

PEDRO CABRITA REIS : *SERIE H. (HOPITAL), X., 1993.*

DENYS ZACHAROPOULOS

L'œuvre a été faite au Domaine de Kerguéhennec au printemps de 1993. Elle a été présentée en avril de la même année, lors de la première exposition depuis la redéfinition du projet artistique du centre d'art (1990) et la nomination de son premier directeur (1991), dont je venais d'assumer la fonction dès la fin de mon mandat à la Documenta de Kassel. L'œuvre a été présentée dans un ensemble de réalisations sous le titre *Douze œuvres dans l'espace*. Cet ensemble comportait 6 œuvres occupant chacune, un des six cabinets situés en enfilade dans l'ancienne Bergerie du château (Miroslav Balka, Eran Schaerf, Vassiliki Tsekoura, Joe Scanlan, Absalon, Pedro Cabrita Reis) et 6 œuvres éparpillées dans différentes parties du Domaine, le parc et les bois, la cour et les pelouses, la bibliothèque et les dépendances du château, (Elisabeth Ballet, Pat Steir, Franz West, Thanassis Totsikas, Adrian Schiess, Henk Visch). *Série H.X*, occupait le sixième cabinet, le dernier, dans la Bergerie. Plusieurs de ces œuvres devaient rester sur place, contribuer à la définition du nouveau projet du centre d'art, rejoindre les collections publiques et enrichir la dimension artistique et intellectuelle du Domaine et ouvrir la conception du lieu à des nouvelles perspectives, voire aventures.

Grand nombre de ces œuvres avait été réalisée ainsi, pour l'occasion alors que celles qui existaient déjà, avaient été pensé par les artistes dans des conditions spécifiquement choisies en relation au lieu et au domaine. Le sens de cette réunion était dicté par la certitude que depuis la fin des années quatre vingt, il y avait des artistes qui avaient déplacé l'idée du lieu qu' induisent les oppositions classiques d'intérieur et d'extérieur, de nature et de culture, de peinture et de sculpture, de musée et de parc, d'espace naturel et d'espace historique, d'espace noble et d'espace rural, de lieu de représentation et de lieu de vie, de mémoire et d'imagination, de vie et de mort, etc. À travers ces mutations du sens, ces mêmes artistes avaient déplacé le paradigme de la relation qui porte ensemble le lieu et l'œuvre de façon exemple. Cette perspective intellectuelle avait fondé pratiquement toute la politique artistique et culturelle du Domaine de Kerguéhennec et le sens de sa programmation. Cette même perspective avait nourri pendant cette même période, l'élaboration de la Documenta IX. Depuis 1989, Jan Hoet, Pier Luigi Tazzi, Bart de Baere et moi même avions partagé ces préoccupations qui avaient en partie déterminé la conception

d'ensemble, la sélection des artistes, l'organisation de l'exposition, le contexte intellectuel et philosophique de la Documenta IX. Plusieurs des artistes qui ont joué un rôle majeur dans cette problématique se trouvaient participer activement dans les deux contextes. Pedro Cabrita Reis depuis notre rencontre à Lisbonne quelques années avant, avait été un des ceux là. Le contexte de cette première exposition à Kerguéhennec avait été d'ailleurs, mis en perspective depuis Kassel.

À peine arrivé à Kerguéhennec, Pedro Cabrita Reis introduisit immédiatement, le sens d'une aventure, la rigueur d'un protocole de travail, l'éclatement des codes et des hiérarchies dans le sens des investigations et de la recherche, dans l'ordre des interprétations et la direction des hypothèses. Il faut dire que si Pedro savait implicitement ce qu'il voulait faire, il avait laissé complètement ouvertes les questions concernant les matériaux, les outils, les matières et objets, les choses et ingrédients dont il aurait besoin pour la réalisation de cette œuvre. Il avait simplement demandé de l'assistance humaine, un bon verre et un bon plat pour chacun. Le reste allait suivre. Un groupe de jeune gens, tous encore étudiants dans différentes écoles d'art en France, s'est proposé de l'accompagner dans cette aventure. La chose prit la forme d'une réelle expédition. Personne ne connaissait vraiment cette partie de la région, le pays et la société locale, les commerces et la réalité environnante. Trouver les matériaux n'était pas chose facile au milieu de la campagne bretonne. Pedro s'est révélé un capitaine exceptionnel. Il déploya une pensée extraordinairement rationnelle et quasi scientifique. Il a établi directement une relation comparative entre la Bretagne et le Portugal. De façon empirique il a mis en relation la continuité de la côte atlantique, les routes historiques de la mer et du commerce, la pêche et la société rurale, les coutumes de la pauvreté, etc. Très vite nous nous sommes trouvé procéder à la fois en bretons et en ethnologues. Les résultats étaient spectaculaires.

Suivant cette perspective historique et géographique, Pedro s'est mis à chercher du caoutchouc véritable, chose rarissime, qui n'existe plus dans la plupart des pays européens, ce que plusieurs commerçants du coin nous avaient confirmé en nous décourageant. Au grand étonnement de tous, nous avons cependant, dégotté sans grandes difficultés, la dernière usine qui fonctionnait encore en France depuis le XIX siècle, et produisait des tubes de caoutchouc et des tuyaux de silicone pour la médecine. D'ailleurs, la production allait cesser dans les mois qui suivaient mais il y avait encore des produits un stock. C'est ainsi que nous avons vécu le début de la réussite de ce que Pedro Cabrita Reis était venu chercher en Bretagne. Après avoir fait l'inventaire de toutes les quincailleries du coin, nous avons commencé à faire le

tour des producteurs de métaux. Cuivre, bronze, laiton que justement, selon Pedro, il doit y avoir toujours là où il y a des bateaux! La métallurgie et l'artisanat nous ont montré un visage de l'histoire extraordinaire. De la Compagnie des Indes à Lorient nous passions aux différentes Forges de la région d'Hennebon. Toute la révolution industrielle défilait à nos yeux. On rentrait le soir avec la tête pleine. Ce que nous voyons et ce que nous apprenions était bien plus grand et extraordinaire que les quelques pièces ou tuyaux qui rentraient dans le coffre de la voiture. Avec les importateurs de voiles nous avons mis la main sur un fond de très bonne toile de lin qui devait servir par la suite, aussi bien à la réalisation d'une autre partie de l'œuvre qu'au travail de quelques jeunes peintres qui l'accompagnaient et qui travaillaient eux-mêmes à Kerguéhennec. Du bois qu'il avait souhaité, il y avait à volonté dans le Domaine. Du verre, nous avons trouvé un extraordinaire commerce à la sortie de Vannes. Toutes ces adresses venaient de former un réseau de fournisseurs extraordinaires dans la région, lequel devait servir par la suite à bien d'autres artistes et projets du Centre d'art. Le plus difficile alors, a été de trouver une carafe en verre que Pedro voulait "la plus simple possible". Nous avons eu beaucoup de mal à identifier une carafe dans le commerce qui réponde à un sens sommaire de la carafe! On a fait le tour de toutes sortes de magasins et on trouvait surtout des objets qui répondaient au kitch qui envahit progressivement tous les commerces d'Europe. Les usines produisent des objets de plus en plus compliqués, de forme hybride et irrationnelle, de dessin tarabiscoté et imprécis, qui ne répondent ni à l'ergonomie, ni à l'esthétique, ni à la tradition, ni à l'innovation. Devant l'impossibilité de trouver dans un commerce actuel quoi que ce soit qui se rapproche de ce que nous avons en tête — cette carafe que tout le monde connaît —, nous avons dû nous tourner vers le chemin des brocanteurs et antiquaires. Même chez eux cependant, on a eu du mal. La suprématie du goût d'une époque touche équitablement le sens du passé comme celui du présent. Il restait le voisinage et surtout le château.

Le château cachait dans ses sous-sols un trésor de vieilles bouteilles et flacons dans une ancienne pharmacie qui commençait à s'écrouler et dans les caves. Je gardais ces lieux jalousement secrets dans l'espoir qu'un jour, il aurait été possible de les conserver et les ouvrir avec le reste du château qui était vide de mobilier et d'objets, au public. Cet espoir était aussi nourri par l'idée que dans le temps, certaines parties du lieu ou certains objets pouvaient trouver par le travail des artistes une autre dimension et arriver ainsi à inaugurer des nouvelles perspectives de l'histoire. Il s'agissait d'habiter ce lieu tout en l'ouvrant aux différentes histoires qui somnolaient

en lui comme une série de sédimentations dans le cours du temps et de l'histoire. La difficulté de trouver une simple carafe en verre nous a poussé vers notre arrière pays et ouvert la route du château. Nous sommes parti sur la pointe des pieds à la visite des caves et des sous-sols. Il y avait des magnifiques bouteilles anciennes sous une couche épaisse de poussière et des quantités inouïes de flacons de toute sorte et couleur, de toute forme, taille ou format, mais point de carafe. Après avoir exploré le château des souterrains jusqu'aux combles sans succès, nous nous sommes trouvé derrière les anciennes cuisines, dans une salle où l'ancien gardien stockait du foin et du charbon. Derrière un tas de choses informes, cassées ou usées, parmi des cartons vides et des vieilles pièces de mécanique rouillés, se tenait une vieille baignoire en zinc comme une parente pauvre de la baignoire de Marat dans le tableau de David. Pour un moment nous avons oublié la carafe. Pedro, sachant que j'étais intransigent sur la conservation du château et de son patrimoine, n'a rien dit mais son énervement fut éloquent. Certainement j'étais le gardien du château et de son patrimoine, mais aussi je me méfiais de l'utilisation facile d'objets chargés de mémoire par plusieurs artistes contemporains. Je trouvais que cette façon inconsidérée de se servir à tous les coups d'un vécu rapporté réduisait souvent le travail artistique en une pratique d'animation culturelle, à un propos qui perdait toute spécificité, à une scénographie de la nostalgie banalisée laquelle, plutôt que d'ajouter du sens aux choses en enlevait une partie substantielle. Bref, à la proximité du château, il y avait de quoi se méfier qu'on se retrouve un jour avec une sorte de Disneyland pour amateurs d'art comme on pouvait voir se développer déjà en d'autres sites archéologiques ou institutions d'art contemporain. Pedro Cabrita Reis était certainement du même avis. À plusieurs reprises déjà, son travail avait rendu exemplaire la concision culturelle, la spécificité artistique et la rigueur conceptuelle de la relation aux choses vécues et aux lieux historiques.

La *Série H.* était en cours avant que Pedro Cabrita Reis n'arrive à Kerguéhenec. À son arrivée, il nous avait montré des photos d'autres pièces qu'il venait de réaliser dans ce contexte. L'idée de réaliser une nouvelle pièce de cette série avait été au départ de son projet et il parlait de l'œuvre qui se préparait en la désignant déjà par son titre *Série H.X.* Je crois que personne n'avait identifié encore le X comme le numéro dix de la série et ne s'était demandé sur le sens de la lettre H, habitués à voir dans les classifications par chiffres ou par lettres des contextes formels neutres et sans référence explicite à un contenu particulier. Même les photos des autres pièces de la série qu'il nous avait montré, alors qu'elles nous avaient fait fortement sentir la

trace de sa sensibilité artistique et de sa vision humaniste, elles ne nous avaient pas fait penser à un sens particulier de la lettre et de la série. Je crois que ce n'est qu'à ce moment précis, face à la vieille baignoire dans les sous-sols du château, que Pedro nous a fait savoir avec beaucoup de discrétion que la lettre H venait du mot Hôpital et signifiait la constitution d'une série "Hôpital". D'un coup, tout à commencé à faire sens dans nos têtes.

Jusqu'à ce moment, après une première semaine, Pedro avait réuni les matériaux dans la Bergerie où la dernière salle lui servait d'atelier. Il avait trouvé des planches de bois de vieilles caisses de transport d'œuvres dans les garages, outre les tuyaux en caoutchouc, tubes en silicone, tubes en cuivre, toile de lin et autres matériaux qu'il avait réuni lors des virées quotidiennes qui prenaient l'allure d'excursions et finissaient, en même temps que la découverte du pays et la réunions des matériaux de l'œuvre, par remplir le panier de courses de divers poissons et légumes, charcuteries et volailles, vins et fromages, réunis dans les différents marchés des pays voisins. La journée finissait ainsi dans la cuisine de la petite maison du gardien à l'entrée du domaine (le gardien habitait alors, dans les étages du château alors que nous mêmes et les artistes hébergés, étions tous dans deux petites maisons situées de part et d'autre de la grille du parc à l'entrée du domaine), où se préparait la précieuse casserole du soir. Des pièces du château au réfectoire de la petite maison la discussion et le travail ont glissé ce jour du centre d'art à la question de l'hôpital. Hôpital donc, à un moment où le sida battait son plein et que plusieurs amis et artistes donnaient les premiers signes de la maladie sans nécessairement s'en rendre compte ou du moins sans en parler. (Absalon qui s'est joint à nous pendant ces mêmes jours, devait en faire l'apprentissage ultime de sa vie et de son œuvre quelques mois seulement après. Il a d'ailleurs souhaité lui même que l'œuvre de Pedro soit exposée aussitôt après la fin de notre exposition, à Albi où il se sont encore retrouvé pour une dernière fois). La liste des victimes était bien longue. Il était difficile de continuer à vivre avec un goût si prononcé de la vie comme dans le cas de Pedro Cabrita Reis, sans tenir compte de cette inévitable complication de tout hédonisme, de cette inépuisable présence de la contradiction à nos côtés, de cette force inexorable de la négation qui s'imposait à la vie et faisait écran à toute chose.

Le sentiment que dégageait l'ensemble de choses réunies dans la Bergerie par Pedro Cabrita Reis, détonnait en relation au climat d'angoisse diffuse d'une époque d'aseptisation, de prophylaxie généralisée et de cloisonnement, de mise à distance et de renoncement coupable, qui rendait toute chose transparente, froide, synthétique,

comme sous cellophane, sous vide, sous perfusion. L'univers de Pedro Cabrita Reis se donnait abondamment et sans réserves à nous. Univers humain, trop humain, rustique ou archaïque, cette matière antique, primitive, ce sens ancestral de la chose à cent pour cent matérielle, tangible, organique, habitée, chaleureuse, que toute l'œuvre de Pedro Cabrita Reis développait avec insistance, était si profondément lié à l'idée originaire, première, de ce qu'un hôpital signifie, de ce qu'un lieu se doit d'être, un lieu hospitalier, un lieu où on est l'hôte de la communauté, un lieu où on est pris en charge le temps d'une cure, où l'on prend soin de l'autre, où l'on a cure de..., etc. Je crois que l'évidence avec laquelle ce sentiment de l'humain s'imposa à nous tous était immédiate. Le sens qu' "Hôpital" pouvait prendre était incroyable, surtout aux yeux de tout un groupe de jeunes personnes qui avaient passé leur adolescence dans la peur de la maladie, dans l'hystérie des menaces de la mort, dans la pénalisation du plaisir, dans la diabolisation de la sexualité, dans le culte de la distance, de la méfiance, de l'aseptisation, dans la suprématie d'un monde incorporel, d'un monde d'images où la chair et la matière étaient inaccessibles. La proposition de Pedro Cabrita Reis et la vision qui émanait de la façon avec laquelle il avait parcouru l'espace, il avait organisé le travail, il avait rapproché la vie, l'œuvre, la recherche, le souci, l'hospitalité, la cure, ... toute cette construction mentale, ce processus à la fois créateur et vital, ce point de vue intime et cette position philosophique, laissaient entrevoir un univers qui s'ouvrait à nous comme une consolation.

L'inclusion de la vieille baignoire dans le dispositif de l'œuvre fut immédiate. Sans hésiter nous avons déplacé la baignoire et nous l'avons portée à la bergerie. Nous avons eu la certitude de réagir positivement à une invitation qui consistait à assumer une responsabilité commune et publique par les moyens propres au dialogue de l'art et de l'époque, à assumer un langage commun entre l'expression et le sens, à trouver le sens actif de l'histoire et l'actualisation des œuvres et du temps de la vie. Nous avons su intimement que la baignoire avait trouvé non seulement sa place dans le Domaine historique mais surtout dans le domaine de l'art et de son histoire présente. Elle avait trouvé comme la baignoire de Marat son David au présent de l'art d'aujourd'hui. Bientôt l'œuvre était prête. Il a suffi de peu de temps pour que l'ensemble des matériaux soit assemblé et que l'œuvre prenne l'aspect qu'on lui connaît aujourd'hui. Une fois exposée, l'œuvre a déplacé dans l'espace, une nouvelle fois, toute la charge du vécu de sa production et du processus de sa conception, rendant par la même ceux qui avaient participé en partie à sa réalisation, spectateurs d'un autre spectacle, confrontés à un autre lieu que celui de leur propre narration ou

récit. D'une curieuse manière le lieu de l'œuvre était devenu le lieu d'une investigation. Tourner autour comme lors d'une opération consistait à élaborer des gestes qui prennent le sens d'un protocole interprétatif, herméneutique, d'un processus de diagnostic. Se mettre en position d'une approche sémantique autour de ce qui semble être en attente de quelque chose au milieu de l'espace, de ce qui attend de notre part de surmonter un obstacle, de franchir un pas, de modifier le sens de la distance, de s'approcher et même, de se confronter directement et matériellement avec ce qui se tient là, devant nous comme un être humain, comme une présence de vie, qui ne gît pas mais qui agit de façon improbable et familière en même temps, voilà le processus où se trouve le spectateur de cette œuvre. Il cherche et il se cherche en même temps, autours de soi comme autours d'un lieu d'investigation, autours d'une question, d'un souci, d'un diagnostic, d'une opération d'une cure.

Il faut dire pour conclure ici, qu'en plus de tout ce qui vient d'être dit, la carafe à laquelle Pedro tenait tant — la carafe "la plus simple possible" —, avait été trouvée entre temps dans un petit restaurant où nous avions été dîner un soir dans un village voisin. À la demande d'acheter ou de remplacer cette carafe par une autre, le patron fut au premier abord méfiant, mais dès qu'il entendit qu'on la voulait pour une œuvre d'art, il répondit chaleureusement, partageant entièrement notre regret qu'il n'y ait plus de carafes aussi simples dans le commerce et qu'on ne trouve plus des carafes aussi simplement "carafe". Sur ces sentiments de reconnaissance partagée, le patron du restaurant a offert la carafe à l'artiste, sûr que son être exemplaire et le rôle de modèle qu'elle allait assumer dorénavant, serait bien plus utile à l'humanité que l'usure dans le quotidien de son commerce. Par ce dernier geste, l'œuvre était presque complète. Pedro installait la carafe sur la construction en bois. Parmi les tubes de cuivre, les tuyaux de caoutchouc et de silicone, sous la partie où un morceau de verre dépoli recouvrait comme dans un caisson, le titre, la date, le lieu et les noms des personnes qui avaient participé à la mise en œuvre de cette pièce, se tenait une étagère sur laquelle étaient posés bien propres et pliés des morceaux de toile de lin vierge, moitié surfaces à envelopper comme les draps, moitié surfaces à recouvrir comme les toiles de peinture. Sur cette construction en forme de table de dissection, la carafe avait trouvé sa place au dessus de la masse du volume, derrière, presque en fin de parcours, une fois le tour de la table et de l'opération de reconnaissance du lieu avait été complétés par le spectateur. Elle se trouvait à portée de main, à la hauteur de la main, juste à l'endroit où le regard voit une perspective d'un seul point de vue et en même temps, s'ouvre de cet endroit même, une série de perspectives

qui conduisent à d'autres espaces, à d'autres points de vues, derrière les draps, derrière le volume premier, après l'impression première, au plus près d'un sentiment d'étrangeté qui s' impose et qui se voit lever comme un interdit ou comme une énigme pour inaugurer le sens d'une familiarité et d'une proximité étranges certes mais non moins familières et humaines, non moins proches et chaleureuses. à cet endroit et face à cette nouvelle perspective de l'œuvre Pedro a laissé une consigne sous forme à la fois, de souhait et d'impératif, d'espoir et d'ordre : qu'il y ait de l'eau fraîche toujours dans la carafe. La dixième pièce de la Série H venait de s'accomplir avec le poids d'un commandement. Un commandement auquel Moïse n'avait pas pensé, mais que l'art venait d'instaurer avec un sens de la vie qui défie la religion par un amour et une connaissance bien plus proches du vivant et de l'humain.

Que l'eau dans la carafe soit toujours fraîche. Un vœu et un ordre faits œuvre. Voilà pourquoi, indépendamment du nombre incroyable d'œuvres magnifiques de Pedro Cabrita Reis, j'ai préféré parler ici, de cette œuvre particulièrement et documenter l'expérience qu'il me fut donné de partager et qui situe sa réussite de même que le propos de l'artiste et de son œuvre, à un niveau qui dépasse les seuls registres formels et s'ouvre à l'époque de façon active et drastique, avec un sens de la responsabilité historique et sociale qui n'a rien des manuels de correction politique et des agendas des bonnes œuvres. Que l'eau soit toujours fraîche alors et qu'il se trouve toujours quelqu'un pour le rappeler et quelqu'un qui en assume le geste et la charge. C'est le souci qui ramène tant l'Hôpital que le Musée du côté de la vie non pas en endormant le spectateur mais en lui demandant de se rendre encore plus actif et d'assumer le rôle et le geste qui revient à chacun et donc à lui aussi.

© 2005 All rights reserved.

ZACHAROPOULOS, Denys - *Pedro Cabrita Reis : serie H. (hopital), X. 1993.*

1a+1p+1a. [Consult 15.10.2005]. Available at World Wide Web:<

<http://www.anamnese.pt>

(french)