Pirandellian (And Other Things)" [online]. In: *New York Times*, 1973. Available at: <https://www.nytimes.com/1973/03/25/archives/how-pirandello-became-pirandellian-and-other-things-barzini-on.html>. 25 march 1973.

Ludivine Allegue graduated in Fine Arts, specializing in painting and photography. PhD in Arts from the University Paris 1 Panthéon-Sorbonne, she is also an associated artist and doctor at the Institut A.C.T.E. (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne).

Her PhD thesis gave her the opportunity to research perception through the first video art she made inside Jaume Plensa's sculptures (*A propos de Chaos-Saliva*, 2001), and to subsequently work with the sculptor during several years.

She later was also a research associate of the PARIP project, Practice as research in performance (<http://www.bris.ac.uk/parip/>) at the University of Bristol (UK).

More recently, during her residence at the Museo CAV La Neomudéjar (2015-16), she developed her long-term project on untold family and historical memories *Le Maschere Nude*.

She writes theoretical essays on Art and has published in France with l'Harmattan, Publications de la Sorbonne, and in UK with Palgrave-Macmillan, Intellect.

Ludivine Allegue, PhD.

Studio : La CatorceQuince. Av Pedro Diez 25 4º - Madrid, Spain

Docteur associé, Institut ACTE, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, France

AVAM (Artistas visuales asociados de Madrid, AVAM-UNION AC-UNESCO) #SN 000964

sensocomunela@gmail.com