

Fin connaisseur de la scène artistique européenne et internationale, Robert Fleck se lance à la recherche des différentes révolutions du XXI^e siècle, le calme et le bruyant, le superficiel et le profond.

L'art connaît un changement d'époque, comparable à ce que nous percevons dans nos conditions de vie. Comment l'art évolue-t-il avec la société Internet ? Comment la peinture, la sculpture, l'art photo et la vidéo évoluent avec le numérique ? Comment les traditions oubliées deviennent-elles soudainement pertinentes ? Le nouveau public pour l'art, le changement dans les musées, les galeries, les expositions. Que signifie la mondialisation de la scène artistique ?

Le livre esquisse un panorama de l'art du XXI^e siècle à partir des principaux témoins artistiques de son évolution, prenant en compte les nouvelles idées formatrices, l'égalité des sexes, le postcolonialisme et la sauvegarde de la planète. Il se termine par un plaidoyer pour la nécessité de l'art à notre époque.

L'art au 21^{ème} Siècle

Robert Fleck

L'art subit un changement d'époque. Comment évolue la peinture, la sculpture, l'art de la photo et de la vidéo? De quelle manière les traditions oubliées redeviennent-elles soudainement d'actualité? Comment évolue la mentalité du grand public vis-à-vis de l'art, du changement des musées, des galeries, des expositions? Que signifie la mondialisation de l'art?

Le livre offre un panorama de l'art du 21^{ème} siècle à travers les principaux témoins artistiques de son évolution en incluant les nouvelles idées marquantes, l'égalité des sexes, le post colonialisme et la protection de la planète. Un plaidoyer pour la nécessité de l'art à notre époque.

Robert Fleck, né en 1957, historien, auteur et organisateur d'expositions, a réalisé ses études à Paris et à Vienne en histoire, en histoire de l'art et en philosophie (entre autre avec Gilles Deleuze et Michel Foucault) et a obtenu son doctorat à Innsbruck. Il est considéré comme l'un des curateurs d'expositions les plus renommés. Il a été commissaire du pavillon autrichien de la Biennale en 2007 et intendant de la Bundeskunsthalle (musée fédéral des beaux-arts) à Bonn de 2009 à 2012. Aujourd'hui, il est professeur d'"art et grand public" et vice-recteur de l'Académie des arts de Düsseldorf.

Page 82 : Image Friedensreich Hundertwasser

6. Sauver la planète *DR ANTISE*

En prenant le train à grande vitesse de Paris vers la côte Atlantique, à travers les champs d'Île de France à perte de vue et puis à vélo en pédalant sur la rive gauche du Rhin, de Cologne jusqu'aux Pays-Bas, on découvre un paysage sans faille, bien ordonné. Toute végétation naturelle a été supprimée, les champs plats ont une forme rectangulaire précise, optimisée pour l'utilisation de moyens de production industriels, avec des tracteurs en grande partie automatisés, lourds comme les chars d'assaut de la

Seconde Guerre mondiale et agissant en conséquence sur le sol. La troisième industrialisation après 1945, commençant par la mécanisation de l'agriculture, la production alimentaire industrielle, la technicisation des ménages, la société automobile, l'aviation automatisée à l'échelle mondiale, ce qui a fortement réduit les coûts, et enfin la société de l'informatique et d'internet, a littéralement conduit la planète à la limite de ses capacités. Ce que l'on célébrait dans les années 1960 et 1970, avec autant d'euphémisme que de foi dans le progrès sous le nom de « remembrement des terres », était le regroupement des champs auparavant adaptés et introduits au paysage, en de grandes surfaces abstraites et représentait une révolution négative face à laquelle nos ancêtres auraient levés les bras au ciel. Au lieu des collines et des irrégularités d'un terrain formé naturellement, des parcs d'éoliennes monumentaux, avec un impact négatifs sur la vie de toutes sortes à proximité, et des tours de relais pour téléphones portables, accentuent ce nouveau paysage optimisé par l'homme jusque dans ses moindres recoins.

En même temps, les océans ont été vidés en grande partie de leurs poissons dans les zones de pêche riches, avec des usines de poisson flottantes et des méthodes de pêche qui ne respectent pas la reproductibilité des espèces. Tout autour de la Bretagne, où je vis, il n'y a presque plus de poissons, contrairement à il y a encore vingt ans. En Europe, les glaciers ont fondu à deux tiers en l'espace de quatre décennies. Presque chaque année, un nouveau record de chaleur est mesuré. Le recul des masses glaciaires dans l'Arctique permet depuis peu un trafic maritime commercial tout au long de l'année non loin du pôle Nord. En Europe centrale, les gardes forestiers plantent des espèces d'arbres espagnols pour sauver les forêts face aux nouvelles conditions climatiques. Chaque année, au bout de six mois, nous épuisons déjà les ressources que la planète peut régénérer tout au long de l'année - le jour du dépassement écologique mondial en 2021 a eu lieu le 29 juillet- et nous surexploitions la nature pendant la deuxième moitié de l'année. Même les accords internationaux les plus audacieux sur le climat, tentent seulement de maintenir les changements galopants en dessous du seuil à partir duquel ils deviennent incontrôlables. Cela implique des changements géopolitiques d'une ampleur historique. Les grands mouvements migratoires, qui se produisent majoritairement au sein de l'hémisphère sud et non du sud vers le nord, sont déjà dus au changement climatique. Dans certaines régions d'Afrique, la situation climatique est déjà en train de basculer.

Tout cela se présentait dès le milieu des années 1960 dans les livres des premiers grands lanceurs d'alerte, dont Robert Jungk, comme dans « *Grenzen des Wachstums* » (*Les limites de la croissance*), ou dans le rapport sur l'avenir du « *Club of Rome* » (1972). Mais, presque personne ne pouvait se l'imaginer concrètement. À présent, c'est notre réalité fondamentale, qui était auparavant inimaginable. De ce point de vue également, le 21^e siècle est très différent de ce que l'on attendait et n'a presque rien en commun avec le 20^e siècle. La mise en danger de la planète s'accompagne inévitablement de l'émergence de spectres d'opinion néo-apocalyptiques et conspirationnistes, de sous-idéologies nébuleuses, renforcées par la « société Internet » et le mode de fonctionnement des réseaux sociaux, qui s'imposent dans l'histoire des idées et dans la politique comme une force puissante de notre époque.

L'art est-il condamné à simplement interpréter le monde au lieu de le transformer, pour reprendre la célèbre phrase de Karl Marx dans ses premiers écrits de 1845? D'une certaine manière, c'est bien le cas. Mais l'art peut aussi mettre en garde et donner l'exemple. Personne ne l'a fait avec autant de cohérence et d'efficacité que Friedensreich Hundertwasser, décédé en février 2000, à l'âge de 71 ans, d'une faiblesse cardiaque. Au vu de l'exposition « *Hundertwasser- Schiele. Imagine tomorrow* » au musée Leopold de Vienne, le journal quotidien *Kurier* titrait en février 2020 : « Le grand-père de Greta ». Cette formule abrégée ne nécessitait manifestement d'aucune explication pour les lecteurs du journal.

Pourquoi Friedensreich Hundertwasser est-il, métaphoriquement parlant, le « grand-père de Greta »? Dès ses premiers succès, vers 1955, l'artiste n'a cessé de mettre en garde contre les dangers que la civilisation industrielle et postindustrielle fait courir à la planète, assumant un rôle public digne de la prophétie de l'Ancien Testament. Ses revendications pour un « traité de paix avec la nature », « rendre à la nature les surfaces horizontales » et « il n'y a pas de déchets », il les a pratiqué dans la vie quotidienne comme dans la peinture. Ses tableaux sont exclusivement réalisés en matériaux organiques, ce qui explique leur bonne résistance face au temps malgré la fragilité de leur support (papier). Toutes les peintures préparées et même l'eau mise à disposition pour ses tableaux, ont été entièrement utilisées afin d'éviter tout déchet. Il a inventé à cet effet, le terme de « peinture végétative », car un tableau doit prospérer et croître comme une plante. Dans ce contexte, ses tableaux abstraits se révèlent être comme des systèmes végétatifs vus d'en haut. Selon le principe que la « protection de la nature » n'a aucun sens puisque tout est déjà détruit, le concept d'une écologie esthétique a vu le

jour. La reconstruction de la nature ne devrait pas suivre le principe de la fonctionnalité, mais celui de la beauté, car ce qui est beau est automatiquement conforme à la nature. Loin de tout public, il a créé trois modèles de son « traité de paix avec la nature » un à Venise, où il vivait, et deux néo-forêts vierges, une en Normandie et une sur 400 hectares à la pointe nord de la Nouvelle-Zélande. Par ses actions concrètes sur l'environnement, ses mises en garde, ses principes écologiques qu'il met également en œuvre par sa technique de peinture, son architecture et le contenu pictural de ses tableaux, il apparaît comme un artiste exemplaire de la « protection de la planète » et comme un artiste qui ne se contente pas seulement d'interpréter le monde, mais qui le change réellement. De plus, il est depuis de nombreuses années, l'artiste le plus enseigné dans les écoles primaires et pas seulement dans les pays germanophones, influençant ainsi des générations entières.

Le deuxième précurseur principal d'un art écologique est sans aucun doute Joseph Beuys, décédé en 1986. Son 100^{ème} anniversaire en 2021 a été célébré en Rhénanie-du-Nord-Westphalie comme pour aucun autre artiste auparavant. Cela démontre son actualité. Beuys travaillait également en grande partie avec des matériaux organiques. Transformées en quelques gestes en sculptures magiques et auratiques, les pièces et les symboles s'inscrivent dans un projet global de reconversion et de transformation de la société dans un sens démocratique de base et écologique. Cela implique un nouveau rapport au monde animal, incarné par l'action « *I like America and America likes me* », et l'action avec le « *coyote* » à New York en 1974. En 1980, il s'est fait connaître dans le monde entier comme avant lui seul Andy Warhol, en tant que cofondateur du parti des Verts en République fédérale d'Allemagne. Son action spectaculaire des *7000 chênes* pour la *documenta 7* en été, avec la plantation de tout autant d'arbres à côté desquels se trouve une pierre de basalte non taillée, était un symbole et un acte concret face au dépérissement des forêts dû aux sulfates générés par la grande industrie.

Page 87 : Image Katharina Sieverding

Le troisième précurseur important de l'art écologique contemporain est Hans Haacke, l'artiste conceptuel allemand de New York, avec ses cubes de plexiglas et ses œuvres en extérieures des années 1960 et du début des années 1970. Ses œuvres rendent visibles les conditions climatiques dans l'espace public ou muséal, interrogent par des moyens plastiques simples les phénomènes d'humidité, de chaleur et de

croissance et les replacent dans des contextes plus larges, tout en dénonçant l'orientation du profit qui amplifie ces phénomènes. Avec le principe : « La base du travail est de penser en terme de systèmes ; en termes de fabrication de systèmes, d'intervention dans des systèmes existants et de leur dévoilement » et avec ses méthodes qui les atteignent artistiquement et non verbalement, l'œuvre de Hans Haacke est le modèle essentiel de l'art conceptuel écologico-politique des jeunes générations à l'heure actuelle, comme par exemple pour Christoph Büchel. Cela vaut également pour les travaux politiques de Haacke, comme la « *Rheinwasseraufbereitungsanlage* » (station de traitement des eaux du Rhin) exposée en 1972 au musée Haus Lange de Krefeld sur le Rhin, dans laquelle la mise en danger de la vie par l'industrie prend forme.

Une grande partie des jeunes générations d'artistes partagent ces valeurs. C'est même un signe distinctif de leur identité. Ils y orientent également leurs actions. Le choix de ne pas utiliser de pigments et de liants toxiques et nocifs pour l'environnement est majoritaire dans cette génération. Il en va de même pour l'impression en graphisme et en photographie, pour les matériaux en sculpture et maquette, qui ont longtemps été faits à partir de matières plastiques comme le polyester, ce qui a coûté la santé et parfois même la vie à de nombreux artistes. La même sensibilité existe pour les moyens de projection et de production en vidéo et en cinéma, ainsi que pour l'importante consommation d'énergie des formes d'art purement numériques comme le NFT (Non-Fungible Token) et les expositions virtuelles. On voit poindre un « retournement », tout comme le réclamaient les précurseurs décrits auparavant. Le phénomène est massif et mondial. « Je travaille de manière à ne pas nuire à la planète », entend-on dans de nombreux ateliers. « Nous produisons le prochain numéro de notre magazine dans le respect du climat, dans l'élaboration, l'impression et la distribution ». Ceux qui ne tiennent pas compte de ces questions ont rapidement une mauvaise réputation auprès des nouvelles générations.

On retrouve des éléments comparables au niveau des motifs artistiques. L'art de qualité se comporte généralement de manière indirecte par rapport à l'écoulement du temps et n'est que rarement placide. Mais les thèmes de l'environnement, de la végétation et du climat, du rapport à la nature et aux animaux sont omniprésents dans l'art actuel. Déjà dans l'impressionnisme, il ne s'agissait pas d'une glorification naïve du paysage, mais, comme l'a expliqué Claude Lévi-Strauss de manière éclairante, de la documentation des derniers espaces naturels préservés autour de Paris pendant la révolution industrielle et le triomphe de l'industrie lourde.

L'art créer des sensibilités. Les nombreuses métaphores sur la nature et la préservation de la planète dans l'art actuel sont une signature de l'époque. Katharina Sieverding, dont il a déjà été question dans le chapitre précédent, est une accompagnatrice importante de cette évolution. Issue de la classe de Joseph Beuys, elle a développé l'une des œuvres artistiques médiatiques les plus importantes de notre époque, qui sert de modèle à la jeune génération. Pour « *Die Sonne um Mitternacht schauen* » (Regarder le soleil à minuit), 2010-2013, elle a rassemblé des images du soleil colorées en rouge ou bleu, qui étaient quotidiennement et gratuitement proposées par la NASA à des fins de recherche, et les a assemblé de manière à ce que l'on assiste, comme dans un film, à ce qui se passe sur le soleil : en réalisant le rêve éternel de l'humanité – « pouvoir regarder le soleil » - tout en manifestant la vulnérabilité des activités sur le corps céleste, sans lesquels il n'y aurait pas de vie. En Autriche, Lois Weinberger (décédé en 2020) a créé depuis la fin des années 1970 des ensembles aussi simples que forts entre l'art, la nature et la végétation. C'est particulièrement le cas dans ses sculptures éphémères faites à partir de mauvaises herbes qui poussent sauvagement, comme « *Das über Pflanzen ist eins mit ihnen* » (Ce qui concerne les plantes ne fait qu'un avec elles), 1990 -1997 dans l'ancienne gare de Kassel, devenue « Kulturbahnhof » (Gare de la culture), à l'occasion de la *documenta X* de 1997.

En France, on peut rapprocher Michel Blazy, qui travaille avec des plantations d'herbe dans le musée (là aussi, des travaux de Haacke des années 1970 ont servi de modèle), l'artiste d'action écologique Abraham Poincheval et Gérard Hauray à la démarche de Lois Weinberger. Hauray, artiste conceptuel et peintre, a prélevé entre 2010 et 2014 des microparticules provenant de la plante des pieds de voyageurs arrivant dans des gares et des aéroports de différents pays, en les interrogeant sur leur itinéraire. Puis dans son atelier, il les plaçait comme dans un laboratoire, dans des pots plats, dans de l'humus vierge provenant de tourbières. Sous des hottes en forme de serres, il a permis à chacune de ces plantations de développer ses cultures, à l'origine contenues dans la poussière de la plante des pieds des voyageurs. Il en résulte différentes situations végétatives, c'est-à-dire des tableaux constitués de processus organiques. Les botanistes analysent l'origine géographique des germes présents sur chaque plante de pied. Cette compilation fait désormais partie du cartel de l'œuvre et confirme l'hypothèse de base de l'artiste : en tant que voyageurs, nous portons tous à la

plante de nos pieds la moitié du monde, et potentiellement des choses qui peuvent donner la vie.

Page 91 : Image Aurel Dahlgrün

Un bel écho à la notion de système et aux cubes en plexiglas pertinents pour le climat de Hans Haacke, nous vient d'Aurel Dahlgrün, qui a étudié auprès de Christopher Williams, un artiste conceptuel en photographie marquant de notre époque. « *19 weeks of water / Humidity from the air in a black square* » a été réalisée en retirant l'humidité de l'air de la salle d'exposition à l'aide d'un déshumidificateur au cours des semaines précédant l'exposition et en la transformant en eau. Déviée dans un bassin plat revêtu de noir, l'eau fait paraître des effets de miroir, semblables à une image photographique virtuelle. En même temps, on percevait de manière imagée le système écologique, autrement invisible, d'une salle d'exposition. Après deux présentations à Düsseldorf à partir de 2018, ce projet a été produit à une bien plus grande échelle et a bénéficié d'une tournée d'expositions en Chine. La mondialisation et la mise en danger de la planète soulèvent les mêmes questions partout.

Page 92 : Image Ólafur Eliasson

En prenant des situations de laboratoire comme point de départ sculptural et artistique et en accordant leurs couleurs en équivalence à la chimie, Helmut Schweizer étudie les catastrophes naturelles provoquées par l'homme comme Hiroshima et Fukushima. À l'autre extrémité des niveaux d'expression se trouvent les projets spectaculaires de perception et d'environnement de l'artiste danois Ólafur Eliasson, émanant des phénomènes environnementaux incomparables de Scandinavie ou d'Islande, comme du traitement direct de la lumière et des autres éléments chez Heinz Mack et le mouvement « *Zero* ». Eliasson est capable de penser à très grande échelle. Il a ainsi donné une nouvelle dimension à des projets artistiques écologiques, comme « *Seaport* », la chute d'eau à New York de 2008, qui ont attiré l'attention du monde entier. Les modèles de financement qui permettent de réaliser ces grands projets peuvent être comparés à ceux de Christo et Jeanne-Claude, qui ont également été des précurseurs en matière d'écologie, comme en 1984 et 1991 avec « *The umbrellas* », des

parasols pour la Californie et le Japon. Eliasson a le don d'exprimer les questions écologiques de manière spectaculaire, mais indirecte.

Parfois à la limite de l'exagération simpliste, de nombreuses interventions artistiques dénonçant la destruction de la planète avec une attitude militante ont été présentées dans les nombreuses biennales d'art contemporain ces dernières années. Herbert Brandl en revanche, y est parvenu en 2015, de manière très subtile et avec une grande qualité picturale avec son exposition « *Sulm* », dans laquelle il s'agissait de sauver la vallée de la Sulm en Styrie, où il a grandi, face à un projet de centrale hydroélectrique. En tant qu'artiste éminent, il s'est également présenté devant les caméras des journalistes, mais a surtout peint des tableaux semi-abstraites, dans lesquels le courant non régulé de la Sulm, rivière de montagne, devient une expérience honorifique pour le spectateur. De même, ces dernières années, l'artiste a peint et modelé, au-delà de sa ligne principale non-figurative, de nombreux animaux en guise d'engagement pour les espèces menacées d'extinction. En 2016, l'artiste photographe Thomas Struth a démontré un élan similaire avec l'exposition « *Nature & Politics* » au musée Folkwang d'Essen, dans laquelle il a confronté des parcs d'attractions, des laboratoires de recherche et des zones naturelles menacées.

L'une des premières œuvres paradigmatiques pour sauver la planète est « *Airport World* » du Suisse Thomas Hirschhorn, vivant à Paris. Avec des moyens et des formes « pauvres », comme du ruban adhésif, du film d'emballage et du carton, il a reconstitué dans un hall de l'Arsenal de Venise, en tant qu'environnement occupant tout l'espace, une file d'attente presque interminable d'avions de ligne sur une piste de décollage anonyme et l'a plongé dans une lumière de néon éblouissante. Cette critique sévère de la civilisation mondialisée a été créée pour la Biennale de Venise 1999, dirigée par Harald Szeemann, le plus grand organisateur d'expositions de la seconde moitié du XX^{ème} siècle. L'artiste a livré une parodie de la vision du XXI^{ème} siècle en tant que mécanique parfaitement contrôlée. Face à la pandémie qui a temporairement stoppé le trafic aérien, les célèbres travaux photographiques sur les aéroports de Peter Fischli et David Weiss, exposés dès 1989 et poursuivis jusqu'à la mort prématurée de David Weiss en 2012, prennent une nouvelle dimension : non pas comme une fascination pour la mondialisation naissante, mais comme une observation abyssale de son absurdité.

Dans ce contexte, les arts visuels doivent également balayer devant leur propre porte. Avec la mondialisation et l'automatisation du transport aérien, un tourisme urbain et muséal d'un nouveau genre a vu le jour au cours des dernières décennies. Les

grandes expositions conçues pour un public international connaissent un essor important sur tous les continents. Le nombre de biennales internationales d'art contemporain est passé d'une poignée à plus de deux cents dans le monde entier. La mondialisation du monde de l'art était accompagnée d'un nombre de voyages inimaginable auparavant.

Page 95 : Image Herbert Brandl

Parallèlement, on assiste à une vague de fondation de musées sans précédent. Rien qu'en Allemagne, plus d'une centaine de musées ont été ouverts chaque année dans les années 2000, même s'il ne s'agit pas uniquement de musées d'art. À Vienne, les musées d'art moderne et contemporain se sont multipliés en trois décennies, passant de trois à douze, et à Paris de trois à trente. Les innombrables musées inaugurés depuis le début de cette vague de création vers 1980, ont notamment été conçus comme des facteurs d'implantation géographique des villes, afin d'encourager les classes cultivées et émergentes du pays et de l'étranger de s'y rendre le temps d'un week-end. Dès 1966, Pierre Bourdieu avait démontré de manière empirique que les visiteurs de musées, même dans des expositions très fréquentées, avaient tous suivi des parcours de formation supérieure. D'un point de vue sociologique le public n'est pas extensible, mais seulement géographiques. En quatre décennies, le nombre de visiteurs annuels du Musée du Louvre à Paris est passé de 700.000 visiteurs annuels à 12 millions, et celui de la Tate à Londres d'un million à dix millions en trente ans.

L'art est devenu une machine, attirant les gens à fort pouvoir d'achat depuis les régions les plus éloignées du globe.

Page 96 : Image Thomas Hirschhorn

Page 97 : Image Peter Fischli

Ce processus s'est intensifié dans les années 2010, lorsque les grands salons d'art se sont globalisés. *Art Basel*, fondée en 1972 comme deuxième salon d'art après *Kölner Kunstmarkt* en 1967 (aujourd'hui *Art Cologne*), s'est étendu à *Art Basel Miami* et *Art Basel Hong Kong*. Les employés du siège central à Bâle ont des horloges à heure universelle dans leurs bureaux. Le *Frieze Art Fair* de Londres, lancé en 2003, a désormais accueilli des salons tout aussi importants à New York et Los Angeles. Des

collectionneurs, des artistes, des critiques d'art et des équipes de galeries d'art voyageaient ainsi chaque année à travers le monde. Cela concernait également les transports. Des tableaux d'une seule et même artiste ont été transportés par avion à Hong Kong, puis à Miami, puis à nouveau en Europe, jusqu'à ce qu'ils soient vendus. Des galeries d'envergure internationale et avec des clients internationaux ont participé à quinze foires d'art ou plus par an, en Europe, en Amérique, en Asie et au Moyen-Orient.

Parallèlement, les principales galeries ont ouvert jusqu'à douze succursales pour être présentes dans le monde entier. La *Gagosian Gallery* basée à New York, galerie la plus puissante du monde, a organisé simultanément des expositions individuelles de Damien Hirst, l'un des artistes les plus chers du monde, dans toutes ses succursales à travers le monde. Ceux qui pouvaient prouver qu'ils les avaient toutes visités, c'est-à-dire qu'ils avaient fait le tour du monde en avion, recevaient une œuvre de Damien Hirst en cadeau. Ce n'est pas le seul cas où l'art a été un moteur de la mise en danger de la planète. Aujourd'hui, il existe des groupes de travail internationaux sur la durabilité et l'écologie parmi les grands musées.

Le climax de cette évolution s'est produit juste avant la pandémie, avec la rétrospective de Léonard de Vinci au Musée du Louvre à l'occasion du 250^e anniversaire de sa mort, fin 2019. Le musée avait rassemblé le plus grand nombre d'œuvres authentiques du créateur de « *la Joconde* » à ce jour. En même temps, l'exposition était tellement envahie par le public mondial du Louvre et les écrans de Smartphones des visiteurs étaient tellement lumineux par rapport aux œuvres sur papier, peu éclairées dus à leurs fragilités, qu'on ne voyait littéralement plus rien de l'exposition. Cela a également fait écho au sein de la presse du monde entier et a coûté son emploi au directeur du Musée du Louvre.

Pendant la première année de Corona, le nombre de visiteurs quotidiens au Louvre devant « *la Joconde* » de Léonard de Vinci est passé de quarante-cinq mille à zéro. La planète avait réussi à se procurer du repos. Les tableaux aussi.