

Endre Tót

exposition personnelle | du 20 février au 25 avril 2020

« I write you because you are there and I am here » (1971). Cette simple phrase pourrait résumer les enjeux du travail de l'artiste hongrois Endre Tót à l'époque où il décide de faire des spectateurs de ses peintures des lecteurs de ses courriers. S'il avait commencé dès 1963 une peinture dite « informelle », il se trouve vite dans une impasse : à qui l'adresser ? Bien qu'il ne soit pas un artiste ouvertement militant, il refuse de s'inscrire dans l'art institutionnel : ses œuvres ne peuvent alors qu'être confidentielles. Sous le régime de János Kádár, premier secrétaire du Parti socialiste ouvrier hongrois – le parti unique –, les possibilités pour les artistes alternatifs de rendre publiques leurs expérimentations dans leur propre pays sont inexistantes. Sans exposition, sans perspective de partage, sans réception, quel intérêt y a-t-il à créer ? Après avoir exploré la toile comme espace d'écriture où signaler son désarroi (*I'm fed up with painting*, *Four Zeros for you*, 1972) Tót abandonne la toile et se consacre à des formes radicalement conceptuelles. Afin d'éviter la censure de son pays, il se rend secrètement à Belgrade, capitale de ce qui était alors la Yougoslavie, et envoie ses œuvres à l'Ouest. En s'emparant de toutes les possibilités offertes par le Mail art, ses nouveaux travaux peuvent enfin circuler, être communiqués, photocopiés, renvoyés ; ils ont une adresse. En 1971, le jeune historien de l'art Jean-Marc Poinot l'invite à envoyer des contributions pour son ouvrage *Mail art, communication à distance, concept* ainsi qu'à la section « Envois » de la VII^e Biennale de Paris. Tót acquiert alors une reconnaissance internationale et se met à écrire spontanément aux artistes exposés. La série *Rain* – cartes postales sur lesquelles les barres obliques typographiques symbolisent une pluie artificielle – signale cependant très concrètement la séparation (*My Rain, your Rain*, 1971-79), l'isolement (*Isolated Rain*, 1971-79) ou l'intériorité de l'artiste reclus (*Inside Rain*, 1971-79). S'il est ici, il vous écrit, car vous êtes là-bas.

En envoyant ses travaux hors du pays, l'artiste s'octroie la maîtrise des modes de circulation de son œuvre ; celle-ci franchit le rideau de fer. Il affirme par-là puissamment son individualité, à une époque où elle est volontairement empêchée par l'État totalitaire. Sous le régime communiste, ce n'est pas seulement la propriété privée qui est menacée d'élimination, mais également « la vie privée et l'individualité comme refuges émotionnels et psychologiques¹ ». L'État exerce son pouvoir jusque dans les replis de la pensée. En œuvrant malgré tout, en secret, l'artiste affirme son existence propre. La série de *Joies* (*I am glad if*, 1971-1976/2015), photographies de l'artiste mis en scène dans des situations banales, voire même dérisoires, démontrent le peu de libertés offertes : l'artiste est heureux s'il peut rester fixer un mur, s'il peut se regarder dans le miroir, s'il peut écrire avec la main gauche. L'art intègre la sphère intime puisqu'il ne peut se déclarer publiquement. Certaines des actions qu'il réalise ont toutefois lieu dans les rues de Budapest : l'artiste s'adresse aussi aux passants hongrois – quoiqu'en anglais. Les photographies qui rendent compte de ces actes nous présentent l'artiste seul, le sourire aux lèvres : il est heureux s'il peut suspendre ce panneau-là dans la rue, il est heureux quand il manifeste seul, sur un pont. Ses gestes furtifs sont réalisés à la vue de tous mais sans public prévenu autre que le photographe ; ils restent dès lors secrètement artistiques. Les images produites, si elles sont découvertes, ne peuvent être mal interprétées par le régime puisque les gestes sont parfaitement inoffensifs et les mots affirment la joie. Entre dissimulation et révélation, ces travaux font reposer sur la divulgation postérieure – en

¹ « The ownership of private property was systematically eliminated, along with privacy and individuality as an emotional and psychological refuge. », Claire Bishop, *ARTIFICIAL HELLS, Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londres, New York, 2012, p. 131. Nous traduisons.

dehors du pays, dans un cadre artistique – toute la tension permettant au système créé d'être effectif. Ils ouvrent un monde dont l'importance semble inversement proportionnelle au geste effectué, un monde où des actes absurdes, débarrassés de leur fonction utilitaire, sont réalisés en secret, sans public ni l'assentiment d'un quelconque régime. Un monde où l'on affirme que dessiner une ligne à la craie, sur un mur, a une toute autre valeur que celle assignée *a priori*. Proches d'artistes affiliés à Fluxus tels que Robert Filliou ou Ben Vautier – avec qui il entretient une correspondance – Tót est marqué par la potentialité de faire fusionner l'art et la vie. Mais, d'après l'historienne de l'art Claire Bishop, l'intervention discrète dans l'espace public sous le régime communiste est aussi une « réaction aux mises en scènes militaires et aux festivals socialistes (le spectacle de masse) comme un point de référence visuelle² ». L'investissement de la sphère publique serait à lire, selon elle, comme une réaction au monopole des parades propagandistes. Heureusement, « personne ne m'a vu écrire ceci » revendique Tót à la craie sur un sol bétonné. Il sous-entend par-là, avec un humour teinté de dérision et un sens de l'absurde pathétique, que ces réclamations doivent rester secrètes. Le sourire de l'artiste « heureux » est un rictus sarcastique à l'adresse du pouvoir.

En adressant ces travaux dans la rue comme hors du pays, Tót démontre combien l'individu et son œuvre n'existent qu'à travers leurs activités de relation – celles qui lui sont confisquées par le régime. S'il est demandé au public de ses courriers un processus actif de déchiffrement qui est le propre de la lecture, c'est pourtant l'impossibilité d'une communication qui est en jeu. Le langage semble réduit à des signes qui ont perdu toute valeur : les barres obliques comme les zéros s'alignent et se succèdent, contaminent le courrier comme les banderoles de manifestation (série de *ZérOs*). Ici, ce qui se répète réclame un sens, dans un monde où la rationalité semble avoir abdiqué face à la folie d'un régime totalitaire. Tels des symptômes, les zéros insistent et sollicitent une signification auprès de lecteurs qui participent activement à leur signification. Ne reste que la relation. S'il est ici, Tót vous écrit, car vous êtes là-bas ; il vous intime de conquérir avec lui un champ sémiotique nouveau.

Sophie Lapalu – janvier 2020

*Critique d'art et curatrice, Sophie Lapalu est membre du comité de rédaction de la Belle Revue, matelot du Laboratoire des Hypothèses, docteur en esthétique et science de l'art, correspondante pour *DUUU radio, enseignante à l'École Supérieure d'Art de Clermont Métropole. Ses recherches l'ont menée à expérimenter des formats au travers de programmations de performances, d'expositions contées, d'émissions de radio ou de festivals de l'inattention.*

–

avec la complicité de la galerie acb, Budapest et de l'Institut Hongrois, Paris

salle principale | la galerie
28, rue de Thionville
75019 Paris
+ 33 9 72 30 98 70
gallery@salleprincipale.com

–

mercredi au vendredi | 14 – 19 h
samedi | 11 – 19 h
et sur rendez-vous

–

www.salleprincipale.com

² « The fact that many of these actions do not look like art is less an indication of the artists' commitment to blurring "art and life" than a deliberate strategy of self-protection, as well as a reaction to the state's own military displays and socialist festivals (mass spectacle) as visual points of reference », *ibid.*, p.130-131.