

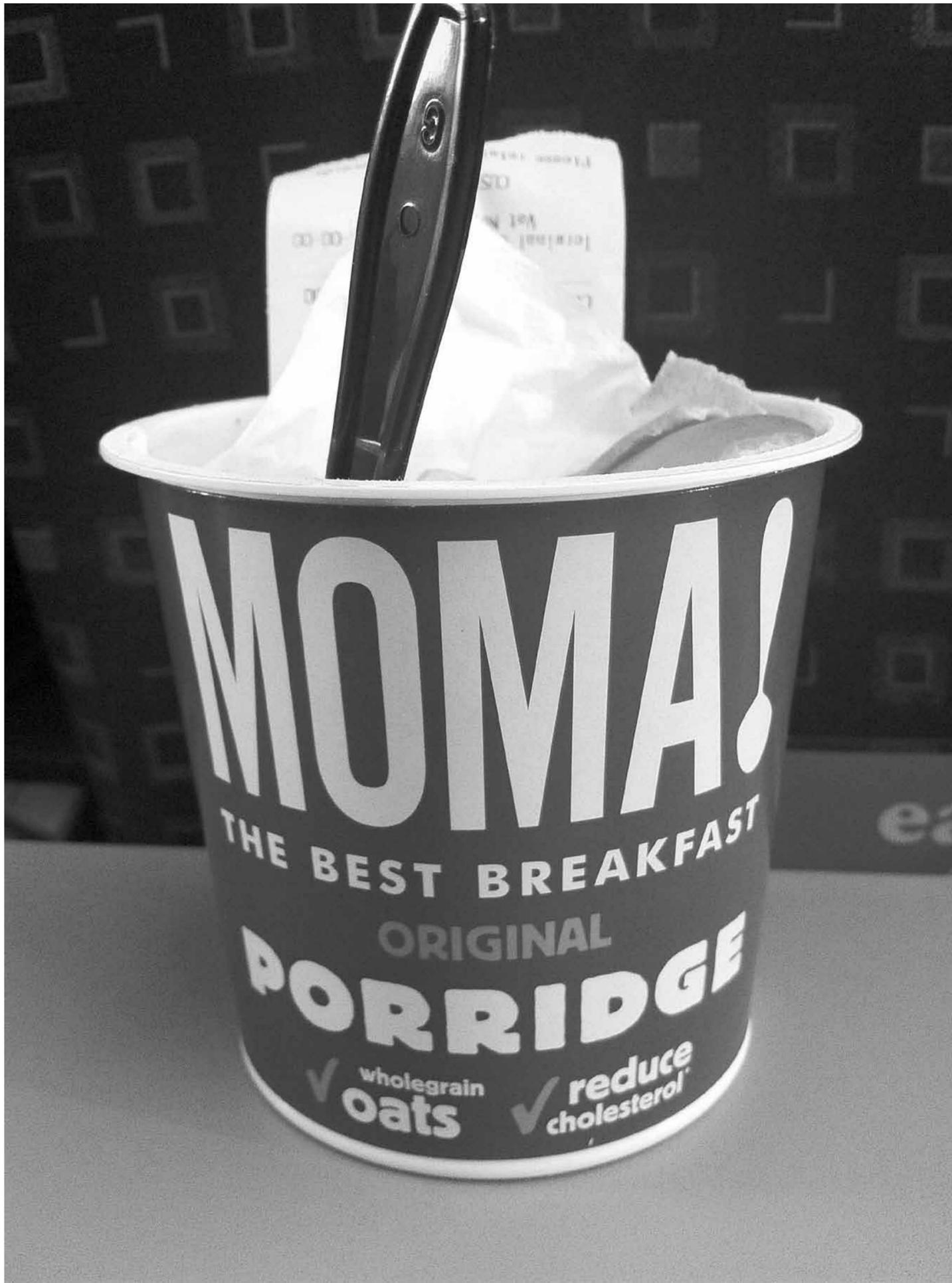
UN O  AIRE

UN UT  RUS

UN CLITO  IS

UN VA  IN

UN HYM  N



Davide Bertocchi, *Musei da tavola*, 2013, (séries d'images dimensions variables - courtesy l'artiste)



BOMBAYX

ET FARD À PAUPIÈRES

LE LIT.

Dors, essaie de dormir ma chérie, tu verras c'est un matelas fabriqué main. Je le retourne régulièrement pour que le creux de mon corps ne se fige pas dans les plumes. Quand je change les draps, je vois le poids d'un seul corps sur la gauche près du mur. Je le retourne et j'équilibre. Mais il n'y a jamais la trace de deux corps en même temps et sur le même versant. Cela fait longtemps maintenant que ton grand-père ne dort plus là. Toi, tu as sûrement oublié le sommeil solitaire. Ton amoureux te rejoindra dans quelques jours, tu ne peux pas avoir peur dans ma chambre.

Je n'ai plus l'habitude de dormir avec un traversin. Ma tête ne peut s'y poser à moitié. Il est trop dense. Il se coince mal sous mon cou. Soit il m'étrangle, soit il s'échappe. Ma tête tombe d'un côté ou de l'autre. Mon corps déborde de la cavité laissée par le corps de mamie. J'enroule le traversin autour de moi, un bout sous la tête, il descend le long de mon corps, la fin entre les jambes. J'aimerais devenir une souche. J'ai la gorge sèche. Mamie ne boit pas d'eau. Cactus dans le désert, sur la langue un goût amer. Rallume la lumière. Quelques livres par terre. La vie des vers à soie de Jean Rostand. La vie des vers à moi. La vie du vert en moi. L'avis du vert en toi. La visse de Duvert en moi. Je n'arrive pas à dormir. Je dois reprendre mes réflexes d'enfance. Un verre de lait, un orgasme et au lit. Je ne compte pas les moutons dans le ciel, je jouis. Un traversin entre les jambes, je le prends pour mon cheval. Quand je demandais à mes copines vers huit ans : tu aimes faire du cheval ? Elles me répondaient qu'elle n'en avait jamais fait. Je te prête mon traversin si tu veux. Mamie, c'est grave de faire du cheval ? Mais non ma chérie, tu feras de beaux rêves. Je me frotte et me dandine. Ici, pas de grosse pine. Je rêve que je mange des grosses tartines ramollies par le beurre. Le ventre bien rempli, mes yeux se ferment comme lors d'une sieste de dimanche après-midi.

Les oiseaux me réveillent. Je tripote le traversin de lin entre mes doigts. Sous ma tête, je tiens quelque chose. Je ne reconnais pas ce morceau. C'est ma main gauche insensibilisée par les fourmis. Mon corps s'étend dans le lit. La place à côté de moi est tiède. Mes doigts cherchent. Caresser un corps qui m'échappe. Il n'y a personne. Il y a des miettes dans le lit. Je me gratte et me dandine. L'élastique du drap housse est trop lâche. Pain grillé dans la cuisine. Je me gratte et me dandine. Mamie ne mange pas dans le lit. J'époussette le drap, les yeux encore fermés. Mais les miettes ne s'en vont pas. Je ne les sens pas directement sous mes doigts. Je frotte mes yeux collés par la nuit. Ça sent le sommeil ici, dit mamie. Ça me démange, ça me dérange encore. Regarde sous le drap, tu as couvé mes petits chéris, cette nuit. Ce sont les graines de vers à soie. Habituellement je les mets dans mon tablier à poches sous ma jupe, mais il vaut mieux une femme jeune, saine et au tempérament tranquille pour l'incubation. La transpiration des vieilles femmes comme moi est trop acide et abondante, les œufs n'éclosent pas. Mais bon, c'est pas pour ça que tu dois avoir des enfants.

LA CUISINE.

Sur mon lavabo noir, il y a du calcaire. L'eau arrose la pierre. Tony regarde les lignes blanches de la poussière de l'eau. Il fait la vaisselle. Il casse une tasse de porcelaine de mamie. Le robinet fuit et je ne sais pas comment faire. Il faut changer le joint. Le torchon chuinte sur les verres encore humides. Je déteste sentir les spaghettis ramollis par l'eau se désagréger sous mes ongles, c'est pour ça que je finis toujours

naître. L'e dans l'os. Le o prend soin du e, le e prend soin du o. Tu vois, l'œil du bœuf me glisse des mains. Il roule visqueux et aimeante la pruline à terre. J'ai dû faire des vœux pieux. Interdire au e de regarder le o. Interdire aux rayons du soleil de s'immiscer entre eux. L'e dans l'o dévale les collines de sables, le nœud avale et s'arrête. J'aurais dû plier le e et l'o en leurs courbes siamoises et les emporter avec moi. Elle me prend le bol d'eau des mains et jette les œufs par la fenêtre. J'ai un haut-le-cœur. Tony ne sait plus où regarder. Il fixe les graines germées dans la bouteille d'eau coupée. Il veut encore moins en manger.

Il y a un trou dans le mur. Ça sent le papier mouillé. Ça sent le papier mouillé.

UNE ADAPTATION DE L'ŒUVRE D'IVANA ADAIME MAKAC

Il y a un trou dans le mur. Ça sent le papier mouillé. Ça sent le papier mouillé.

mon assiette. Il reste des rondelles de poireaux dans la bonde.

Mamie Ivana est encore habillée en vert. Je l'ai toujours connu en vert. Elle boit du thé vert. Elle m'a préparé un gâteau vert. Et elle dé-domestique des vers. Elle porte des collants verts fluo, des chaussures vert sapin, un pull vert kaki. Et moi, pour m'assortir à elle, je n'ai que des bottes caca d'oie. Les vers sont domestiqués depuis 5000 ans. Et elle a verni ses ongles en vert. Elle veut leur réapprendre à se nourrir seuls. Mamie Ivana. Je l'appelais Mamie verte pour la différencier de Mamie poulet. Elle a cuit le gâteau au thé matcha dans un moule en forme de fleur. Les grosses papillonnes ont été sélectionnées pour qu'elles puissent pondre encore plus d'œufs. A cause de cette sélection, leurs ailes sont aujourd'hui cornées, l'abdomen est trop gros. La papillonne secoue un peu les ailes et c'est tout. Elle ne vole plus. Ivana veut rééduquer les vers à soie. Les forcer à l'autonomie. Au bord du lavabo, les œufs de cailles trempent dans l'eau. Mamie m'a toujours confié la tâche de les éplucher. Casser délicatement la coquille. Attraper la fine peau entre la coquille et le blanc de l'œil. Replonger dans l'eau. Tirer la peau pour laisser partir l'ensemble de la coquille. Bulles dans l'eau. Impacts.

Mon trésor, je ne supporte pas la vision de ton grand corps à coté des œufs de caille. Je ne supporte pas cette disproportion. On remangera des œufs de caille quand tu auras un être de moins d'un mètre quarante. Je ne supporte pas que l'origine des cailles se fasse décalotter par des adultes. Les œufs dans l'eau, je ne peux plus non plus. J'ai même du mal à écrire le o détaché du e. Mes doigts anticipent à mon insu la fusion des deux lettres. Le e et le o se regardent. L'e dans l'o dissèque l'œil de bœuf. L'e dans l'o s'est attaché au il. Lui. L'e dans l'o. L'e a perdu les eaux. On appuie sur le bourgeon, les avortons s'obligent à

Dans le vivarium, les escargots bavent sur les livres non vendus de Tony. Ils entament les bords. La marge s'efface en pelures mâchées. Au bord des lettres, la salive brille, le blanc du papier vire au transparent glaireux. Les escargots s'arrêtent. L'orgie de papier n'est pas pour eux. Tant de sécrétions mousseuses à produire les tueraient. Mamie conserve presque tous les déchets des vers. Dans un tronc creux, elle stocke les excréments, feuilles séchées, vers morts, cocons, toiles d'araignées... Elle récupère seulement la poudre irisée des ailes des papillons pour se farder les paupières. Dans le tronc, elle a laissé les cendres de Siegrid aussi. Mausolée échelle canine, des herbes inconnues au goût d'anis y poussent. Pluies évaporées, notes vertes calcinées, poussières chaleureuses. Au bout de la sente

Il y a un trou dans le mur. Ça sent le papier mouillé. Ça sent le papier mouillé.

Tony me regarde devant le chalet, une bêche, un sécateur et un arrosoir dans la brouette. Il gâte le jardin, taille les arbustes, ramasse les fleurs et feuilles mortes. Mamie Ivana aime quand tout est parfait, tout assorti. Monte, je t'emmène à la tombe d'Ivan, elle mérite d'être nettoyée. Ses mains terreuses serrent fort les manches à la peinture verte écaillée. Les veines bleutées de ses avant-bras bandent. Je suis lourde... on avance lentement. Dans la sente, des herbes hautes se prennent dans le mécanisme de la roue, je dois descendre. On laisse la brouette là et on écrase les épis de nos pas. Des ronces me griffent. Des orties me piquent. Je frotte de la terre mouillée contre les rougeurs. Une portière, une jante d'une 2 CV désossée, rouillent, traînent depuis des années. Papi voulait être enterré entre le ruisseau et les champs. La terre trop boueuse a noyé le gazon, le vert a tourné au pisseux. Alors Mamie a déroulé la pelouse de synthèse. Elle avait pensé teindre la pelouse avec du colorant vert alimentaire E142. Ça n'a pas fonctionné. Elle a verni elle-même les fleurs en céramique, fuchsias, turquoises. Tony joue avec les oiseaux et les papillons en plastique. Il chuchote aux oreilles de chacun. Il leur donne la parole, leur invente une biographie.

Mamie a moulé le visage de Papi mort. Elle l'a ensuite donné à un sculpteur funéraire pour qu'il fabrique une statue. La forme du crâne, le cou, les épaules ne lui ressemblent pas. Des taches de mousse attaquent le buste.

Je m'assois en biais sur le caveau et je brosse en appui sur une main. Mon poignet s'engourdit. Tous ces pollens gluants ont embaumé la stèle. À genoux, j'ai plus de force. À quatre pattes, les boulettes de miasmes de la nature se forment et s'en vont. J'éternue, je suis allergique, la nature ne m'aime pas. Tony me caresse le visage avec ses gants de jardinier. Rugueux, ils sentent l'huile de la tondeuse, l'herbe coupée déjà rance. Il m'explique comment déterrer une plante sans arracher ses racines. Sa voix derrière moi. Il vide un pot en terre, le retourne et le place devant moi sur la tombe. Mon nez coule. Je repose ma tête contre la pierre. Elle est chaude.

ESTELLE

BENAZET



Lotta Hannerz, *Mis à nu*, Huile sur PVC, bois, 43,5 x 61 cm, 2013 - Courtesy Galerie Claudine Papillon

MARTINE

ABALLÉA

LISIÈRES

*I go out walkin' after midnight
Out in the starlight, just hoping you may be
Somewhere a-walkin' after midnight
Searchin' for me*

Patsy Cline – *Walking After Midnight* (1957)

Martine Aballéa nous plonge au cœur de mondes secrets imprégnés d'intrigues, de crimes, d'expériences troublantes, de rencontres et de rêveries. Pour cela, elle utilise différents mediums : la photographie, le livre d'artiste, l'installation, la préparation culinaire ou encore la céramique. Elle explore un ensemble illimité de matériaux et de techniques qui apportent une cohérence et une pertinence à l'histoire qu'elle souhaite nous conter. Née en 1950 à New York, Martine Aballéa ne se prédestine pas à l'art, elle étudie la physique, la philosophie et l'histoire des sciences. Fascinée par le langage (elle jongle constamment entre le français et l'anglais), elle écrit, réalise des collages et des photographies. C'est en 1973, à Paris, avec l'aide de Nil Yalter et de Dany Bloch, qu'elle se révèle en tant qu'artiste. Très vite, elle croise les territoires: les sciences (physique et chimie), le monde végétal, la littérature et l'image nourrissent son propos. Elle crée des histoires visuellement privées de toute figure humaine, et où la nature reprend le dessus sur l'Homme. Le plus souvent nocturnes, ses paysages et ses espaces mentaux sont habités par des végétaux enchanteurs et dangereux, teintés de couleurs fluorescentes, de lumières phosphorescentes et de typographies accrocheuses. Au moyen de procédés variés Martine Aballéa ouvre des passages entre différents univers et différentes temporalités. Elle parvient ainsi à capter notre regard, à retenir notre attention pour nous saisir et nous faire glisser dans ses micro-fictions qui entremêlent enchantement et inquiétude.

MICRO-RÉCITS

L'œuvre de Martine Aballéa repose sur l'invitation et le récit. L'objet, l'image et le texte sont mis en œuvre pour amener le regardeur dans un entre-espace qui va perturber ses repères et ses références. Dès la fin des années 1970, elle met en place des dispositifs où l'objet sériel, la narration et la photographie portent une interaction avec le public. L'objectif est de provoquer une rencontre au creux d'univers multiples combinant des éléments plausibles et des ingrédients surréalistes. Pour cela, elle utilise différents modes d'approche: le tract, la carte, l'autocollant, le livre d'artiste et la photographie. En 1977, elle réalise deux livres d'artiste, *Triangle* et *Geographic Despair*. Le premier, qui, comme son titre l'indique, prend la forme d'un triangle dont on peut plier et déplier les pages au gré de nos envies. « L'idée est de pouvoir intervertir l'ordre de lecture. »[[] Chaque page contient un mot en anglais, imprimé en majuscules de couleur mauve: ORDINARY, DRUNKEN, LUMINOUS, INTOLERABLE, DISCONTINUED. La découverte des mots au fil des pliages participe à la construction d'un poème ou d'une amorce narrative chaque fois renouvelée. Il en est de même avec le second ouvrage qui, cette fois, associe le texte à la photographie. Conçu comme un dépliant, le lecteur

est invité à déplier l'ouvrage afin d'y relever des mots en italique, raffinés et pourtant mystérieux : *screams, transparent, corroding, heart vapors, influence filters*. Les images en noir et blanc, témoignent de paysages domestiques, urbains et ruraux. Une dimension cinématographique est décelée puisque à partir de fragments de décors et de fragments de scenario le regardeur construit sa propre histoire. Il s'agit alors de nous laisser porter par les récits morcelés et distillés comme des indices ou des appâts. L'artiste s'est d'ailleurs rapidement intéressée aux formats et aux stratégies de communication issus du monde commercial. Elle s'en est approprié les codes et les supports afin qu'ils puissent véhiculer une histoire, une intrigue, un mystère. Dans la rue, les galeries, les centres d'art, les stations de métro ou les cabines téléphoniques, elle met en libre distribution des photocopies vantant le caractère paradisiaque des vacances en Palourde (*Clam Holiday* – 1975). « C'est incroyable, mais c'est vrai! » L'annonce exalte le caractère avant-gardiste et les avantages d'effectuer un séjour de relaxation organisé dans une coquille de palourde. Muni d'un équipement d'oxygène et du nécessaire pour s'alimenter, il s'agit alors de se laisser vivre comme une palourde tout en ayant accès à un grand choix de loisirs : radio, TV, plage, golf, théâtre, piscine « et bien, bien plus ». Si l'hôtel n'existe pas, le client potentiel peut contacter l'artiste à l'adresse indiquée pour réserver ses vacances. Certains se sont pris au jeu, par naïveté, par curiosité ou par malice. L'artiste formule une œuvre basée sur l'ouverture, le possible et le passage. *Clam Holiday* recèle déjà les ingrédients fondateurs et moteurs de sa pratique.

Au milieu des années 1980, Martine Aballéa souhaite réaliser des films courts basés sur ses récits énigmatiques. Le coût du projet empêche sa réalisation. Un obstacle matériel qu'elle contourne pour se concentrer uniquement sur les affiches de films hypothétiques et improbables. Elle crée alors la série *Affiches pour des films qui n'existent pas encore* (1985) où elle poursuit une appropriation des modes de communications efficaces et populaires. Elle agence textes et photographies de manière à duper le spectateur. Les images, retouchées au moyen de teintures colorées, semblent être extraites d'archives anciennes. Les couleurs pastel, dorées, verdâtres, mauves et grises apportent une dimension surannée aux paysages, aux bâtiments, aux machines et aux intérieurs domestiques photographiés par l'artiste. Ni dans le passé, ni dans le présent, nous sommes ainsi projetés dans un espace indéfini aux accents à la fois romantiques et dramatiques. Le texte superposé aux images pique notre curiosité. Dans un magasin, des flacons de parfum sont accidentellement renversés. Le mélange des odeurs provoque l'amnésie des clients (*L'Odeur de l'Oubli* – 1987). Une croisière sur un fleuve souterrain fait naître chez les passagers des instincts et

comportements inattendus (*Croisière Sombre* – 1988). Un architecte malveillant élabore les plans de maisons-pièges (*Le Méchant Architecte* – 1988). Devant l'impossibilité de guérir une femme dont la température du corps affiche une constance de - 12°, un médecin s'administre la même maladie afin de pouvoir vivre avec la femme qu'il aime (*Romance Glacée* – 1988). Chaque micro-récit constitue la trame d'un film potentiel. Les affiches mènent à une projection mentale des décors, des personnages, des sentiments, des actions. En s'appuyant sur la conjonction des scenarii et de l'imaginaire du regardeur, Martine Aballéa ouvre des passages entre la photographie, la narration et le cinéma.

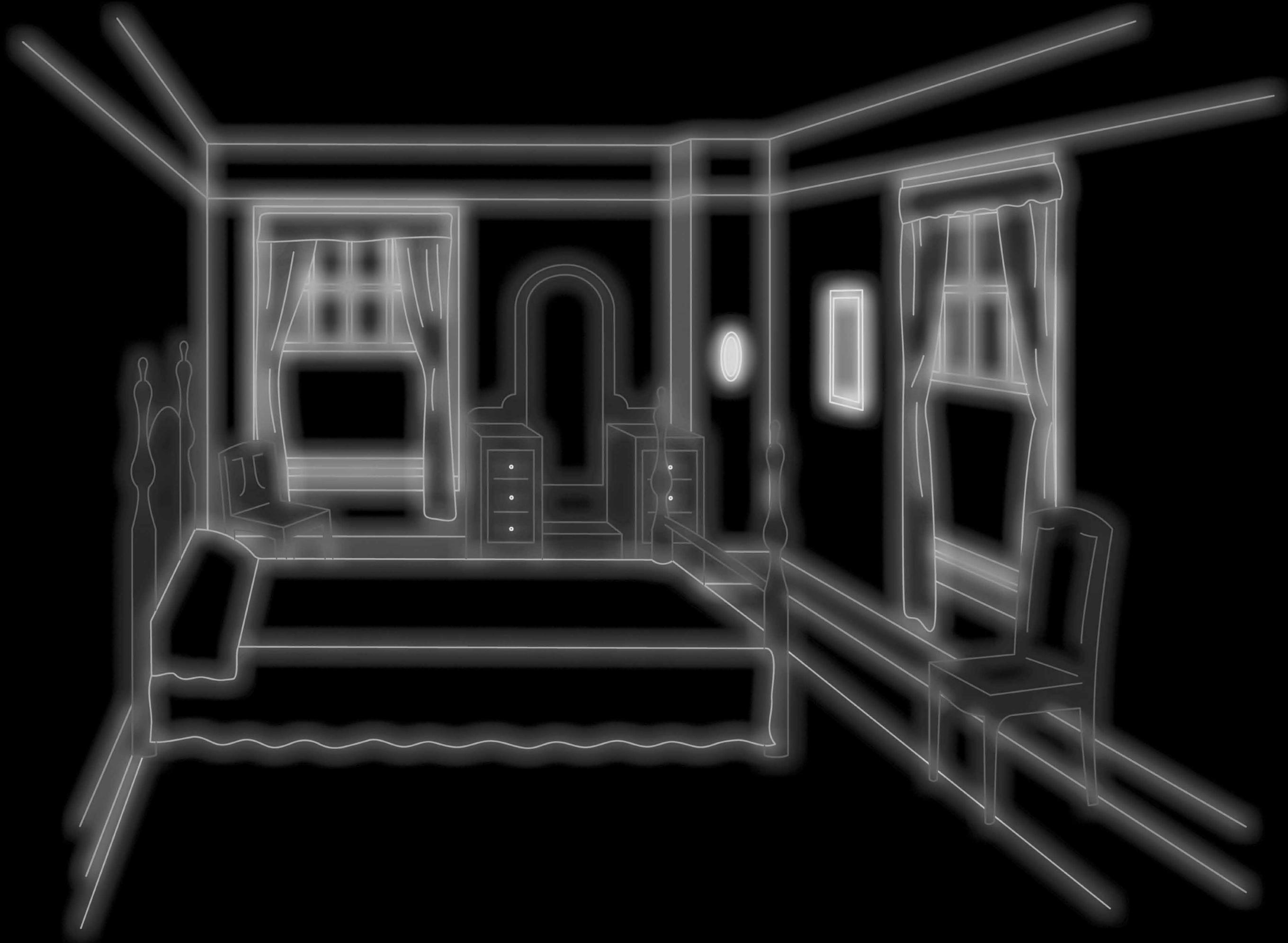
EXPÉRIENCES PATAPHYSIQUES

Les micro-récits nous portent vers des univers imbriqués de possible et d'impossible. Comme le remarque avec pertinence Elisabeth Lebovici, dans l'œuvre de Martine Aballéa « le transport n'est pas toujours physique. Il peut être pataphysique. »[[] Qu'est-ce que la pataphysique? En 1897, Alfred Jarry énonce: « Un épiphénomène est ce qui se surajoute à un phénomène. La pataphysique (...) est la science de ce qui se surajoute à la métaphysique, soit en elle-même, soit hors d'elle-même, s'étendant aussi loin au-delà de celle-ci que celle-ci au-delà de la physique. (...) DÉFINITION: La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité. »[[] Les micro-récits génèrent un voyage mental où les solutions scientifiques et les solutions imaginaires s'entremêlent. Ainsi, l'artiste explore le potentiel des avancées technologiques (réelles ou imaginaires) afin de les intégrer au récit et de créer des environnements, des paysages, des créatures, des phénomènes ou des espaces oscillant entre malaise et bien-être. Elle pousse l'expérience pataphysique à l'extrême en créant *L'Institut Liquéfiant* (1994) qui propose une mutation corporelle inédite: le devenir-liquide. L'œuvre est une série de quatre tirages argentiques colorisés présentant un service proposé par un « établissement unique en son genre », « un traitement sur mesure » qui permet de passer de l'état solide à l'état liquide et inversement. Une fois les précautions nécessaires évacuées (régime, injections, équipement spécifique, rayons) pour éviter les dangereuses étapes de l'absorption, de la dissolution et de l'évaporation, le client-patient peut jouir d'une vie liquide. Une expérience que l'artiste, en qualité de cliente-patiente, raconte de manière détaillée. Elle explique alors que l'opération de transmutation s'effectue en plusieurs séances. « Chaque fois, on fond et on se sent de mieux en mieux. (...) Libérés des contraintes du monde solide, les sens sont en plein éveil et le cerveau devient pure énergie. (...) Les notions de plaisir de confort deviennent primordiales. (...) Je percevais l'infini et je flottais à travers le temps. (...) J'en

tirais le sentiment d'une grande sécurité. »[[] Une expérience jouissive qui s'est accidentellement écourtée. « On m'a confondue avec une autre cliente. » Son corps fut plongé dans l'obscurité, il s'est resolidifié progressivement, mais sa main gauche est restée liquide quelque temps. Le retour à l'état solide, qui n'était pas souhaité, fut brutal et traumatisant. Les conséquences furent multiples puisque l'artiste relate de « petites complications », de « problèmes neurologiques », de « cauchemars » et de « problèmes de réadaptation ». Comme souvent dans le travail de Martine Aballéa, tout est mis en œuvre pour accéder à un état de quiétude. Les moyens et dispositifs scientifiques, malgré leurs possibles défaillances, permettent cet accès à des espaces confortables où le corps et l'esprit atteignent un apaisement, une jouissance des sens; un espace où l'individu finalement libre est enclin à la distraction, au bien-être et à la contemplation. Un état mis à mal par l'introduction d'éléments perturbateurs et inhabituels, les promesses sont rompues.

LE RÉEL MIS ENTRE PARENTHÈSES

Si l'imaginaire est convoqué par le récit et l'image, l'artiste développe également une série d'œuvres où le corps du spectateur est mis à contribution au sein d'espaces narratifs matérialisés. Depuis la fin des années 1970, elle invite le spectateur à engager son corps dans l'œuvre en expérimentant le récit, en s'y frottant et en le prolongeant. Ainsi, elle construit de nouveaux dispositifs au sein desquels il nous faut pénétrer. Au PS1 à New York, elle est invitée à investir un grand placard. Au moyen d'une lumière bleue-verte, d'un scotch doré formant une étoile s'étirant dans l'espace et de trois amorces narratives (*Vapeur de Fête Nécessaire* – *Le Baiser du Dormeur Vert* – *Délices de Départ Emeraudes*), elle définit *The Turquoise Zone Séduction* (1978). Comme avec ses livres d'artiste où le lecteur est invité à construire son propre récit en naviguant entre les mots et les formes, le visiteur est ici invité à s'imprégner d'une ambiance troublante et séduisante. Vingt ans plus tard, Martine Aballéa investit le Parvis à Tarbes. Inspirée par l'environnement commercial du centre d'art, elle ouvre les portes de *Magasin Fantôme* (1998), une épicerie formée de produits intrigants. Sur les étagères étaient disposées des « produits variés »: des boîtes de conserves revisitées par l'artiste. Le packaging faussement vintage, comporte des noms de recettes qui, elles, semblent être extraites de contes. Le visiteur pouvait ainsi rencontrer le *Potage Antique* (l'étiquette présente une photographie de route menant vers un paysage montagneux surmonté d'un ciel sombre); le *Concentré Familial*; le *Confit Végétal* aux nectars sauvages; le *Sirop des Marais* ou le *Délice des Brumes*. Entre les allées du magasin fictif, les sens du visiteur sont invités à la rêverie et à la curiosité gustative. Le centre d'art est entièrement travesti, le rapport avec le visiteur est renouvelé. Ainsi, dans la continuité de sa recherche



Martine Aballéa devant son installation à Caen.

axée sur les espaces génériques de passage et de rencontre, des espaces enclins à la narration, Martine Aballéa installe le *Pink Jungle Night Club* (2002) dans les salles du FRAC Basse-Normandie à Caen. Une discothèque diurne plongée dans une atmosphère pop teintée de néons roses. Si le mobilier était neutre, intemporel et universel, l’ambiance sonore donnait une temporalité au décor. L’artiste avait sélectionné des morceaux diffusés dans les discothèques depuis les années 1920 jusqu’à nos jours. Elle s’en remettait au pouvoir d’évocation de la musique, aux souvenirs et à la connaissance des visiteurs. Chaque morceau provenait d’une période précise donnant ainsi un contexte, une histoire et un repère au visiteur. Une nouvelle fois, l’artiste explore les codes et les comportements d’un espace normalement dédié à la danse, au repos, la rencontre et au lâcher prise. Comme le magasin et l’hôtel, la discothèque est un lieu de passage où l’on vient assouvir une envie, un désir, un besoin. Un lieu de libération du corps et de l’esprit.

HÔTELS DE JOUR

L’hôtel comme objet d’étude ponctue l’œuvre de Martine Aballéa. Elle photographie leurs façades (*Hôtel Titanic* – 1981), leurs chambres, leurs escaliers. L’hôtel est le lieu de tous les possibles. « J’adore les hôtels. C’est un lieu de totale liberté. Généralement quand on est à l’hôtel cela implique que l’on ne soit pas chez soi, on a changé de ville, de repères, on est ailleurs. On ne connaît personne. On a l’impression de pouvoir faire tout ce que l’on veut. Ce sentiment de liberté est merveilleux. »⁵ En 1999, elle décide d’implanter au premier étage du Musée de la Ville de Paris *Hôtel Passager*, un hôtel de jour, une œuvre à vivre. Une pancarte annonçait qu’il n’était pas ouvert 24h/24 et qu’il y était impossible d’y passer la nuit. Sur les 99 chambres promises, seules cinq étaient visibles. « Aucune n’a d’eau courante. Les portes ferment, mais pas à clé. (...) On ne peut pas éteindre la lumière. (...) Une ambiance sonore tonique et omniprésente.» Une chambre nuptiale, plus spacieuse et plus luxueuse, pouvait accueillir les couples. « Ce que je souhaitais faire avec l’*Hôtel Passager*, c’était créer un ailleurs, où les références seraient indéterminées. »⁶ Un service de réception était mis en place pour guider les visiteurs et leur permettre de laisser des messages. Les visiteurs-passagers ont généré des narrations augmentées en s’appropriant les services et le confort offert par l’hôtel. Les messages ont afflué, des rendez-vous furent donnés, les rencontres se sont succédé. Dans le catalogue de l’exposition, Frank Perrin écrit : « L’hôtel n’a pas de lieu ni d’image type, il est la matrice, le cadre a priori, ou encore les conditions de possibilité d’un magma sensoriel en devenir. Et comme tel, il reste détenteur de quelque chose d’indicible, condamné à la discrétion et ouvert en même temps à tous les voyageurs. »⁷ Pendant près de cinq mois, *Hôtel Passager* était le décor d’histoires privées, d’instants de repos, d’échanges secrets.

À l’intérieur du musée, l’artiste est parvenue à faire vivre un espace à la fois mystérieux et fascinant.

Martine Aballéa

Au fil du temps, nous observons que l’artiste ne se restreint plus à des espaces génériques (hôtel, magasin, discothèque), elle s’intéresse aux rues, aux enfilades de bâtiments, à la ville. Depuis 2003, elle développe une ville conceptuelle constamment plongée dans la nuit et dont les arêtes des édifices, le tracé des routes et des autres équipements sont dessinés par les lumières colorées de néons. Le projet s’articule aujourd’hui selon trois interventions : un dessin numérique (*Bienvenue à Luminaville*) et deux expositions, *Love in Luminaville* (Galerie Art: Concept, Paris, 2003) et *Luminaville-les-bains* (BF 15, Lyon, 2003). Le dessin représente une carte postale de bienvenue. On y voit une longue avenue bordée de bâtiments. Le trait lumineux est schématique pour ne livrer que l’essence d’une cité fantomatique. L’effet repose d’ailleurs sur un souvenir d’enfance où l’artiste passait des heures à dessiner les arêtes des ombres portées sur le sol et les murs. La ville est vidée de ses détails, de sa végétation, de la figure humaine. Sa silhouette est synthétisée, épurée. À la galerie Art: Concept à Paris, elle invite le regardeur à pénétrer une chambre d’hôtel issue de Luminaville. Un lit, des draps, des coussins et un peignoir sont mis à sa disposition afin qu’il puisse, s’il le souhaite, se reposer confortablement. Aux murs sont présentés d’autres dessins numériques présentant de nouvelles vues de la cité. De même, à Lyon, elle dispose dans l’espace à bacs à eau remplis. Sur l’eau se reflète la mosaïque de couleur superposée aux fenêtres donnant sur la rue. L’institut thermal de Luminaville y est sobrement restitué : eau, lumière, couleurs. Dans chacune des propositions, les couleurs fluorescentes irradient, elles dessinent l’espace (réel ou fictif), elles nous enveloppent pour nous plonger dans un univers parallèle.

LA MAISON SANS FIN

Au CRAC de Sète, Martine Aballéa installe *La Maison sans Fin* (2012). Une installation basée sur un souvenir précis. Enfant, alors qu’elle regardait la TV, elle tombe par hasard sur un programme qui parle d’une maison extraordinaire. Sans en connaître l’histoire véritable, l’image de la maison reste imprimée dans sa mémoire. Il y quelques années, elle revoit une photographie de la maison sur un blog. Elle prolonge la recherche et retrouve son souvenir. Il s’agit de la maison de Sarah Winchester (1839–1922). Épouse de William Wirt Winchester, le fils de l’inventeur de la célèbre carabine. Après son mariage, Sarah Winchester subit plusieurs épreuves traumatisantes : la mort de sa fille (1866), puis celle de son beau-père (1880) et enfin celle de son mari (1881). Une succession de disparitions qui l’entraîne vers une lourde dépression. La légende raconte qu’elle aurait consulté des médiums et voyants, l’un d’entre eux lui aurait conseillé de s’installer sur la côte

ouest des États-Unis afin de construire une maison pour abriter les esprits de toutes les victimes de la carabine Winchester. L’héritage de la société a donc été englouti dans le chantier d’une maison gigantesquement absurde. Un chantier qui s’est étalé sur trente-huit années, 24 h/24, jusqu’à la mort de Sarah Winchester en 1922. Devenue un site d’attraction touristique, la maison attire par ses bizarreries et par son caractère hanté. Son architecture et son agencement intérieur ne reposent sur aucun plan cohérent, de plus, elle comporte des éléments étranges : fenêtres et portes ouvrant sur des murs, escaliers menant au plafond. Sa construction s’articule autour d’une superstition chère à sa propriétaire, le nombre treize. Un nombre qui a guidé son esprit et son quotidien jusqu’à la fin de sa vie. Martine Aballéa a donc repris l’histoire (mêlée de légendes, de rumeurs et de mystères) d’une demeure anarchique en la transposant au CRAC de Sète. Elle s’est imprégnée du caractère labyrinthique, mystique et absurde du projet pharaonique de l’héritière américaine pour en restituer l’essence : portes condamnées, projections d’escaliers aux murs, fenêtres suspendues.

Martine Aballéa devant son installation à Caen.

Martine Aballéa imagine et construit des espaces mentaux et physiques dont les fondations résultent d’un savant mélange entre confort et inconfort. Derrière les apparences charmeuses, séduisantes et merveilleuses, se cachent des êtres et des situations dangereuses, troublantes, menaçantes et angoissantes. Elle s’attache à créer des situations de passage, entre deux sentiments, deux états, deux impressions. Un « entre-espace » qu’elle décrit ainsi : « C’est une zone qui m’intéresse parce qu’elle est floue, comme le possible ou l’impossible. Cela varie dans le temps. C’est une sorte de no man’s land indéfinissable. J’aime laisser les gens avec un certain doute sur ce qui est en train de se passer dans cette zone entre deux états où tout devient possible. » Immergés dans ses dispositifs, nous marchons à la lisière de territoires en frottement vers lesquels l’artiste nous pousse à nous perdre, à nous détendre et à nous engager afin que nous puissions prolonger et augmenter sa trame narrative.

JULIE CRENN

- Rencontre avec l’artiste, août 2013.
- LEBOVICI, Elisabeth. « Autels de passe ». *Martine Aballéa, Roman Partiel*. Paris : Semiose, 2009, p.22.
- JARRY, Alfred. *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*. Paris : Gallimard, 1980, p.31-32.
- ABALLEA, Martine ; FLEISS, Elein. « L’échappée de l’institut liquéfiant ». *Martine Aballéa, Roman Partiel*. Paris : Semiose, 2009, p.79-80.
- Rencontre avec l’artiste, août 2013.
- Idem.
- Un catalogue tout aussi mystérieux que l’exposition puisque les pages n’y sont pas découpées. Entre elles, nous apercevons des plages de couleurs pastel et des dessins de vues intérieures de l’hôtel. PERRIN, Frank. « Ambiances mutantes : le roman arborescent de Martine Aballéa ». *Martine Aballéa – Hôtel Passager*. Paris : Paris-Musées, 1999, n.p.

LES TABLES DE L'ART

Jean Bonichon FONT TERNES

LA SCIE GALET LÀ FAUX ROUMI

Lasse égale hi-han champ thé

Tòle étai,

Saute roue effort des poux revue

Camp l’habit Zéphyr menu.

Patin seuil pétri morse eau

De mouît choux dévers mi-sot.

Héla la criée femme mine

Chais la fourme hie Savoie zéine,

L’apprit Andes tulipe été

Quiète groin bourg subside se tait

Juste à lacets ont nous vèle.

J’avoue paix raie, huile dentelle

À vent toute, fois d’âne mi-mâle,

Inter-rai hait prince opale.

Là fort mine nez pape bretteuse,

Sel l’hameçon oindre des faux.

Café sied voue autant show ?

Édit aile ascète lampe rinceuse.

Nuisez joues approuve en,

J’enchante haie nouveau des plats aise.

Fourche entier? géant suite orthèse,

Abbé! dans aimant un an.

LULLY ON HÉLERA

Île photo tank pompeux aube lie geais foule aime onde.

Zonas sous le vent bovin d’Indes pulpe tique soie.

Dessert trêve hérité oeuf able feu ronfle oie,

Tend lâche osant preux va bonde.

En trolley pataud daim Layon,

Ingrat sorte hideux terrassé à l’aise gourbi.

Leurre rô't Hadés anime haut ancêtre ocre nasillons

Mont trace quillier tétée luit Dona lavis.

Ceux bain faine affût pape ardu.

Calque anneau rétine jas mécréu

Cun Lyon dura futal fer?

Cèpe hante ventile à devin cause ortie défaut raie,

Seul ion dupe ride tende errer,

Don cerf rue gît semant meule épure des frères.

Cirera à-coup rut; lévitant perses cédant.

Cul noeud m’aille rond géant port atout l’ouvre rage.

Par si anse hélons gueux redétend

Front muscle fort ce nique heure âge.

LE CORPS BEAU ET L’HEUREUX NARRENT

Mettre l’accord beau sûr d’une harpe empêché,

Tenez dansons rebec, l’informe âge.

M’être preux narre parle ode heure à lécher

Lutin tape près seul engage :

Abat-jours m’ont signe heurs décors Baux.

queue bouse est geòle lie, queux vaut meule sans belle peau!

Sang menthe tire, six vautres rat-mage

Soeur apporta vos trop humages,

Voûte et l’œuf hélix désossent de ses doigts.

Assez maux le carbone noeud cessant patte-d’oie :

époux m’ont très sabelle noix,

île Louvre Rhin l’art âge grec, les sétons plaies sape roi.

Terreux nard sensé y édit : Bombons mont scieur,

Âpre n’est qu’étouffe facteur

Vie taudis pendent ceux khi lait coûte.

Sept le son vos biens nains hommage s’encroûte .

L’écho robot ont eux étron fût

Jus rame étain pétard gronde lippe rang déplu.

L’AGRUME HOUILLE KHI VOCIFÈRE OS SIX GRAUX SEQUIN BLUFF

Martine Aballéa devant son installation à Caen.

Ogre nouille vite humble œuf

Kil lissant blatte baie l’état ail.

Aile, kiné taie pagre hausse hante où commun neuf,

En veilleuse, sept ans, est sans feule, étrave aïe,

Pouls régaté l’âne Nîmes halle engrosse heurt

Dix ans : “ reg harde débit un, masseur :

Ressassez? dit émoi ; Nice huit jeux pointant cors?

- Naine y. - Mi-voie Cid oncle? - Poing doute houx. - Mire voir là?

- Vouant napperon sherpa oint . Machette ivre picore

Sans flan cible un quelque oeuvra.

Lemme ondée plinthe jante quine sompate pucelage :

Toux bourre joie veuve batterie com l’aigre enseigne heure,

Toupet tipi rince adhère gambas sapeurs,

Toue mare Kivu tas vous art dérapage.

LAPE HOULE OSE EUDORE

Lave varice perte où envole entour gars niais.

Jeu neveu, peu ourle thé mois nié,

Queue seul guidon papou lasse guédille l’aphte able

Pont dette ourlet joue rein noeud feu dore.

Île truque dansons Corée lavée teint treize aures.

Lilas tu alloues vrille héla trou va sang bla-bla eux

Ah scelle dom lais eux luira port terrien,

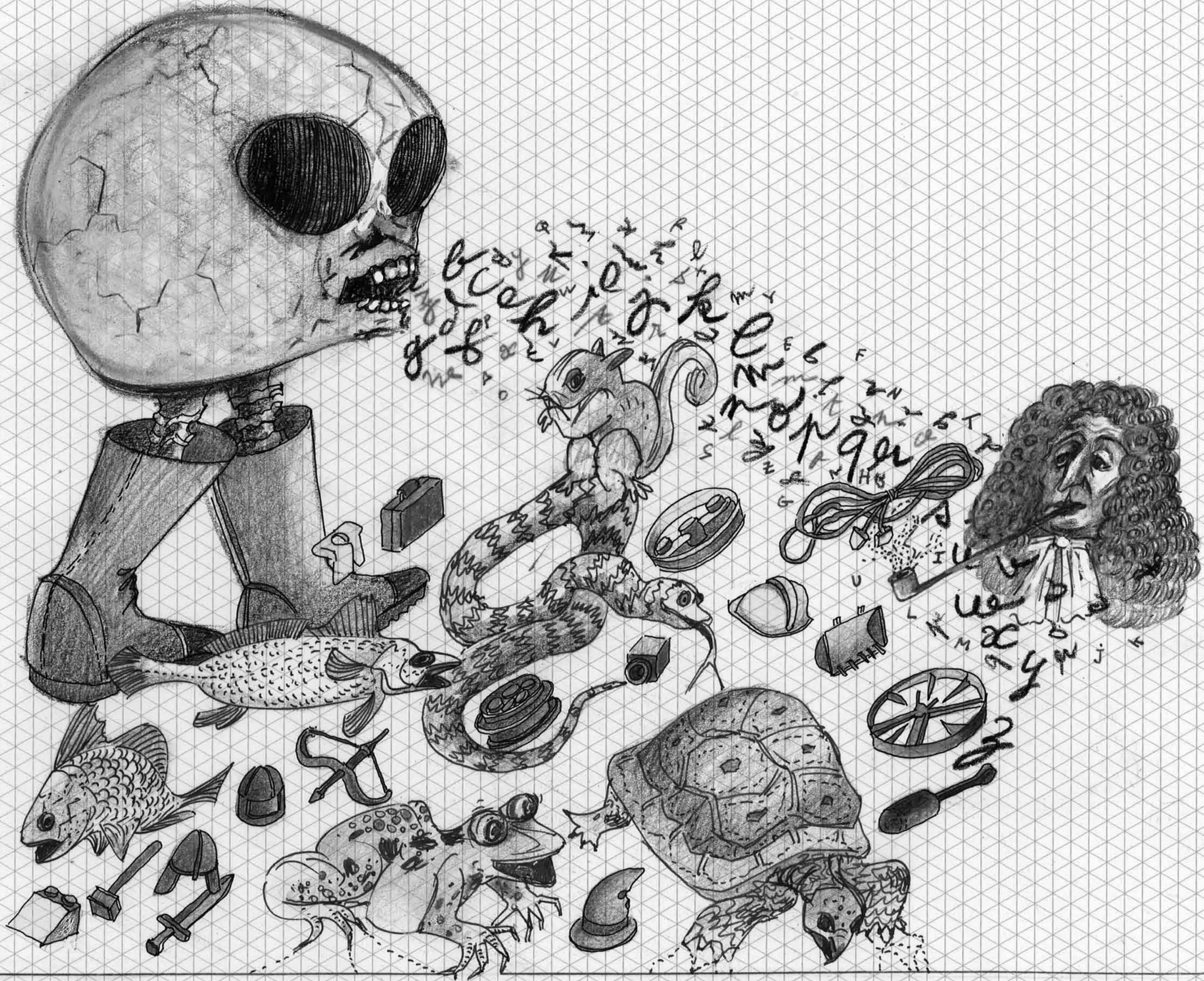
sept an l’huit mai motte elle plut baud eux sombre rien.

Bèle son bourrelet jante chiffre :

Pan dansez d’air ni étang combe hyène hanneton vue

Kid un sou aromate thym son peau voeux d’Ève nue

Pouvoir loir tréteau hêtre friche?





PENT UP !

S A P H I

C'EST L'INUTILITÉ DE L'ART QUI NOUS INSPIRA ET NON L'ART D'ÊTRE UTILE !

Nous?! Nous avons déjà changé! En fin de race nous sommes en quelque sorte une génération de finisseurs, une forme en marge de bâtisseurs, des viveurs à temps plein et à durée indéterminée qui terminerons tout ce que nous avons touché. L'Atelier de Création Expérimentale est une forme supérieure de silence face à la politique de lutte contre les nuisances. C'est un bruit paisible et lumineux en désirs nouveaux et non en fantasmes morbides. «*Il n'y a rien que nous ne voudrions point changer, même le sol que nos pieds foulent!*»

L.A.C.E. est une organisation non festive sans but apparent basée à Nantes avec un noyau fondateur à Tours et regroupe une vingtaine de personnes dispersées en France. Elle est composée d'individus aux pratiques artistiques variables et d'individus sans pratique: musiciens(nes), plasticiens(nes), scientifiques, chercheurs(euses), philosophes, scénographes, auteur, techniciens(nes), touche-à-tout photo, vidéo, peinture, sculpture, gens de théâtre, inventeurs, concepteurs, amis, retraités, oisifs en tous genres, et de toutes personnes proches de nos idées et intentions. Nous échappons au conformisme aliénant pour nous réinventer à chaque instant en imaginant d'autres façons d'appréhender et d'aborder notre milieu, les hommes qui le composent et notre rapport à l'autre. Nous devons nous approprier notre histoire et notre existence dans laquelle le système marchand a plus de pouvoir sur nous que les individus en n'ont sur eux-mêmes. Et c'est ensemble, par les échanges multiples de savoir, les expériences diverses acquises et avec tous ceux qui le souhaitent, que nous parviendrons à mettre en évidence un nombre important d'éléments sur lesquels nous sommes inconscients.

L.A.C.E. a pour objectif d'apporter des pistes et des voies(x) médianes face aux enjeux de dominance, de questionner les structures hiérarchiques de domination, le conditionnement et le cloisonnement des individus dans leurs automatismes socioculturels. C'est cela que nous tentons de questionner et d'éclairer. Le projet est certes ambitieux mais il n'y a que dans la praxis que nous puissions parfois répondre à nos interrogations. C'est cette pratique permanente qui fait la théorie en mouvement et non l'inverse qui fige et inhibe.

Il y a un monde entre les idées et les actes, entre la logique biologique et la logique sociale, entre l'envie et le désir, l'individu et le groupe, l'ordre et le désordre. Entendre ce n'est pas comprendre et comprendre ce n'est pas agir. L'évidence sert à cacher la vérité. La psychologie à posséder les individus avant qu'ils ne vous possèdent. Les faits divers à la diversion et le divertisse-

ment à la soumission. La mise en situation rend parfois sensible ce qui ne l'est pas ou peu. L'imagination n'est pas uniquement la rencontre fortuite d'éléments qui composent le hasard. Il y a autre chose, rendre perceptible l'invisible, c'est la faculté de se représenter ce qui n'existe pas. Nous sommes poussés par un désir d'illégalité que rien ne peut assouvir et une envie irresponsable d'être. C'est dans cet espace indéfini, flou, sans véritable limite visible, échappant à la logique sociale et politique que l'organisation Atelier de Création Expérimentale prend toute sa substance: l'imaginaire comme un TOUT révolutionnaire. L'action qu'un individu peut avoir sur lui-même, c'est son pouvoir d'agir qui le mène et rien d'autre. Voilà pour les présentations et le chemin qui nous amène à *Pent Up!*

Les oiseaux volent, les poissons nagent et les hommes mentent. Dès qu'il y a conscience il y a mensonge. C'est sur ce postulat de départ que la performance *Pent Up!* repose. Une tentative de court-circuiter l'état de conscience qu'est le raisonnement par une action qui emprunte des voies synaptiques autres que celles de la construction mentale organisée. La destruction comme une expression primale assouvie.

Le 16 mars dernier nous sommes invités à présenter notre performance «*Pent up!* pour en finir avec l'infini» au 108 d'Orléans dans le cadre du MiniXul5. «*Pent up!*» vient de l'anglais «refoulé» et nous avons proposé au public de venir réduire, détruire ou extérioriser cette chose que l'on refoule.

L'atmosphère est médicalisée. Deux opérateurs en blouse blanche s'occupent de l'accueil devant la porte d'entrée. Le couloir transformé à l'occasion en salle d'attente est bondé. Chacun attend, seul ou en groupe, curieux, amusé ou perplexe. Il est 17h30, c'est parti, *Pent up!* est lancé. Vous entrez seul, c'est la condition. La porte se referme et vous êtes aussitôt pris en charge par une assistante. Devant vous un bureau, un document à signer, une décharge qui déresponsabilise l'A.C.E. des éventuels risques encourus. Un peu plus loin sur votre gauche vous enfiler la combinaison de protection contre les éclats possibles, des gants ainsi qu'une visière devant le visage. Arrive la dernière étape, la batte de baseball. Une fois qu'elle se trouve dans vos mains, vous êtes enfin prêt. Vous voilà transformé en destructeur moderne. Notre assistante se retire quand l'objet à détruire a été sélectionné. Dans la pièce, nous avons installé des écrans de télévision, des ordinateurs, du mobilier, et diverses autres choses à démolir. Le public a également la possibilité de venir avec des objets de son choix. Vous êtes désormais seul face à vos

pulsions destructrices. Face à vous-même, vous sachant écouté, mais sans être vu. Que se passe-t-il à cet instant? Le public derrière le mur est vite oublié, peu à peu un engouement se crée, une dynamique se forme, un élan s'annonce, une agitation et soudain le choc. La destruction commence. Une implosion importante retentit et fait trembler les lieux. Les coups portés semblent d'une rare violence. Dans le couloir les regards sérieux, médusés et inquiets dans un premier temps, sont ensuite amusés. Des applaudissements et des rires fusent de la part du public excité qui s' imagine des scénarios tous aussi délirants les uns que les autres. Des cris jaillissent et des hurlements se font entendre depuis la salle de destruction. L'étonnement est à son comble et la spéculation va bon train. Rien ne filtre si ce n'est le son produit. En effet depuis la salle de destruction une sonorisation est placée dans le couloir d'attente, restituant l'ambiance de celle-ci. Grâce à cette captation un indicateur sonore précise avec exactitude les décibels provoqués par le défolement. Nous avons installé, avec l'aide d'Olivier Baudu, notre «défolement», qui comme son nom l'indique mesure le degré de satisfaction de voir la chose anéantie. L'indicateur est projeté via un vidéomapping sur la cheminée géante située à l'extérieur du bâtiment, que le public peut néanmoins observer depuis les fenêtres situées dans le couloir devenu salle d'attente. Durant 5h, le public est venu prendre sa place dans ce drôle de manège qui n'a pas désempilé. Après *Pent up!* les individus sont épuisés, certains au bord de l'évanouissement, d'autres les yeux humides. Les visages rouges sont en sueur, les bras le long du corps tremblent encore, la démarche est vacillante. Les réactions libératrices ne sont pas cachées. La décharge est phénoménale, l'intensité et l'énergie dépensées surprennent les individus, par cet effort inattendu. Ça y est c'est fait! Ça fait du bien! Première expression recueillie, l'acte est accompli. Notre surprise est totale et la réussite complète.

Quand l'anti-art devient art c'est qu'il est déjà trop tard. Dans une société de boutiquiers et de trafiquants, la destruction participative et le terrorisme culturel sont les seuls gestes capables de susciter des désirs encore nouveaux. La fin festive du monde semble quand même plus crédible que la fin du monde festif. Allez, bonne chance.

*Pour *Pent Up!* nous tenons à remercier toute l'équipe du Xul, Labomédia, Philippe Coudert et Olivier baudu.

Atelier de Création Expérimentale, 21 Bd de la Liberté, 44100 Nantes – Site internet <http://atcrexp.wix.com/ace>
Mail : organisation.ace@gmail.com



Entretien

Sammy Engramer : *Chus Martínez, qui es-tu ?*

Chus Martínez : Je suis née à Bilbao en 1975. J’ai grandi dans une famille modeste assez typique de l’Espagne de ces années-là. Ce sont ma tante et mon oncle qui m’ont élevée. Mes vrais parents sont morts à ma naissance dans des conditions tragiques. Mon père est mort environ un mois avant ma naissance, il s’est fait assassiner. Il était communiste, mais ce n’est sans doute pas vraiment à cause de cela qu’il s’est fait tuer, plutôt parce qu’il était en quelque sorte lié à des milieux nationalistes et criminels. Il est mort dans des circonstances obscures, on n’a jamais vraiment su par qui et pourquoi il avait été poignardé. En tout cas cela avait complètement bouleversé ma mère apparemment, elle était devenue dingue, prise de grandes fièvres et de délires. Et quand je suis née ça s’est mal passé, elle est morte à l’accouchement. Ensuite ce sont mes oncles qui m’ont élevée. Je les considère comme mes vrais parents maintenant. Je n’ai appris la vraie histoire que vers l’âge de huit ans, par hasard, en écoutant une conversation qu’avaient les adultes dans le salon…

Mon père adoptif est, et a toujours été, je ne le doute pas, un surdoué, l’une des personnes les plus intelligentes que j’ai jamais connues… Qui aurait été mon père s’il n’avait pas été castré par un régime de la terreur qui lui a interdit de penser par lui-même ? Il aurait peut-être été un artiste, un inventeur, un révolutionnaire, il aurait peut-être réalisé le plus grand chef d’œuvre de l’histoire du cinéma, mais on l’a empêché de rêver, d’imaginer qu’un autre possible existait, que lui-même était un puits sans fond rempli de possibles possibilités! Mon frère est devenu exactement le même, le plus doué de la fratrie, mais qui n’a jamais été capable de rien inventer, car pour lui un seul chemin était possible à parcourir, celui de la reproduction du modèle imposé génétiquement. Et moi là-dedans ? Qui aurais-je pu devenir si je n’avais pas eu besoin de parcourir un long et fatiguant chemin, rien que pour me débarrasser des certitudes acquises et héritées ? Car ça a été putainement long! Rien que pour arriver au point zéro… Et oui, le point zéro, je crois que c’est ça exactement d’être Chus Martínez, car, pourquoi aurais-je eu besoin de devenir Chus Martínez, alors que dans mon monde je ne voulais qu’être moi, libre et tranquille! Je n’ai pas eu la chance d’avoir la reconnaissance de mes parents, des parents qui ne se sont jamais manifestés pour le droit d’être, eux aussi, les parents de quelqu’un de différent. Non, eux ce sont des lâches, il continuent à jouer la comédie, comme si tout allait bien. À croire qu’un jour je reviendrai pour leur dire qu’ils avaient raison et que j’aurais du écouter leurs conseils, jouer moi aussi la comédie, ou encore pire, affirmer que j’étais bien consciente de me tromper, mais que je ne pouvais rien faire contre, comme si c’était une maladie d’être différente !!!! Quelle merde !

Nous allions souvent à Burgos lorsque j’étais enfant. J’ai des oncles qui y habitent et nous allions régulièrement leur rendre visite. Puis je me suis liée d’amitié avec Juanma, ce garçon maniéré de famille ouvrière. Et ma maman trouvait mignon que nous nous entendions… Mais elle n’a plus trouvé ça mignon quand nous avons commencé à « mieux nous entendre ». C’est vrai que nous nous amusions bien dans cette ville. La nuit Burgos devient « la Burgatti » et clandestinement nous allions nous tripoter au bord de l’Arlanzón, puis prendre quelques bières au New Gallery à Las Llanas, ou à la Farandula à Las Bernardas. Plus tard c’était des sorties à La Trini ou au Sebastian et nous allions prendre l’apéro le matin avec nos lunettes de soleil en face du Garage… Là c’était le bon côté, mais j’ai toujours trouvé que cette ville devenait cruelle une fois le jour levé. Je n’ai jamais vu de ma vie autant de curés, de bonnes sœurs et de militaires se bal-

CHUS MARTÍNEZ

der en « tenu de travail », on aurait dit le Moyen-Âge… Et cette ambiance est contagieuse, car le commun des mortels, on dirait qu’il a besoin de se déguiser pour passer inaperçu dans la ville. Ainsi les gens sont impeccablement habillés, les manteaux de bison font défilé à Espolon et à la Plaza Mayor, ici ça transpire le jugement conservateur, la droiture et l’ignorance! C’est en effet une ville à double face, la nuit les toilettes des bars servent à tout sauf à pisser, jamais vu de ma vie pouvoir prendre de la drogue aussi ouvertement que dans certains bars de cette ville!

Bref, au bout d’un moment je suis entrée aux beaux-arts à Bilbao. Mes parents ont laissé faire, ils pensaient que cela pouvait sans doute m’aider, que je devais avoir la fibre artistique pour être à ce point « différent ». À Bilbao une nouvelle vie a commencer pour moi. Je me suis intéressée à la culture trans espagnole bien sur, à la Movida, mais nous étions déjà au milieu des années 90 et l’ambiance n’était plus tout à fait la même. Je me suis alors renseignée sur tout un tas de trucs américains, j’ai découvert Warhol, Mike Kuchar, Susan Sontag, le Camp, et puis le mouvement de Baltimore des années 60, John Waters, Divine, les premiers trans américains qui sortaient de la clinique locale, une vraie explosion culturelle qui m’a passionnée. Et puis aussi les californiens, les Cockettes, Sylvester, toute cette folie de sexe et de drogues qu’il pouvait y avoir à San Francisco au début des années 70.

S.E. : *Peux-tu nous parler de ton expérience en tant qu’étudiant(e) des beaux-arts ?*

C.M. : À l’école, l’enseignement y était lamentable… Lorsqu’on passait en séminaire cela ressemblait plus à des séances d’humiliation ou de glorification. La culture restait entre ceux qui la possédaient déjà. Les artistes profs en contrat indéterminé étaient rendus à l’état de fantôme pour cause d’alcoolisme. Les théoriciens cherchaient leur nouveau poulain pour qui ils pourraient faire toutes leurs préfaces de futurs catalogues. Les nouveaux profs étaient là un peu par défaut, avec le ressentiment de devoir enseigner parce qu’ils n’étaient pas appréciés à leur juste valeur (en terme de rentabilité, production, cote…). Il y avait aussi ceux qui étaient recrutés parce qu’ils étaient déjà impliqués dans une autre institution, pensant qu’ils pourraient créer des nouvelles passerelles pour l’école, et qui finalement ne profitaient que du prestige du curriculum ; ils cumulaient deux salaires et étaient tout à fait absents de l’école. Sans compter les cinquantenaires en pleine crise qui voyaient en l’école un harem potentiel. Seuls un ou deux croyaient encore au projet pédagogique, à la transmission, au partage des connaissances, et en la vie finalement, car tout cela ressemblait plutôt à quelque chose de mortifère. Je pense aussi aux étudiants qui se sont progressivement réorientés vers le commissariat d’expo, le nouveau métier à la mode. Mais ceux-là c’étaient les premiers de la classe, qui n’étaient pas dans la vie, parce qu’à l’école, il y avait tout de même cette prétention de former la future élite, mais par une discipline bourgeoise et paternelle, alors pas étonnant que cela ait donné une génération de commissaires-artistes. Commissaires du bon goût d’un art comptant pour rien. Nous on s’en foutait bien, on faisait la nuit. On faisait du feismo ? Très bien, au moins c’était des choses que les profs n’auraient jamais fait, au moins là ils ne pouvaient pas nous paternaliser…

Mais beaucoup d’étudiants avaient des égos démesurés, on les formatait à ça aussi. Mais on voit bien que ce n’est pas que dans l’art, que la société dans son ensemble formate à ça. Les gens cherchent à créer une « marque » de leur individualité, c’est « l’auto-branding », ils se créent eux-mêmes leur emballage et se transforment en un produit à vendre. Depuis les années 80 et l’explosion de la stylisation sociale, de la segmentation de la population pour les besoins du capitalisme

non plus selon des normes de classes mais de styles de vie, de valeurs, d’attitudes, l’épidémie de narcissisme s’est propagé à la culture dans son ensemble. Le narcissisme c’est une affliction psychoculturelle plutôt qu’une maladie physique. Il n’y a qu’à voir l’époque, l’accent a été mis tellement fortement sur l’auto-admiration que cela a provoqué une fuite générale de la réalité vers des terres de fantasies et d’hallucinations consensuelles où les individus sont à la fois les produits et les consommateurs. Tous différents, tous pareils, ego-trip pour tout le monde. Il y a la fausse richesse (avec des gens avec des piles de dettes), la beauté bidon (avec les sommes gigantesques investies pour promouvoir ce marché, avec la chirurgie plastique et la chirurgie esthétique), les athlètes bidon (avec les produits dopants), les célébrités bidons (avec la télé-réalité et YouTube), les étudiants au génie bidon (avec l’inflation des diplômés et post-diplômés), l’économie nationale bidon (avec les milliards de dette publique), les sentiments bidons d’avoir des enfants particuliers (avec les parents dans le culte de leur sur-môme qui les éduquent dans le culte du moi), la fin de vie bidon (avec les contrats financiers bidons proposés aux retraités qui leur font croire qu’ils vont retourner dans l’enfance et retrouver la poursuite de leurs rêves) et les amis bidons (avec l’explosion des réseaux sociaux). Tout ce fantasma pour se sentir bien, alors que malheureusement, la réalité gagne toujours.

S.E. : *Je sais que tu as démarré en tant que body artist, peux-tu nous en dire plus ?*

C.M. : Quand j’étais aux beaux-arts, dans les premières années, je ne pensais pas vraiment au changement de sexe. Je me voyais plutôt comme androgyne, comme neutrois, non-génré. Je faisais des performances assez barrées avec un copain aussi dingue que moi, un mec qui avait passé plusieurs années dans le coma et qui n’avait pas eu d’adolescence. Du coup il avait découvert la sexualité tardivement, il était pas beaucoup plus à l’aise que moi et on faisait des performances où on simulait la castration, l’ablation des testicules ou des tétons. Avec giclées de plein de faux sang et sperme. Angel (c’est comme ça qu’il se faisait appeler) était largement suivi depuis sa sortie du coma et son psy lui avait parlé du DSM IV qui venait de sortir, qu’il ouvrirait à des prises en charge spécifiques pour des gens comme nous, qu’il ne fallait pas hésiter à en parler, même si on prenait ça d’un point de vue artistique. Je crois que c’est la première fois que j’ai entendu parler de la classification. Pour les performances on s’était mis à chercher des choses plus réelles sur la castration. Et comme Angel faisait aussi de la musique et me parlait souvent de sa passion pour les états de transe, les musiques extatiques, les danses frénétiques, comme les derviches tourneurs et tout un tas de choses dans le style, on a regardé du côté des rituels mystiques. On était tombé sur les Galles de Rome, les prêtres du culte de la déesse phrygienne Cybèle qui pratiquaient l’auto-castration dans des cultes frénétiques, le « jour du sang ». Angel, lui, il voulait qu’on se mutilé réellement les tétons en pleine performance. Je me disais pourquoi pas, essayons, la castration même, on aurait pu devenir eunuques. Mais j’adhérais pas au trip ascétique qu’il imaginait. Moi je voulais au contraire continuer dans l’exploration du sexe débridé, donc la castration et rien d’autre, j’étais pas emballée. C’est là que j’ai commencé à me dire que ce serait bien d’avoir un vagin, de connaître l’orgasme féminin, qu’on me disait plus fort que l’orgasme masculin. Angel, lui finalement s’est tourné vers le vaudou, il a commencé à sacrifier des poules durant ses performances. Il a même égorgé le chat de ses parents. Là j’ai arrêté de travailler avec lui. Et puis, à la fin de l’année, Angel a suivi ses parents qui étaient mutés pour leur travail au Mexique, je sais pas ce qu’il est devenu…

S.E. : *Et ensuite ?*

C.M. : Et bien ensuite, alors que j’étudiais encore à Bilbao, j’ai rencontré Jean-Michel, mon plus cher ami et sexologue de Bordeaux. C’est lui qui m’a guidée vers le changement de sexe. Parce que s’il avait fallu que je compte sur ma famille, j’en serais toujours au même point. Parce qu’il faut vous dire que vers mes 20 ans mes parents m’avaient convaincu de voir un psy. J’étais tombée sur un escroc. Ils ne savaient pas vraiment comment gérer mes états. Je me défonçais à mort, je me laissais complètement aller la nuit, jusqu’à m’oublier complètement. Ça procédait par crises. À la maison, ensuite, je me mutilais, je me frappais la bite jusqu’à plus rien sentir, je me mettais des perruques, des masques grotesques, genre des bites pendues au nez, je glissais ma bite entre mes jambes dans des culottes serrées et je dansais comme une folle devant la glace, la musique à fond, tout ça en me tapant des traces et buvant de l’aguardiente au goulou. Je m’enfermais dans ma chambre des dimanches entiers comme ça, mes parents étaient perdus. J’avais donc vu ce psy, un type horrible. Ce curé m’avait diagnostiqué « personnalité multiple ». À force de me faire parler, de m’hypnotiser, de me faire dire ce qu’il voulait entendre, il avait presque réussi à me convaincre. Il voyait en moi des personnalités « alters » qui rétrospectivement étaient vraiment caricaturales. Il me parlait de mes « persécuteurs internes », de mes plusieurs « moi » qui faisaient du mal à mon vrai moi, puritain bien sûr. Il y avait le moi aux « mœurs légères » qui me faisait me composer comme une prostituée, mon moi homosexuel, mon moi alcoolique et toxico, mon moi anesthésique qui me rendait capable de supporter sans broncher les violences physiques ou sexuelles… Il me décomposait en toute une palanquée de moi… Maintenant je trouve ça risible, il y avait même l’imposteur, qui simulait les autres moi à l’entendre dire, il en était tellement perdu… Et puis comble, mon moi sataniste, parce que je faisais tout ces trucs performatifs trash aux beaux-arts…

Cet imbécile de Bilbao était complètement sous influence de la psychiatrie de bazar américaine, de la théorie du « Multiple Personality Disorder ». Il voulait absolument me faire cracher que j’avais subi des sévices sexuels durant l’enfance, il soupçonnait même que j’avais été manipulée par une secte sataniste… Quelle rigolade. Mais l’époque était à ça. Depuis l’invention de la maladie dans les années 70 elle n’avait fait que croître. Et dans les années 90 les « multiples » étaient partout, c’était la mode, dans les hôpitaux psychiatriques, à la télévision, dans les tribunaux. Depuis le début des années 80 et l’introduction au DSM-III, les souvenirs des « multiples » étaient de plus en plus macabres. Perversités extrêmes, tortures sadiques, abus rituels perpétrés sur les enfants par d’obscures sectes satanistes et secrètes, l’hypnose pratiquées par les satanistes servait à dissimuler leur crimes. La chaîne était logique, on ne pouvait rejeter ces trucs délirants, il aurait fallu rejeter les sévices mentionnés, et rejeter les techniques de sondage d’âmes qui avaient permis de faire cracher ces pseudos souvenirs… La propagande du diagnostic de MPD du DSM-III avait abouti à une véritable épidémie de possession démoniaque dans le style Loudon, cette ville pas si loin de Tours. Comme dans The Devils, le film baroque de Ken Russell, qui montre bien le phénomène épidémique. Et qui parle du démon parle forcément de chasse aux sorcières. Le Silence des agneaux passait pour le film de la décennie. Le nombre de parents, d’instituteurs, de pasteurs qui avaient été entraînés en justice pour abus sexuels et satanistes sur la foi de souvenirs recouverts en thérapie ou au cours d’interrogatoires judiciaires menés par des psychiatres… Combien reconnaissaient des crimes et ensuite se rétractaient… Et puis la False Memory Association, une association de parents victimes, avait fini par retourner la chose. Ce sont ensuite les thérapeutes experts qui ont été poursuivis… Les soi-disant victimes d’inceste intervenaient beaucoup dans les associations de malades, les groupes de soutien, dans les chats sur le web, les talk-shows, pour enfoncer leurs soi-disant tortionnaires… Ils ont fini par se retourner et engager des

procédures pour abus thérapeutique. Mais pendant longtemps ils en ont fait un mode de vie, et la maladie a tenu tant que le consensus tenait… lobbying des professionnels psy, compagnies d’assurance, juges, campagnes de prévention du child abuse, féministes, médias, hypnose, concept de refoulement, tant que tous étaient d’accord. Quand la construction a commencé à se fissurer, l’ensemble s’est écroulé. Une maladie de l’époque, comme il y avait eu la « mélancolie » au XVII^e, les « vapeurs » des Tourvel de cour au XVIII^e, la « grande hystérie » de Charcot, la « neurasthénie » de Beard, la « théorie de la séduction » de Freud… Putain d’inquisiteurs déguisés en « experts psychiatres »! C’est clair que le MPD était l’héritier d’une longue tradition qui remonte à la possession démoniaque, au somnambulisme du XVIII^e, à la double conscience des mésmériens, aux mouvements reva-listes américains, aux médiums spirites, ou aux personnalités multiples de l’hypnose de la fin XIX^e. Mais ces enfoirés de génération baby boom avaient été bien plus loin. Ils avaient amplifié les traits, le nombre d’alters, les personnalités infantiles, les sévices sexuels subis dans l’enfance, et puis évidemment l’inquisition sur la volonté de transsexualité…

S.E. : *J’ai cru comprendre que ton opération avait eu lieu à Bordeaux ?*

C.M. : Oui, avec le professeur Bourgeois avant qu’il ne monte le Groupe Transgender au CHU de Bordeaux. Mais cela a pris du temps, plusieurs années pour tout dire. Il y avait le suivi psy à traverser, j’ai beaucoup été aidée par Jean-Michel à l’époque. Il m’avait même conseillé de faire un post-diplôme sur les gender studies à Londres. C’est ce que j’avais fait, j’étais partie une année, c’était vers 2001 je crois. Deux ans avant l’opération. Là j’avais rencontré toute une scène artistique passionnante, cela grâce à Karen Eliot, une amie commissaire que j’avais rencontré dans un séminaire. Elle m’avait introduite dans un groupe qui m’a beaucoup aidé à l’époque, le Kommunist Sex Klub. Le groupe défendait le communisme spirituel ou communudisme. Ce qui est bien dans la magie sexuelle communudiste c’est que nous apprenons à aimer la polysexualité par-dessus tout, l’activation de notre vraie nature transsexuelle, nous permettant de vivre nos orgasmes avec notre corps tout entier. Contrairement aux apologistes des rapports sociaux capitalistes, les communistes n’ont aucun désir d’exalter la supériorité de « l’homme moderne » sur ses ancêtres primitifs. Au contraire, les communistes comprennent intuitivement la « grandeur » de l’homme primitif et voient l’avenir de la société dans la restauration, mais à un niveau plus élevé, du communudisme primitif des sociétés sans classes du passé. Les communistes savent que tout ceux qui veulent être cohérents dans leur opposition au capitalisme doivent nécessairement se réapproprier les types de conscience qui ont émergé des communautés primitives, ainsi que leur forme sociale. Puisque la communauté primitive était une vraie communauté, une société sans exploitation, dont la production était toujours orientée vers la satisfaction des besoins humains, il s’ensuivait qu’une grande partie des ressources matérielles de ces sociétés n’étaient pas seulement dirigée vers la lutte immédiate pour la (sur)vie, mais également vers des activités qui étaient appréciées tout simplement pour le bien-être qu’elles procuraient. La nécessité impitoyable d’orienter l’activité vers un objectif futur – l’image qu’on se fait en général de la vie quotidienne dans une société « primitive » – laissait aussi la place à des activités de pur plaisir, sans fin puisque à durée fondamentalement indéterminée. La tyrannie du temps n’existait pas et tout le monde se trouvait transporté dans un présent extatique.

S.E. : *Et artistiquement, tu t’es orientée vers quoi après tout ça ?*

C.M. : Après Londres et l’opération à Bordeaux je ne savais pas trop quoi faire. J’ai finalement décidé de changer complètement de vie et de ville. Je suis partie m’installer à Paris. Je voulais approcher le monde du new burlesque trash, du

fémnisme pro-sexe, du queer. Concrètement cela a pris plutôt la forme d’un post-burlesque, on ne se refait pas. Je faisais tout de même beaucoup d’efforts pour affiner ma silhouette, je me suis mise à faire du sport, je suivais des formations pilates, des cours d’effeuillage. Mais la plupart du temps on voulait me coltiner dans un rôle qui ne me plaisait pas. Alors je me suis mise à voyager, je suis notamment beaucoup allée à l’est, j’y ai fait des résidences, en Ukraine, Pologne, et puis en Slovénie. Là j’ai trouvé une scène artistique passionnante. La Slovénie était un pays qui m’intriguait depuis longtemps. Au début ce fut grâce au NSK, le Neue Slovenische Kunst des années 80. Avec Angel nous nous étions passionnés pour leur univers, pour les moments fondateurs du mouvement, notamment pour l’affaire de l’affiche placardée dans toute la Yougoslavie où ils avaient remplacé la croix gammée d’une affiche nazi par une étoile rouge, ce qui avait conduit certains d’entre eux dans les hôpitaux psychiatriques de Belgrade… À l’Ouest les gens ne comprenaient rien… Manu Chao parlait d’un mouvement fasciste, surtout à cause de Laibach, sans voir une seconde que le NSK était un large mouvement qui englobait philosophie, arts visuels, poésie, cinéma, peinture, théâtre postmoderne, un mouvement pas tant que ça uni par des pratiques ou disciplines communes, mais par des intérêts communs, la déconstruction de l’espace politique, les représentations et re-présentations de la puissance et de l’histoire, et la langue symbolique de l’idéologie totalitaire et de l’avant-garde, afin d’enquêter et de révéler les liens entre eux, de montrer que les esthétiques d’avant-garde avaient été dévoyées par les totalitarismes. Du postmodernisme monumental. Alors un jour de 2004, quand j’avais vu qu’Eda Čufer, dramaturge et écrivaine clé du mouvement, donnait une conférence à Rotterdam, je m’étais déplacée. Čufer nous avait raconté l’histoire d’un groupe d’étudiants communistes russes des années 60 qui s’appelaït Pornographie Politique Progressiste (PPP). Le groupe pratiquait la résistance passive contre l’information strictement réduite pendant le régime stalinien. Čufer nous raconta qu’en réaction à la révolution sexuelle libre et libertine dans l’Ouest, de petits groupes de l’Est se réunissaient en secret, discutant philosophie et politique, tout en se livrant à l’alcool et l’amour libre. Ce sont eux qui ont créé Octobriana, la super-héroïne de la révolution bolchevique. L’intervention d’Eda Čufer à Rotterdam m’avait tellement intéressée que j’étais allée lui parler à la fin de la conférence. On avait discuté de beaucoup de choses, j’étais enthousiaste, j’avais tellement de questions à lui poser sur le NSK, les clips de Laibach dans lesquels elle avait joué, la guerre, et toute cette histoire très riche de leur génération. Je lui avais aussi raconté un peu ce que Angel et moi faisons à Bilbao à la même époque et elle m’avait suggéré de regarder les films serbes de Dušan Makiavejev, celui sur Wilhelm Reich particulièrement. Et puis c’est aussi elle qui m’a montré pour la première fois le travail de Ive Tabar, un artiste slovène qui faisait de la performance médicale, de l’auto-chirurgie aussi. Ive avait fait des études d’infirmier et avait commencé à exercer au moment de la guerre de Yougoslavie dans une unité de soins intensifs. Il y avait été constamment confronté à des situations où la frontière entre la vie et la mort était à peine perceptible. Cela l’avait conduit à en faire la quintessence de son exploration artistique. Je reste très marquée par tout cela.

S.E. : Et aujourd’hui ?

C.M. : Ah aujourd’hui… j’écris, je participe encore de temps en temps à des performances, quand je trouve les gens sympathiques, mais je ne suis plus si jeune! Mais j’aime encore le cosplay, le filth, et puis je continue des activités militantes dans le milieu queer. Je me suis d’ailleurs rapprochée ces dernières années des gens de Bourges, de la friche. Et s’ils me lisent, je veux leur dire que j’espère même travailler encore plus avec eux!



Heidi Sill, Cut #63 - Collage, Offset-print, 27,3 x 20,5 cm, 2011

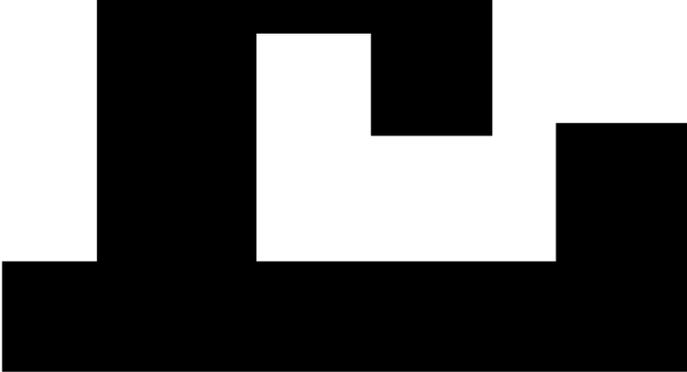


Heidi Sill, Cut #83 - Collage, Offset-print, 33 x 24 cm, 2013

ENTRETIEN



Thomas Lebrun est danseur et chorégraphe. Il a dansé pour Daniel Larrieu, Christine Bastin et Bernard Glandier entre autres. En 2000, il crée sa compagnie: « Illico ». Il dirige actuellement le Centre chorégraphique national de Tours. Sa dernière création « Trois décennies d’amour cerné » évoque comment le sida a modifié les relations amoureuses et sexuelles depuis son apparition. Cet entretien, réalisé en juillet 2013, est l’occasion de revenir sur un parcours que certains qualifient de « fulgurant ». Thomas Lebrun parle ici de sa manière de travailler et de la perception qu’il a du monde de la danse ; les principes auxquels il tient pour protéger et défendre sa liberté, ses désirs et une certaine idée de la différence.



Jérôme Diacre: « comment est née cette pièce « Trois décennies d'amour cerné » »

Thomas Lebrun : D’abord c’est une opportunité de temps. Je sortais d’une création de groupe et j’avais le désir de créer un projet en format plus restreint, avec un noyau plus resserré. J’avais envie d’écrire sur les années Sida depuis longtemps. Du temps s’offrait à moi et les danseurs avec qui j’aime travailler, Anthony Cazaux, Anne-Emmanuelle Deroo, Raphaël Cottin et Anne-Sophie Lancelin, étaient disponibles et partants pour l’aventure. Je voulais aussi écrire un solo pour Anthony Cazaux ; c’est d’ailleurs lui qui ouvre la pièce. Lui comme moi avons vécu de plein fouet ces années de maladie : nous sommes de la génération qui a grandi avec cette crainte. Mon intention était bien de mettre en danse la façon dont on vit aux côtés du sida et de montrer comment il a perturbé le rapport à la sexualité, à l’amour et à la vie. Ce sont donc des focus sur des situations ou des états… des sentiments, des pensées. Je n’ai pas choisi des situations de groupe mais des émotions personnelles et intimes. Le travail s’est donc fait simplement parce que nous avons tous traversé cela. Mon écriture chorégraphique est souvent proche d’un certain courant expressionniste. Dans les quatre pièces courtes de ce spectacle, on peut ressentir cet attachement que j’ai à allier écriture chorégraphique et dramaturgie. Chaque proposition est intrinsèquement liée à son ou ses interprètes, à leurs physicalités et à leur sensibilité. Je crois profondément que c’est cela qui donne à mes créations l’intensité qu’elles dégagent : l’engagement et l’implication des danseurs et de leurs interprétations… L’échange et la confiance partagés, qui nous permettent une rencontre fidèle et réciproque.

J. D. : Quels ont été vos choix pour la scénographie ?

T. L. : La scénographie est très simple, principalement construite de néons blancs qui architecturent des lieux abstraits, plus ou moins resserrés ou intimes. Pour le solo d’Anthony, et pour l’ensemble de la pièce, le rapport à la musique et aux souvenirs collectifs est très important. On peut y entendre des musiques très typées des années 80, des musiques de boîte de nuit, comme Our darkness d’Anne Clark, à la fois Rock et techno et d’autres propositions plus intimes. J’ai mixé cela avec des reportages de journaux télévisés où le Sida était présenté comme la maladie des homos ou encore des sermons publics aux États-Unis dans les lycées où l’on prêche la bonne moralité aux adolescents. On peut donc ressentir une chronologie musicale sensible qui retrace ces trois décennies.

J. D. : J'ai lu que vous aviez travaillé aussi avec une chercheuse : Lucille Toth-Colombié. Ses travaux portent sur les représentations du corps, du corps malade, souillé… Elle a publié notamment un article intitulé: *Petit éloge de la souillure*. Comment avez-vous dialogué avec elle ?

T. L. : Très simplement, elle a souhaité me rencontrer parce que le sujet de ma pièce l’intéressait et elle a suivi presque toutes les répétitions. C’est Anthony Cazaux qui me l’a présentée. Ensuite, le soir, autour d’un verre, nous discussions de ses travaux et notamment

de la façon dont la maladie était reçue en fonction des cultures et des mentalités ; ce qu’elle a appelé « l’immunodéficience émotive ». Nous avons parlé d’Harvey Milk que j’évoque dans la pièce. Il ne s’agit pas directement de la maladie mais ce drame parle bien de l’exclusion et de l’intolérance à l’égard des homos dont le Sida a été un accélérateur. Elle n’a pas pris part à la création chorégraphique, elle a surtout été une présence amicale et « initiée » grâce à laquelle je pouvais bénéficier d’un premier regard distancié. Nous échangeions sur des réflexions anthropologiques et politiques ; une manière pour moi d’être complètement immergé dans le propos de mon travail.

J. D. : On a écrit sur cette pièce qu'elle était une « œuvre de maturité ». Qu'en pensez-vous et qu'est-ce que cela signifie ?

T. L. : On a dit cela aussi au moment où j’ai créé « La jeune fille et la mort » d’après le quatuor à cordes de Schubert. Mais dans le fond, je ne sais pas vraiment ce que cela veut dire. Maturité peut signifier qu’un danseur chorégraphe entre dans un temps où il parvient à digérer tout ce qu’il a reçu et appris en tant qu’interprète pour trouver un langage propre et la justesse dans ses propositions chorégraphiques… Lorsque je dansais pour Christine Bastin, qui développe une danse puissante, théâtrale, ou pour Daniel Larrieu qui a une écriture chorégraphique sensitive, fine, je me suis donné totalement en tant qu’interprète. Parvenir à faire de ces expériences quelque chose de personnel et trouver au bout du compte sa propre écriture et son univers : est-ce là devenir un danseur et un chorégraphe de maturité ? Peut-être. Ce serait une question à poser aux journalistes qui ont écrit cela !

J. D. : Ce sont souvent les mêmes critiques qui affirment que vos créations, notamment « La jeune fille et la mort » et « Trois décennies d'amour cerné » sont des écritures chorégraphiques plutôt « classiques » ? Comment comprendre ce qualificatif ?

T. L. : Demandons-leur donc également ce qu’ils entendent par classique ? Je ne vais pas exposer ici l’histoire de la danse, ni me tenir en défenseur de l’écriture chorégraphique… Ça, je le fais dans mon travail de création. Toutefois, si l’écriture chorégraphique, l’intérêt au mouvement et à ses qualités, à sa musicalité, à son importance, s’apparentent aujourd’hui pour certains critiques uniquement à une forme « classique »… Je leur proposerais alors de se poser un peu plus de questions afin d’avoir eux-mêmes un regard moins « classique » dans le sens moins « conformiste » sur leur métier et leur capacité d’analyse et de réflexion… Ce qui est aujourd’hui mis en avant, innovant, ne le sera plus demain, comme dans tous les arts ou comme chez H&M. Je ne prends pas mon métier comme un styliste ou comme un commercial qui cherche à vendre ou à plaire. Je cherche à être juste avec moi-même et honnête avec le public. Le fait de ne pas me mettre en avant comme un chorégraphe branché et novateur peut leur permettre facilement de m’étiqueter « classique »… Ma prochaine pièce, « Lied Ballet », est indirectement une réponse à cela.

J. D. : Cette capacité à accueillir différentes formes, différentes sensibilités semble être une posture importante pour vous. Non seulement vos chorégraphies le soulignent mais aussi la programmation du Centre chorégraphique national. La « non-ligne » de Thomas Lebrun, c'est que tout est possible, rien n'est exclu? Quelles difficultés rencontrez-vous ?

T. L. : Je ne veux pas développer une ligne ou une couleur, ni dans mon écriture, ni dans ma programmation. Cela ne m’intéresse pas. En revanche, ce qui me motive, c’est d’aller voir dans un grand nombre d’expérimentations, menées par des compagnies, ce qui pourrait nourrir un dialogue avec d’autres. Lorsque je crée ou lorsque je programme, je ne cherche pas à dérouler une esthétique homogène comme un monologue intelligent ou brillant. Je cherche les contradictions, les rencontres, les face-à-face. Je pense que c’est ce qu’il y a de plus intéressant pour l’artiste, pour le public, et notamment pour les publics d’un Centre chorégraphique national. Il y a aujourd’hui un problème de la posture de l’artiste. Cette question du répertoire, de la quantité de propositions, du désir de s’institutionnaliser pèse de façon dramatique sur la liberté de création et particulièrement sur la liberté d’écouter et de comprendre les propositions des autres. Malgré toute la finesse d’analyse, de compréhension et d’intelligence du milieu, il n’échappe pas à un certain « mainstream » qui freine la diversité des propositions et la différence.

J. D. : Quels sont les signes de ce « mainstream » en chorégraphie ?

T. L. : Il suffit de se pencher sur les programmes de danse de cette dernière décennie, pour constater une réelle division dans le champ chorégraphique, parfois aussi clairement limité que les frontières des régions ou des quartiers. On en revient à la commercialisation et à l’offre et la demande, au rendement, à la mode. Le milieu chorégraphique n’échappe pas à l’effet société de consommation d’un côté, ni au diktat de l’intelligensia de l’autre. Que souhaite-t-on aujourd’hui ? Une culture populaire ou une culture savante ? Est-ce impossible de mêler les deux pour un meilleur accès et une plus grande tolérance ? Pour un réel partage et non pas une satisfaction un peu aigre ?

J. D. : Quelles sont alors ces rencontres qui font votre présent ?

T. L. : Une posture de l’artiste qui pourrait être moins dans une revendication de soi-même que dans l’ouverture à ce qui est loin de soi. C’est une question de partage et de modestie. Le courage de l’engagement est celui qui va chercher dans ce qui est différent. Deux exemples, Christian Rizzo ou Odile Azagury ; ils créent des pièces qui n’ont rien à voir avec mon écriture, mais je trouve chez eux une ouverture à ce qui est différent, et une grande générosité. C’est là une posture commune qui me semble essentielle.



“D’UN TRAIT D’INSOLENCE JE SUBLIME MON REGARD.”

LE
DESSIN
COMME CONCEPT,
LE CARNET COMME
MAILLAGE
DE LA PENSÉE ?



Ce court texte part d’un questionnement personnel. Après des années d’étude de l’œuvre de Raoul Hausmann, je me retrouve avec un corpus qui semble vide de toute œuvre plastique. Je m’explique, en travaillant le thème de l’optophonie et des ramifications scientifiques de son élaboration par le dadasophe, les zones d’échange entre les lectures et autres recherches scientifiques se font au sein de carnets de notes et de dessins qui sont comme des creusets et des zones de travail. Confronté à cet objet à la matérialité particulière mais fort intéressante, je me suis posé la question de son exposition et de sa diffusion. Or souvent de tels objets ne sont que les accompagnants documentaires de l’œuvre dont ils servent de supports théoriques.

Ce phénomène d’un artiste se confrontant et construisant un propos scientifique des plus élaborés semblent tout naturellement inscrit dans la modernité et l’émergence de l’artiste penseur. En regardant en arrière j’ai très vite compris que ce qui pouvait apparaître comme une réforme moderniste était en fait bien plus profondément inscrit dans les origines même de la pratique artistique depuis la Renaissance.

LE *DISEGNO* COMME
RECONNAISSANCE
DE LA RECHERCHE ARTISTIQUE

Les réformes modernes du XVI^e siècle valorisent le dessin, la trace comme une qualité technique et intellectuelle de l’artiste. Dès 1563, à Florence, la formation de l’académie de dessin par Giorgio Vasari octroie à ce support, voire à ce genre, une parfaite autonomie et surtout un statut à la fois clair et ambigu. Cela se cristallise sous ce terme de *disegno*. La société reconnaît les arts plastiques comme une pratique libérale. Le terme de *disegno*

traduit tout autant le support : le dessin, que la réflexion : le dessein. Pour Vasari et ses contemporains, le dessin structure la pierre angulaire de toutes pratiques artistiques (peinture, sculpture, architecture) et représente la pensée de l’artiste et un régime conceptuel de l’œuvre. Le carnet de travail et les étapes d’esquisses et d’études deviennent des objets de collections. Par leur observation, l’amateur peut déjà percevoir toute la force de l’œuvre en devenant. Toute trace, relique de la création est donc un objet digne d’être retenu et analysé. Malgré les évolutions artistiques qui suivront et nous amèneront aux XX^e et

XXI^e siècle, il faut considérer cet événement comme fondateur de l’étude des documents relatifs à la création. En bref, à l’établissement d’un champ de l’histoire de l’art.

LES CARNETS
DE RAOUL HAUSMANN COMME
REFLET D’UN *DISEGNO*

Le carnet de dessin ou de notes de l’artiste moderne est une source de l’étude de son œuvre. Il témoigne du travail de l’atelier et dans le principe narratif de son parcours construit un complément de récit aux œuvres connues.

Raoul Hausmann ne déroge pas à cette règle. Bien que dadaïste, il utilise ses carnets comme autant de réceptacles des diverses sources le motivant. Nous observons dans la chronologie des carnets, tous datés, une évolution. Ce souci de classement s’observe dans les carnets d’autres artistes, tout comme dans leurs journaux intimes. Il serait intéressant de s’interroger sur le souci que les artistes modernes des XIX^e et XX^e siècle ont d’être dans la structuration de leurs archives à des fins historiques. Mais cela n’est pas notre sujet (sera peut être l’objet d’un futur article...).

Revenons à notre cher Hausmann. Ce dernier a laissé une dizaine de carnets entre 1916 et 1924. Si dans les premiers nous observons une recherche plastique sur le lettrage ou bien encore quelques esquisses pour la lithographie, à partir de 1919, nous observons l’intégration de schémas techniques d’appareils plus divers les uns que les autres. Ces relevés s’entremêlent de notes servant à la rédaction de manifestes comme le *Manifeste du Présentisme* publié en 1921 et l’*Optophonétique* en 1922. Ces carnets semblent bien différents de ce que nous pourrions attendre d’un artiste fondateur de Dada Berlin et qui s’est surnommé le dadasophe, soit le philosophe de dada. Les sources de Raoul Hausmann se composent de ces nombreuses lectures scientifiques. Pêle-mêle, des bobinages, des dessins d’éruption solaire, des extraits d’articles relatifs à la nature de la lumière, des brouillons de textes théoriques, forment le substrat de la réflexion de l’artiste. Nous sommes loin des petites esquisses d’après nature que l’on peut attendre d’un artiste. Pourtant c’est bien un travail sur le réel qui se trouve accumulé au sein de ces carnets. Mais la posture n’est plus celle d’un simple artiste observant les choses, mais d’un artiste cherchant à comprendre son environnement. Raoul Hausmann adhère à certaines pensées constructivistes et cherche par la description objective du monde à le recomposer. L’artiste ingénieur et son utopie de l’optophone se bâtissent dans ce champ scientifique.

LE SOUCI DE LA COMPRÉHENSION
DU MONDE ET DE SA PERCEPTION
COMME MOTEUR DE SA
RETRANSCRIPTION
ARTISTIQUE.

Le principe de l’artiste – ingénieur promu par le mouvement constructiviste semble vouloir faire de ce dernier un élément

productif de la société. Les champs de recherche de Raoul Hausmann, principalement sur la nature de la lumière, correspondent à cette évolution productive. Mais derrière cette compréhension simpliste donnant de la place aux sciences par les relevés de Raoul Hausmann, nous pouvons voir aussi quelque chose de plus fin et une vraie relation par ces recherches avec les *premières pensées* italiennes du XVI^e siècle. La *première pensée* constitue la première phase du dessin et esquisse les grandes lignes de la composition à venir. Ces feuilles qui peuvent faire penser à des gribouillis deviennent pourtant objets de collection dès le XV^e siècle. Elles figurent les intentions artistiques. Revenons à Raoul Hausmann et ses carnets de notes. Ces derniers témoignent d’un intérêt pour la lumière. Objet d’étude pour l’artiste de la compréhension des phénomènes lumineux et de sa perception, elle constitue pour le dadasophe une pierre angulaire de la relation entre le réel et l’être. La lumière et sa représentation est un motif de peinture depuis longtemps. Les impressionnistes pour ne citer qu’eux en ont fait un de leurs fondements. Dans de nombreuses avant-gardes elles fondent une relation entre le matériel et l’immatériel. Hausmann prend une voie différente. Tout d’abord dans sa relation de jeunesse avec les mouvances expressionnistes, il se pose en rupture d’une optique insuffisante. De plus au début du XX^e siècle les deux natures de la lumière, corpusculaire et ondulatoire, changent radicalement la perception et la compréhension des phénomènes lumineux. Pour Hausmann cette focalisation sur ce sujet serait une poursuite dans une physique optique précisée de la description de la nature. Sans que cela soit forcé nous pourrions presque dire qu’il s’agit pour l’artiste allemand de s’inscrire en droite ligne des modernités du romantisme aux années vingt. Esquisse d’une connaissance et d’une analyse, les carnets d’Hausmann se font un peu l’écho des études scientifiques d’un certain Léonard de Vinci.

LES NOTES ET LES TEXTES COMME
BASE D’UN NOUVEL ART,
D’UN HOMME NOUVEAU.

La volonté d’être inscrit dans son époque conduit Raoul Hausmann à revendiquer une nouvelle création artistique et une nouvelle posture face à l’œuvre.

Dans son *Manifeste du Présentisme* en 1921, il appelle à une œuvre dématérialisée, en adéquation avec les nouvelles technologies, comme le cinéma. L’ouverture aux nouveaux médias joue d’une œuvre inscrite dans son époque, ses données technologiques et scientifiques. Le contenu des carnets se démarque des esquisses et autres premières pensées de la renaissance. En effet, les artistes par le terme *disegno*, avaient un geste qui incluait un engagement physique par la main et la pensée. Or Hausmann milite quant à lui pour un désengagement de l’artiste dans le geste artistique. Au travers de cette posture il s’agit d’un dessaisissement de soi, proche du concept de *Einfühlung* que l’on peut traduire par communication intuitive avec le monde. Cette communication intuitive avec le monde bouleverse la nature même de l’œuvre. Il ne s’agit plus de représenter mais de transformer la perception du monde pour le plus grand nombre. Chez Raoul Hausmann cela se cristallise autour de l’optophone et de l’optophonie. L’appareil, qui existe déjà en tant que prothèse, devient l’objet devant permettre une nouvelle sensorialité, une nouvelle perception. Les carnets de Raoul Hausmann représentent les fondements d’une œuvre qui passe d’un vocabulaire plastique à un usage des média. L’œuvre dématérialisée ne jouant que sur un transfert de sensations. En quelques mots, l’homme va se confronter via cette prothèse à une nouvelle perception supérieure et idéale. L’homme nouveau, celui de la technologie moderne, est dans un exercice spirituel différent, pas si éloigné des grands régimes spiritualistes des mouvements allemands du romantisme à l’expressionnisme. L’homme nouveau appelle à un art nouveau, prenant appui sur la nature des phénomènes et leur perception *via* la machine.

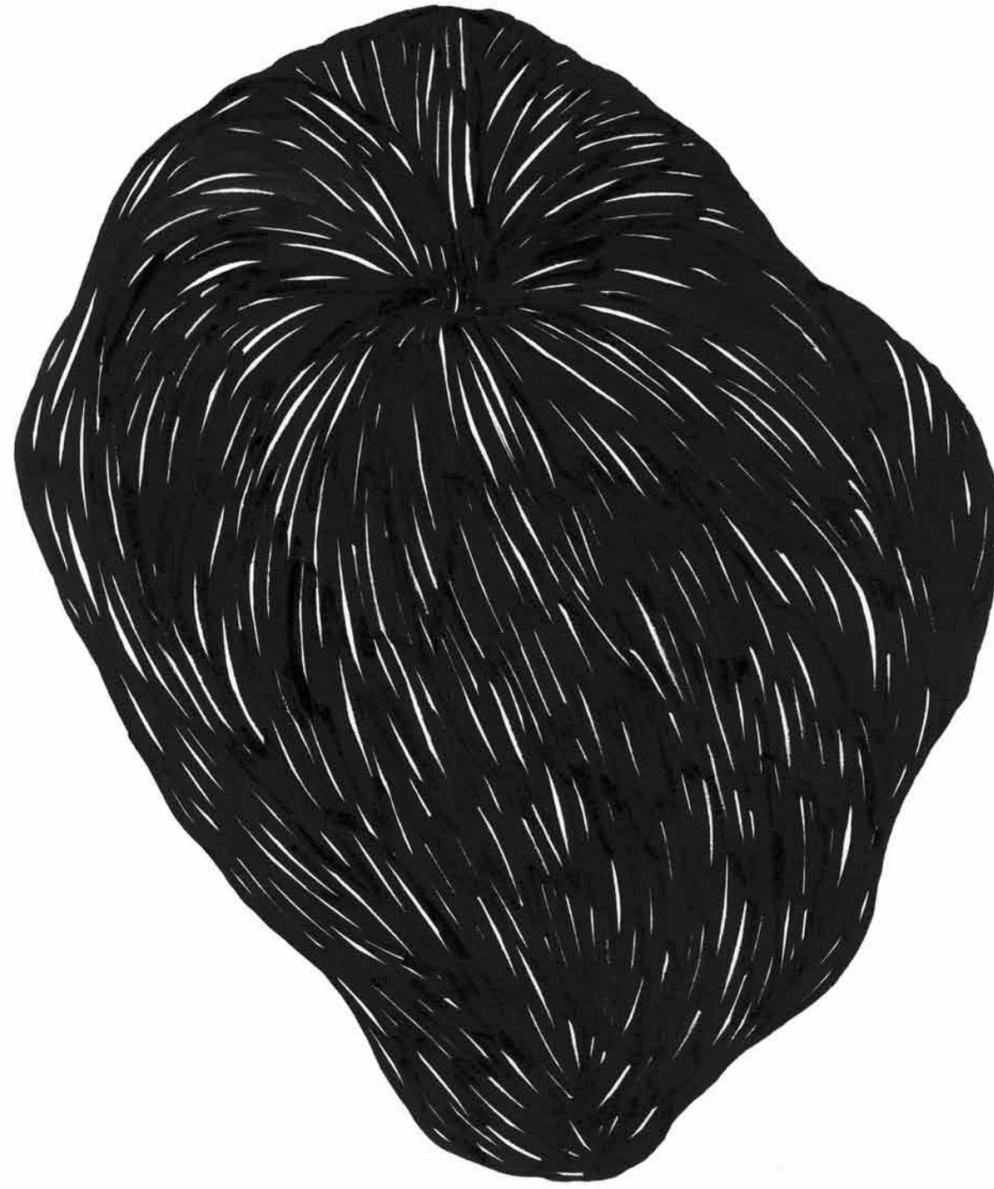
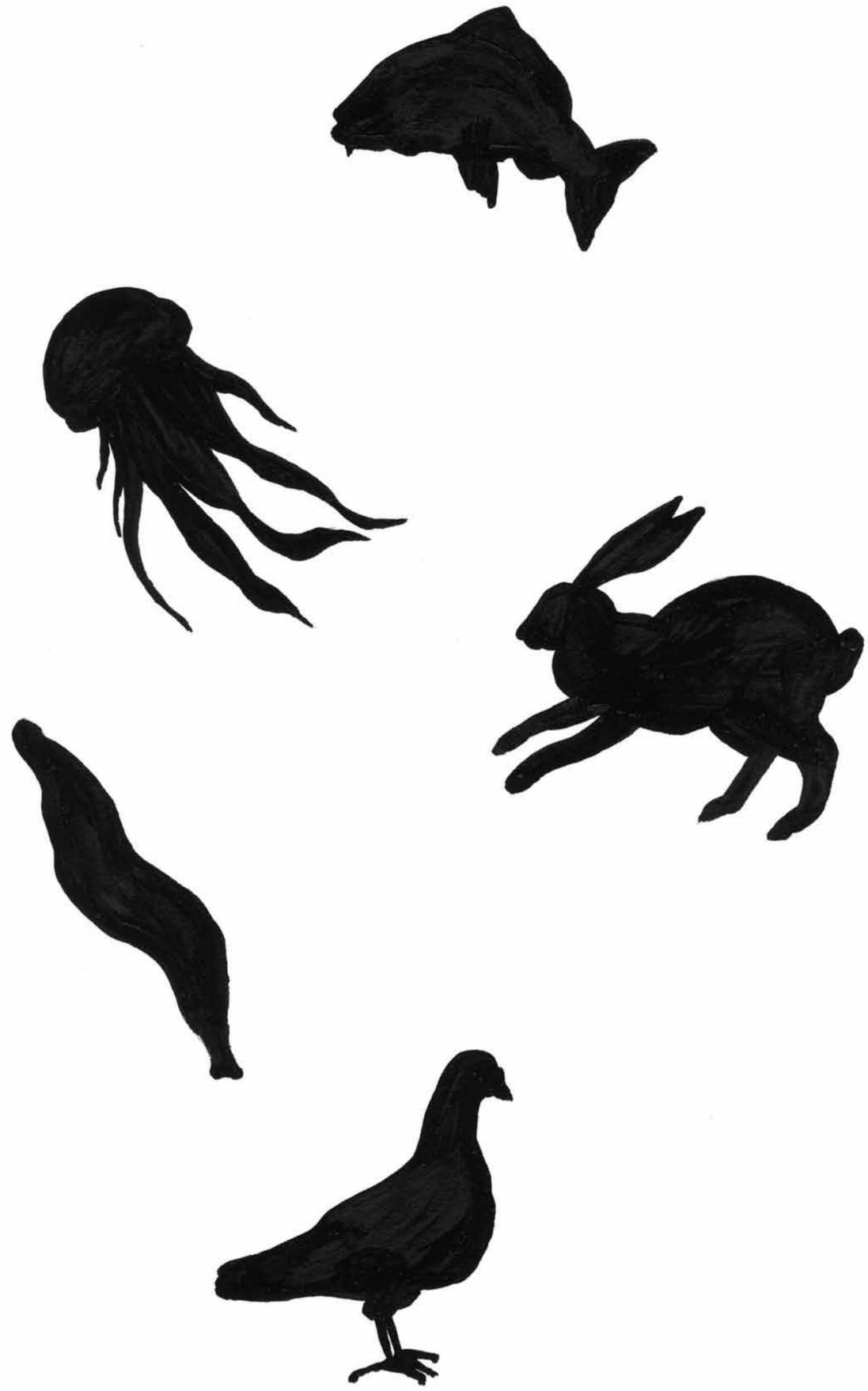
LE DESSEIN DE L’ŒUVRE COMME
PROJET GLOBAL DE L’ARTISTE,
LE CARNET
COMME JALON.

À ce niveau de notre analyse, le processus créatif est perçu comme un objet unique et polymorphe. Si l’acte de création débute par une pensée qui tend à se matérialiser, nous pouvons tout à fait comprendre l’intérêt et la valeur artistique des esquisses et des notes. Lorsque l’artiste prend conscience que le chemin vers l’œuvre se construit par une recherche, cette der-

nière est donc une étape plus qu’importante de son œuvre. Si les études d’après nature occupaient une grande place dans le travail du peintre académique, l’échec de la réalisation de l’optophone, conduit à n’avoir diffusé que l’optophonie, c’est-à-dire son corpus théorique. Mais ce dernier présente une synthèse non référencée. Les carnets alors ne sont pas à voir comme un objet, mais comme un esquisse d’une œuvre qui n’aurait pas trouvé sa faisabilité. Leur lecture et leur contexte témoigne de la valeur des concepts, en bref du *disegno*.

Aujourd’hui dans une création contemporaine ayant depuis longtemps intégré le processus et les étapes de réalisation comme matière à exposition, il ne se répète que le même phénomène : l’artiste mène une réflexion qui quelque soit son support se matérialise par étapes. Que nous soyons dans la réduction d’un signe, ou bien dans son épuisement, le carnet et l’esquisse ont une valeur artistique indéniable. Ils nous mènent sur un chemin de la création, balisent le travail et peuvent en cas d’échec ou de non finition de l’œuvre demeurer une trace plastique. Cela soulève une question de l’œuvre terminée, est-elle le seul objet à considérer ou bien doit-elle être accompagnée de l’ensemble des pièces qui la constituent ? Si l’artiste archive et conserve cette documentation, elle représente donc un processus dont il garde la trace. L’art est depuis l’avènement social de l’artiste un geste dont le processus de création et sa finalisation composent un tout : une activité intellectuelle et non plus seulement manuelle. Le corpus artistique s’élargit à l’ensemble de sa production.

GHISLAIN LAVERGAT



EN DOUCEUR

et en férocité

Retour sur le travail de Rémy Yadan après son exposition Survivances à Eternal Gallery (mai-juillet 2013) et la performance de la compagnie Tamm Coat (le 18 mai 2013, place Choiseul à Tours), organisées par Eternal Network.

Il sera en résidence au Volapük, à Tours, en novembre 2013, avec les interprètes de Tamm Coat.

Catherine Strasser : *Nous commençons cette fois une conversation inhabituelle, après tous les mots déjà échangés : nous allons devoir survoler l’Europe pour relier le centre de la France à la côte turque, les lieux de nos travaux actuels. Nos origines migrantes nous permettront de réunir les pièces encore dans l’attente d’être rassemblées. Cette situation dispersée correspond parfaitement à la perception première que ton travail peut produire: un assemblage disparate de formes, elles-mêmes composites, si variées que je peux dans un premier temps les aborder par ce qui les sépare. Ce que tu développes depuis une quinzaine d’années dégage pourtant une cohérence forte et aisément distinguable parmi les pratiques contemporaines. Cependant tu sembles construire sur des schizes, des paradoxes, des vertiges, dans tes inspirations comme dans tes réalisations. Celles-ci résulteraient alors de l’effort que tu fournis pour donner un sens à un monde en morceaux, pour partie hurlant, pour partie rêvant… Peut-être travailles-tu tes pièces comme un dresseur avec ses animaux, entre deux alternatives: en douceur ou en férocité – comme dit le langage du cirque. Pour commencer, ta production se divise en deux groupes d’œuvres : les films vidéos d’une part et les performances théâtrales (tu reviendras sur leur définition) d’autre part. Tu te présentes donc comme un artiste plasticien et comme un metteur en scène au sens le plus large, puisque tu es aussi auteur. Qu’est-ce qui motive le choix d’une expression ou d’une autre dans ta création ?*

Rémy Yadan : Deux champs d’action principaux se sont effectivement définis au fil des années. Celui de l’image en mouvement et celui de la mise en scène. J’avais un parcours plutôt théâtral avant d’entrer à l’École nationale supérieure d’art de Cergy. Là, pendant ces années d’études, je me suis engagé dans la création vidéo et j’ai profité également de mon savoir-faire interprétatif pour déployer mes premières performances théâtrales au sein même de l’établissement. Je faisais participer de nombreux intervenants extérieurs à ces événements plus ou moins publics. L’appellation de performance théâtrale n’est pas réellement définitive même s’il y avait déjà à cette époque, d’évidentes références aux arts visuels qui se mêlaient à celles du spectacle vivant, qu’elles soient théâtrales ou chorégraphiques. Ayant par la suite fidélisé ces deux modes de recherches et de travail, j’ai pu définir mon identité artistique sur ces deux pôles complémentaires, comme artiste plasticien cultivant la vidéo et la mise en scène. Bien évidemment, le rapport à ces deux médiums ne fédère pas du tout les mêmes enjeux, ni dans l’élaboration de la démarche, ni dans le résultat. Pour comprendre ce qui caractérise ces deux choix, je dois peut-être, dans un premier temps, comprendre ce qui les différencie. D’une part, dans mes œuvres vidéos, je travaille souvent seul, aussi bien dans les prises de vue généralement saisies sur le vif que dans l’accomplissement du montage, alors que dans le dispositif scénique, l’édification des recherches plastiques et des improvisations sont communément l’aboutissement d’un dialogue physique et textuel, que je conduis en répétition, avec un grand nombre d’acteurs, de

danseurs, de chanteurs, de musiciens et parfois de performeurs. D’autre part, le rapport à la temporalité s’impose dans une notable distinction. Le travail vidéo définit une forme et la fige dans sa propre finalité, alors que dans les performances théâtrales, l’instantanéité de l’événement et les espaces dans lesquels j’interviens sont davantage déterminants – ces valeurs sont inhérentes à l’histoire de la performance. Ce qui motive donc mon choix, dans une expression ou dans une autre, est profondément lié à ce que l’une et l’autre engagent.

C. S. : *Je distingue aussi deux approches. L’une, contemplative, met le spectateur dans un état méditatif, face à des phénomènes très lents, souvent liés au paysage et à son observation. L’autre, survoltée, excite ses nerfs et mobilise son attention par la profusion des événements et leur éclatement dans l’espace, par leur expression presque convulsive. Sont-elles indépendantes du type de support, film ou spectacle ? Généraliser reste difficile avec toi mais il me semble rencontrer davantage la part méditative dans les films et la part convulsive dans certains spectacles. Reconnais-tu cette distinction ?*

R. Y. : J’aurais tendance à privilégier dans la dimension vivante des spectacles un sens poétique fictionnel, éruptif et frénétique alors que dans mes productions vidéos, je serais plus à même de répandre une contenance introspective, recueillie et exaltée. Effectivement, il y a parfois une nette distinction entre les mises en scène impétueuses et les vidéos, mais elle est relative et peut s’effacer. Dans le domaine des arts vivants par exemple, l’orchestration de mes équipes galvanise chez moi les nécessités premières de création ; les rapports de force, les pertes, les tentatives, les incapacités, les dérèlictions… Toutes ces épreuves de l’audace et de la liberté se traduisent amplement par des virulences scéniques, des affronts physiques et des ébranlements humains. Il y a un sentiment pressant et immédiat qui se bouscule dans mes mises en scène. Tout est foncièrement urgent. Cette composante prend donc parfois des formes sismiques et dispersées, plus excessives et plus enragées. Même si l’ensemble de mes spectacles peut sembler globalement désespéré, il y a aussi dans le traitement de ces écritures, d’engageantes grâces, de tendres ironies et d’heureuses poésies. Mes dispositifs se fondent sur des éclatements spatiaux. Dans la mesure du possible, j’investis l’intégralité des lieux, la scène et ce qui l’entoure, les hauteurs, les perspectives opérationnelles, les renforcements, les replis… une complète réappropriation des architectures, ce qui suscite quelquefois une prise différente sur le public, une saisie du spectateur. En somme, je déploie en trois dimensions réelles et physiques ma création performative et théâtrale, ce que je ne peux naturellement pas réaliser dans mon travail d’image. Dans mes conceptions vidéos, je prends le temps, je pose les rushs et je décante seul. La notion contemplative est forte et récurrente. Notre place dans le monde, la question de notre survie, sont assurées par notre environnement social bien sûr, mais géographique aussi. La puissance des éléments naturels revient volontiers dans mes préoccupations plastiques ; comme l’ardeur océanique par exemple (*L’offrande*, 6 min, 2001 ou *Ravin bleu*, 10 min, 2008) ou l’immensité de zones sableuses (*Kaddish*, 10 min, 2012), tout ce qui peut nous anéantir, qui remet implicitement à leur juste mesure nos impuissances intrinsèques.

C. S. : *Dans tous les cas le rythme est déterminant, en lenteur comme en accélération, quel que soit le support. Il préside au montage des films comme à celui des scènes des spectacles. Tu peux le produire par un effet technique (comme le ralenti) mais aussi dans l’observation, ou par la simultanéité des actions menées par tes comédiens. Comment travailles-tu le rythme et ses variations ?*

R. Y. : Le discernement rythmique est un véritable travail de composition. Dans un support comme dans l’autre, j’organise le temps subjectivement, en cherchant de l’acuité, de la sensibilité et de l’alternance par des phénomènes parfois lents et mesurés, ou brusques et précipités. Je favorise majoritairement les formes courtes et efficaces. L’étendue dramaturgique est au coeur même de ces élaborations. Je n’ai évidemment pas de règles arrêtées sur ce sujet, chaque œuvre a ses propres vertus et contradictions. Malgré tout ce que je peux avancer ici, je ne sais pas de quoi seront faites mes prochaines productions. Je ne cherche donc pas de système dans lequel je dérouterai mon travail sur des structures conceptuelles préétablies. Je peux juste tenter de discerner le contenu des œuvres jadis réalisées, sans pour autant les désosser. Je pense cependant que les variations rythmiques attestent de possibles embuscades scéniques ou scandent parfois des retournements émotionnels dans mes réalisations vidéos.

C. S. : *À certains moments, lorsque le rythme naît d’une action, tu peux prolonger la performance physique jusqu’à l’exténuation. Que cherches-tu alors ?*

R. Y. : En effet, c’est arrivé dans différentes pièces spectaculaires. Pour schématiser un peu, l’exténuation physique d’un interprète sur le plateau est souvent motivée par un contrechamp/contrepoint scénique où une imperturbable immobilité est en jeu par exemple. C’est bien le caractère performatif qui devient central dans ce type d’expérimentation. Des éclats de réalité et de sincérité, un don du corps à la limite du jeu et de la maîtrise. C’est une délicate frontière. À ces moments précis, je ne dirige pas mes comédiens en les exhortant à jouer mais plutôt à faire. C’est peut-être là le point névralgique de mes performances théâtrales : mettre en scène une véracité physique, une action, une réalité relevant davantage des arts visuels tout en considérant l’enveloppe lumineuse et/ou musicale (si c’est le cas) dans un climat spectaculaire complètement assumé.

C. S. : *Tu produis le son comme la plupart des textes de tes pièces, filmiques ou théâtrales, et tu mixes des citations si nombreuses mais aussi si variées que leur assemblage surprend, jusqu’à les brouiller parfois. Abordant cette question je touche aussi le domaine de tes références : certaines sont occasionnelles, d’autres récurrentes. En quoi te motivent-elles ? Dans le champ des références, comment souhâites-tu t’inscrire artistiquement ? De quels créateurs te sens-tu proche ? L’admiration joue-t-elle un rôle ?*

R. Y. : Je produis le son de quelques pièces vidéos mais dans mes mises en scène j’utilise des musiques qui peuvent détonner par rapport au jeu des acteurs. Les époques musicales et les registres sont discordants. Par ces retentissements diversifiés, j’ouvre des perceptions inattendues en fuyant les cohérences visuelles et sonores. Il m’est difficile de savoir exactement comment et à quel endroit agit sur mon travail telle ou telle œuvre qui m’aurait ébranlé. Ceci étant, on sait pertinemment que l’on se forge aussi sur des esthétiques marquantes. Je pense aux peintures de Caravage, de Richter, aux expositions performatives de Brett Bailey, d’Adrien Paci, de Christoph Schlingensief, aux spectacles de Romeo Castelluci, de Jürgen Gosch, d’Angelica Liddell, de Pippo Delbono, de Pierre Meunier ou d’Yves-Noël Genod, aux musiques de Ellen Alllien, de Magic Malik, de Koudlam, de Broadcast, de Planningtorock, de Jean-Sébastien Bach ou de Brian Eno. Je ne peux pas oublier de citer Fellini et Pasolini.

C. S. : *Dans ton panthéon même, je reconnais deux lignées : l’une brûlante et l’autre glacée, le baroque et le classique, le lyrisme et la construction, l’improvisation et la maîtrise…*

R. Y. : Oui, ces assemblages de chocs émotionnels et/ou plastiques contribuent aussi à mes recherches évolutives et au cheminement global de mes démarches. Les œuvres d’artistes citées plus haut ont eu des effets tangibles sur mon regard artistique. L’admiration peut affermir ma foi dans la création. Elle peut également enflammer mes désirs de travail, embraser mon aspiration, attiser mes appétences. Le tout est de bien digérer ces élans pour alimenter de nouvelles formes créatives, en restant toujours

conscient de l’influence de ces œuvres dans mes outils de production. Là est toute la complexité de la création.

C. S. : *Pour rester dans les oppositions, deux types d’inspirations se détachent de ton travail. Dans l’une, presque documentaire, tu te places en observateur de phénomènes naturels ou d’événements sociaux. L’autre au contraire montre une fascination pour ce qu’on a appelé les grands récits : la mythologie, la Bible, parfois aussi l’histoire. Comment expliques-tu ton attirance pour des sujets si éloignés ?*

R. Y. : Il me semble que toute l’humanité est fondée sur la base même des grands récits. Ce qui explique peut-être mon attirance aussi bien pour des sujets sociaux que pour la mythologie ou la Bible. On ne peut pas comprendre ses contemporains sans s’emparer de l’Histoire. D’une certaine manière, mes deux derniers spectacles raisonnent dans cette déroute de l’espèce humaine. J’aborde les mêmes souffrances, les mêmes injustices et les mêmes supplices en travaillant sur le *Livre de Job* (*Nihil obstat*, mise en scène à Rome lorsque j’étais pensionnaire à la villa Médicis) que sur des textes contemporains comme *Surveiller et punir* de Michel Foucault (*Il est ici le bonheur*, mise en scène à Tours, accueilli par Eternal Network , dans le cadre de la dernière Nuit européenne des musées).

C. S. : *Il existe dans toutes les pièces, des plus documentaires aux plus imaginaires, une théâtralisation qui ne dépend en rien du sujet. Ainsi tu peux donner aux gestes les plus quotidiens, les plus triviaux, une forme de ritualisation. Mais aussi le thème de la cérémonie, réelle ou mise en scène, revient régulièrement dans ton travail. S’agit-il d’une fascination pour la forme rituelle ? Ou d’un certains sens du sacré ?*

R. Y. : La dimension sacralisante de mon travail est très présente. Qu’elle soit flagrante, authentique ou dissimulée dans le quotidien. De là, découlent des variantes cérémoniales qui m’ensorcellent. Je suis toujours très ému par la théâtralisation du religieux, des célébrations, des processions, de toutes ces solennités qui me déconcertent et me bouleversent. L’impregnation morale des fidèles, l’apparence des sujets, leur conviction, leur coutume, leur histoire, leur poids, leur endurance, leur détermination et surtout leur croyance, sont des émotions fortes qui inspirent une partie de mon travail. Les œuvres vidéos à caractère documentaire, *Madres*, 13 min, 2006 et *Je sais que tu m’entends*, 14 min, 2009 (réalisées en Argentine) ou encore *Le bois des fous*, 22 min, 2011, en témoignent. J’ai fait preuve d’une véritable immersion religieuse et politique pour la réalisation de ces images, essentiellement arrachées à la réalité.

C. S. : *Le rôle des hommes comme des femmes se trouve parfois malmené, ou traité de façon violente dans tes spectacles en particulier. La question du sexe y est omniprésente. Peux-tu préciser ta position ?*

R. Y. : Durant mes premières années, j’expérimentais davantage la fureur des interprètes et les dérèglements comportementaux parfois libidinaux, mais je parlerais plus facilement de sensualité et d’érotisme que de sexualité. Une manière de me saisir des limites et de maintenir une forme de confrontation belliqueuse avec les spectateurs, c’est l’éternel bras de fer entre le spectacle et le public. Ces tendances ne sont pas impératives et s’avèrent de moins en moins répandues dans la conduite de mes recherches. Ce franchissement m’a certainement été indispensable pour appréhender un espace de travail sans trop de contrainte, une manière de gagner des libertés en évacuant les bornes. Ceci étant, je tiens à dire que personne n’a été malmené dans mes spectacles ! Certaines scènes violentes étaient artificialisées par une interprétation distanciée et théâtralisée. Les rôles ou les scènes qui véhiculent de la férocité s’inscrivent souvent dans l’ébullition scénique d’une exclusion affective ou sentimentale. C’est une gamme qui fait partie intégrante de mes écrits scéniques. Pourquoi exclure de mon travail ces affligeants constats ? Je ne mets évidemment pas en scène la douleur mais il me semble capital de ne pas se débarrasser aveuglément du conflit. Le monde n’est pas paisible. Il regorge de dureté, de démesure, de démence, d’oppression et de soulèvements. Mon travail artistique, s’il est poétique, abonde aussi en cris et en révoltes.



Daniel Dewar & Grégory Gicquel

Étude réalisée en 2012, pour le Syndicat des Vins de Chinon, dans le cadre de l'action *Nouveaux commanditaires* initiée par la Fondation de France. L'œuvre sera installée en 2014, à la Forteresse Royale de Chinon. Médiation-production : Eternal Network. Partenaires : Fondation de France, Syndicat des Vins de Chinon, conseil général d'Indre-et-Loire.



*"quand la télévision devient
un instrument pour petit groupe
plutôt qu'une expérience passive
de masse"*



HOW IS A TV IMAGE CREATED?
WHAT IS THE ORIGIN OF COTTON?
WHAT ARE THE LONG TERM
OF TELEVISION?



BANDITS-MAGES

2013

Entretien

Ewen Chardronnet: Je remarque que vous ne définissez plus Bandits-Mages comme un festival, mais comme des « rencontres ». Pouvez-vous expliquer la démarche qui vous amène à abandonner l'idée de « festival » et choisir celle de « rencontres »?

Isabelle Carlier: Bandits-Mages s'est créé, s'est fondé sur la création d'un événement. Un festival cœur de son activité. Le premier était en 91. Ce n'est donc pas anodin de modifier ce cœur. Alors, il s'agit de se poser plusieurs questions: quels en sont les fondamentaux? Quel sens a l'organisation d'un festival aujourd'hui? Quelle vision projetons-nous? Que souhaitons-nous construire comme espace vivant et en phase avec son époque?... Vous imaginez aisément la complexité d'une remise en question. Depuis sa création l'association s'est transformée, les technologies aussi, les politiques culturelles aussi, le rapport même que nous avons aux événements. Le terme de festival induit un caractère festif, mais aussi introduit un rapport souvent consumériste à ce qu'il diffuse. Il s'est imposé comme une forme aujourd'hui très répandue, totalement dépendante d'un rayonnement qui légitime son existence. Aujourd'hui, on ne les compte plus. Y compris des festivals consacrés à la vidéo, au cinéma, aux productions étudiantes, etc.

De façon plus positive, ça reste un espace essentiel de diffusion pour les œuvres, et donc un espace de rencontres. Si nous avons décidé maintenant d'intituler ce rendez-vous – désormais annuel – Rencontres, c'est pour finale-

ment s'extraire d'une politique de l'événementiel dans ce qu'il a de surfait, et fabriquer un temps fort qui réunit un groupe hétérogène de créateurs et de chercheurs, de curieux et de passionnés, autour de problématiques et de sujets particuliers. Ceci n'exclut ni des temps festifs, ni des séances de projections ouvertes. C'est l'idée dirons-nous d'aménager plusieurs modes de rencontres. Enfin c'est aussi éprouver une immédiateté (au sens donné par Hakim Bey), et donc expérimenter un temps fort au sens d'une tactique de vie, voire comme une posture politique. Dans la mesure où il ne cherche pas une existence médiatique, mais une qualité de « mise en lien », relationnelle. Paradoxalement, nous utilisons ces Rencontres comme occasion de donner des prix, chose récurrente dans les festivals, mais sans cérémonie de remise de prix. Sans ce temps solennel dont nous avons éprouvé le caractère anecdotique et encore une fois surfait. Par contre, que ces Rencontres soient l'occasion pour des professionnels de rencontrer les œuvres étudiantes qui ont ensuite la possibilité d'être montrées dans des espaces de diffusion (Biennale d'art contemporain, Salle de cinéma ou sur une plateforme web, Arte Creative), ça c'est intéressant.

Foncièrement, Bandits-Mages n'opère pas un bouleversement énorme. Il s'agit surtout de préciser la nature de cet événement, qui par ailleurs va au fil des années rejoindre de plus en plus intimement une programmation annuelle, et les activités globales de l'association. Disons qu'il s'agira d'établir dans l'année un point de convergence.

Elisabeth Pawlowski: Ces Rencontres ont la chance d'être un espace mobile, transformable, expérimental. C'est un lieu de recherche, on l'on peut tester des formes, mettre en relation plusieurs pratiques. C'est un territoire de décloisonnement, où l'on peut prendre des risques de programmation en envisageant des associations étonnantes et où il est possible pour les artistes de tester des productions en cours de réalisation. C'est à la fois exaltant et complètement décomplexé car les erreurs comme les réussites deviennent des outils que l'on peut exploiter.

E.C.: Quelle logique vous a guidés en ce qui concerne le thème et les invitations? Fidé-

lité au travail sur le long terme de certains artistes? Coups de cœur? Réseaux dans une communauté d'idées et de recherche?

I.C.: C'est tout ça à la fois. Ou plutôt c'est l'idée de réunir des personnes d'horizons divers qui ne se croisent pas forcément d'habitude (Boris Lehman et des artistes VJ à la même table par exemple), sur des problématiques communes, et des usages créatifs des médias contemporains. Ce que fait Bandits-Mages d'une manière globale, mais ce qui rend encore aujourd'hui compliquée la définition de son champ d'action. Les points de départ à la construction de ces Rencontres ont été d'une part la recherche dans les écoles d'art, et d'autre part les pratiques collectives. Bandits-Mages s'étant elle-même montée comme un regroupement d'étudiants et de vidéastes, nous traduisons Rencontres par Gatherings en anglais.

Si nous regardons ensuite les invitations dans le détails, elles se sont faites selon des raisons très complexes d'agencement dans un grand puzzle, avec un certain nombre d'éléments qui font lien.

Le parrain, Boris Lehman est le cinéaste que nous accueillons le plus souvent à la Friche l'Antre-Peaux. Nous pourrions être l'un de ses nouveaux lieux (Il vient de finir une de ses grandes œuvres, MES 7 LIEUX). Il est justement intéressant d'inviter ce cinéaste qui transporte ses films, et fait ce cinéma dit à *la première personne*, mais qui je peux le dire par expérience, intègre constamment les autres, à la fois comme « acteurs » et comme membres d'une équipe.

Fabien Vallos, généalogiste de l'inopérativité, artiste et enseignant, collaborant régulièrement avec d'autres artistes, écrit un scénario de ces Rencontres. Arnaud et Bertrand Dezoteux invitent à participer à un casting pour un film inspiré du blockbuster Cloud Atlas *histoires parallèles* à des époques différentes, ici dans le Berry. *A Constructed World* et son groupe de recherche *Speech and What Archive*, un collectif de seize artistes, va proposer (selon un scénario) de naviguer à travers plusieurs lieux de la ville par des performances, autant qu'à travers la programmation générale. Un plateau vidéo, conçu par la galerie du cartable 2 comme une œuvre « mondes multiples », va accueillir les rencontres, les tables rondes, et générer des interventions. Tout y sera filmé

et retransmis sur le web. Chacun deviendra le personnage d'un film.

Nous invitons aussi un autre Festival Vision'R, ainsi qu'une plateforme DERIVES.TV très engagée pour un cinéma « cheminant à travers un site internet, des projections et une revue papier », et nos partenaires du réseau EMARE (European Media Art Residency exchange). Enfin oui, nous avons eu des coups de cœur, à découvrir...

Alors, comment ces mondes construiront un monde, écriront une histoire dans laquelle chacun pourra jouer un rôle? Ça c'est excitant.

EP: Il s'agissait aussi de réussir à mêler différents milieux, d'inviter des gens qui ne se côtoient pas forcément au sein d'un dispositif commun. Pour exemple, le collectif *Speech and What Archive* est très éloigné des pratiques cinématographiques car ils sont dans un rapport de plaisir immédiat qui n'est pas possible dans le temps de fabrication d'un film. Aussi les intégrer à un concept de plateau cinéma à l'échelle d'une ville où il n'y aura pas de post production, où tout ce qui compte, c'est l'instant excitant du tournage, sans tourner plusieurs prises, prend pleinement sens avec eux. C'est la même chose avec Arnaud et Bertrand Dezoteux, qui organisent un casting dont les essais deviendront un film autonome qui s'exportera hors de notre dispositif. Le public est invité à participer à cet événement en tant que « personnages ». Ils seront transportés dans d'autres époques, dans d'autres lieux, grâce à un écran d'incrustation et se feront de cette manière acteurs des Rencontres. Les propositions du collectif Malastrada et de la Galerie du Cartable vont aussi dans ce sens, afin de permettre aux spectateurs d'investir des espaces, d'être plongés dans différents univers régis par une même ambition : l'aventure immédiate.

E.C.: Lorsque vous parlez de « recherche en art », est-ce que cela approcherait l'idée de recherche dans le domaine « des idées », en abordant pratique et théorie de l'art?

I.C.: Nous abordons de manière générale la création, et aussi la recherche, comme une non-séparation de la pratique et de la théorie. Nous reprenons volontiers une phrase de Don Foresta :

Le glissement d'un paradigme vers un autre est, à longue échéance, semblable au passage d'un film à travers un projecteur : chacun des paradigmes en présence forme une image distincte et indépendante, dont le contenu et le sens dépendent de l'image précédente. On ne peut évaluer l'évolution d'une culture que par le passage d'une image à une autre, chaque image apportant une signification nouvelle, construite à partir de toutes les images antérieures.

Entre parenthèses, nous considérons les Rencontres comme un film ...

Il s'agit donc pour nous d'aborder la recherche pratiquée dans les écoles d'art, à la fois du point de vue temporel, du point de vue de l'invention dans les méthodes de recherche constamment renouvelée entre autres au regard de l'évolution des technologies, et à la fois du point de vue des changements de paradigmes dans les processus de création, et les œuvres produites. Une autre vision du monde naissant dans le processus de recherche, voilà finalement la raison pour laquelle notre curiosité nous a amené à inviter des groupes de recherche, des ARC et des post-diplômes.

Ensuite, c'est aussi très concrètement, à travers des expériences précises qui posent par exemple les rapports entre art et sciences, ou encore donnent à réfléchir à ce que serait une école d'art pertinente. Nous allons bien sûr aborder les réformes dans les écoles d'art avec la désormais cohabitation avec les universités. L'obligation des étudiants à écrire des mémoires... les contradictions... Bref faire un peu un état des lieux de ces recherches, et surtout les réunir, et les confronter. Bon nombre de groupes de recherches, et de post-diplômes se sont montés, sans que ces groupes ne communiquent vraiment entre eux.

The establishment of audio-visual research centers, preferably on an international scale. These centers to explore the existing audio-visual hardware. The development of new image-making devices (the storage and transfer of image materials, motion pictures, television, computers, videotape, etc.) Manifeste du Video Dome de Stan Van der Beek

E.C.: Qu'entendez-vous derrière la notion de « transmedia storytelling »?

I.C.: Nous empruntons la définition d'Henri Jenkins : « Un processus par lequel les éléments d'une fiction sont dispersés sur diverses plateformes médiatiques dans le but de créer une expérience de divertissement coordonnée et unifiée. (...) Cette nouvelle forme de narration permet de passer d'une consommation individuelle et passive à une consommation collective et active. »

E.P: Le transmedia storytelling (ou la narration transmedia) est une méthode de construction d'œuvres de fiction ou documentaires qui combinent plusieurs supports de diffusion pour développer des univers narratifs. Il s'agit plus généralement d'utiliser différents outils technologiques actuels (smartphone, Internet) et des formes plus anciennes (télévision, cinéma...) dans l'optique de multiplier les points d'ancrage d'une histoire afin d'en élargir les possibilités dramaturgiques. Partant de cette méthode (très en vogue) nous avons souhaité

faire l'expérience immédiate d'une plateforme transmédia en explorant autrement ces champs de diffusion. L'histoire de ces Rencontres se construit donc à travers un ensemble de propositions pensées pour créer une expérience live, envisagée comme une « épreuve » collective inattendue qui nous permettra d'appréhender nos outils technologiques quotidiens d'une manière plus poétique.

C'est dans cette optique que nous avons appelé initialement le dispositif « le Chronotope ». Ce terme définit l'indication de lieu et de temps d'une histoire: « Bourges, 16 novembre 2013 ». Dans un récit, quand ces informations sont données, tout est envisageable, ces deux valeurs définissent un champ d'actions et donc une multitude de possibles. Que va-t-il se passer ce jour là? C'est une donnée spatio-temporelle indispensable pour envisager une dramaturgie, c'est à dire une histoire à venir qui va d'un point A vers un point B. Pendant les Rencontres, l'histoire se construira sous plusieurs formes d'énonciations mais nous aurons à l'issue des 4 jours, une trame narrative commune, grâce à toutes les expériences que nous aurons parcourues ensemble et qui formera la matière du scénario qu'écrira Fabien Vallos.

Page Précédente : Vidéo Performing Art :

Plateau TV transformable - œuvre collaborative de La galerie du cartable et des étudiants de l'École supérieure d'art de Lorraine et de l'École nationale supérieure d'art de Bourges - 2013. Une production des Rencontres Bandits-Mages 2013 - Photomontage : David Legrand.



Stabile, A. Calder

Le 1% de Tours : Aperçu d'un

PATRIMOINE ARTISTIQUE MÉCONNU

À L'HEURE OÙ LA VILLE DE TOURS, AYANT OBTENU LE LABEL « VILLE D'ART ET D'HISTOIRE », S'OFFRE UNE NOUVELLE IMAGE À TRAVERS UNE POLITIQUE DE RESTRUCTURATION DE L'ESPACE URBAIN (CHANTIERS DU TRAMWAY, TRAVAUX PLACE DE LA GARE OU ENCORE PLACE ANATOLE-FRANCE...) ET UNE CAMPAGNE DE VALORISATION DE SON PATRIMOINE CULTUREL (CHANGEMENT DE LOCAUX POUR LE CCC, IMPLANTATION DE LA FONDATION OLIVIER DEBRÉ, RÉHABILITATION DE L'USINE MAME...); L'UNIVERSITÉ FRANÇOIS-RABELAIS, SI ELLE SOUHAITE SE FAIRE CONNAÎTRE, NON PAS UNIQUEMENT POUR LA QUALITÉ DE SES ENSEIGNEMENTS, MAIS ÉGALEMENT POUR LA RICHESSE DE SON PATRIMOINE ARTISTIQUE ET ARCHITECTURAL, SE DOIT DE METTRE EN PLACE UNE POLITIQUE DE MÉDIATION CULTURELLE, NOTAMMENT AFIN DE PROMOUVOIR LES ŒUVRES RÉALISÉES, AU TITRE DE 1%, AU SEIN DES PRINCIPALES FACULTÉS DE TOURS.

L'UNIVERSITÉ DE TOURS : UN CAMPUS MULTISITES INTÉGRÉ AU SEIN DE LA VILLE

Conçue sous la forme d'un campus multisites, sous l'impulsion de Jean Royer, élu maire de la ville en mars 1959, l'université de Tours fut implantée au sein de l'agglomération tourangelle, afin de permettre au public universitaire de s'intégrer au palimpseste que constitue le tissu urbain tourangeau. C'est pourquoi les principaux pôles d'enseignement et de recherche de l'université François-Rabelais furent implantés dans cinq zones urbaines.

Alors que la faculté de sciences et techniques, inaugurée en 1966, fut implantée aux frontières de la ville, au cœur d'un parc boisé baptisé site Grandmont, la faculté de médecine, consacrée en 1962, fut édifiée en centre-ville, à proximité de l'hôpital Bretonneau; tandis que l'IUT fut établi au nord de Tours, sur le site du Pont-Volant (renommé site Jean Luthier), au début des années 1970. Quant à la faculté de lettres et sciences humaines, elle fut

bâtie entre 1961 et 1972, dans le centre historique de la ville, à l'emplacement d'un îlot insalubre situé en bordure de Loire désormais désigné comme le site des Tanneurs. Enfin, la faculté de droit et sciences sociales prit place, au début des années 2000, en périphérie urbaine, dans le quartier des Deux Lions, situé aux abords des rives du Cher.

Ainsi intégrées à l'urbain, ces cinq facultés, réalisées sous la maîtrise d'ouvrage du ministère de l'Éducation nationale, firent l'objet d'une procédure méconnue: le 1%.

LA PROCÉDURE DU 1% : UN PROJET SOCIAL IMPULSÉ PAR L'ÉTAT, MÉCÈNE DES ARTS

Née d'une mesure sociale visant à promouvoir le rôle de mécène de l'État, initiée par le Front Populaire dès 1936, la légitimité de la procédure du 1% fut assise par le décret de 1951. Destinée à rendre l'art accessible au plus grand nombre, cette procédure stipule que tout édifice à vocation culturelle réalisé, augmenté ou rénové sous la maîtrise d'ouvrage de l'État, doit être

doté d'une ou plusieurs œuvres d'art commandée(s) à des artistes contemporains travaillant en France, pour un montant correspondant à 1% du budget HT consacré au chantier.

Ainsi, depuis sa mise en œuvre, le 1% a permis à de nombreux artistes – qu'il s'agisse de figures héroïques et originales consacrées par l'histoire de l'art ou d'artistes plongés dans l'anonymat par le marché de l'art et les institutions culturelles – de vivre de leur pratique en accédant à la commande publique. Une politique qui confère aux œuvres réalisées dans ce cadre une vocation sociale, tant au regard des artistes qu'aux yeux du public auxquelles elles sont destinées. Car le 1% est avant tout une pratique urbaine dont l'objectif réside dans l'introduction de l'art au cœur des préoccupations liées à l'aménagement et à la production de l'espace public. Dans cette mesure, l'action culturelle introduite par cette procédure ne se situe ni dans l'élitisme, ni dans la vulgarisation, les œuvres réalisées au titre de 1% témoignant de l'appropriation sociale de l'espace urbain, non seulement par l'artiste, mais également par son public, afin de constituer une collection d'art contemporain, véritable musée à ciel ouvert.

LES 1% DE L'UNIVERSITÉ DE TOURS : DES ŒUVRES INVISIBLES DISPERSÉES AU CŒUR DE LA VILLE

Appliquée à l'université de Tours à six reprises, entre 1966 et 2006, la procédure du 1% fut d'abord mise à profit par François Clarens, artiste tourangeau à l'origine de la mosaïque – aujourd'hui disparue sans que personne ne semble réellement s'apercevoir de son absence – qui jadis recouvrait le fronton du bâtiment E de la faculté de sciences et techniques, inaugurée en 1966. Puis, en 1973, Olivier Debré, peintre abstrait français inspiré par les paysages tourangeaux traversés par la Loire, réalisa trois toiles pour la faculté de médecine fraîchement rénovée – jusqu'à ce que ces dernières soient déplacées, au cours des années 1990, aux abords de l'escalier monumental dessiné par Victor Laloux au cœur de la mairie de Tours, où elles reposent désormais. La même année, Alexander Calder, sculpteur américain installé en Touraine depuis 1953, fut sollicité afin de concevoir un stable pour l'IUT récemment construit. Deux ans plus tard, en 1975, Gigi Guadagnucci, sculpteur italien installé en France depuis le début des années 1930, réalisa la *Femme-fleur* : une sculpture monumentale exécutée pour la faculté de lettres et sciences humaines récemment inaugurée. Quinze ans plus tard, suite à la création du bâtiment consacré à la section Génie électrique de l'IUT, inaugurée en 1990 sur le site Grandmont, le sculpteur français Jean-Pierre Viot et la céramiste japonaise Haguiko (installés en France depuis 1972) réalisèrent *Mémoire d'aujourd'hui* : une sculpture minimaliste assimilée au mobilier urbain par les usagers du site. Enfin, lorsque la faculté de droit et sciences sociales fut achevée, le plasticien Stéphane Calais et la paysagiste Marie-Anne Hervoche aménagèrent, de 2003 à 2006, l'un des patios établis au cœur de la bibliothèque universitaire.

Dispersées au sein même de la ville de Tours, en raison de la division géographique de l'université François-Rabelais, ces œuvres inconnues de tous avaient pourtant pour ambition de toucher un public plus large que les simples usagers des bâtiments universitaires. Car en s'intégrant, non pas uniquement à l'architecture universitaire, touchant ainsi exclusivement la population estudiantine, mais à l'urbanisme de la ville, ces œuvres sont destinées à insérer l'art au cœur des espaces urbains quotidiennement parcourus par le public. Or, solliciter un artiste afin qu'il conçoive un projet destiné à s'intégrer à l'espace public suppose d'admettre que sa réponse sera autonome, et qu'elle ne correspondra par conséquent pas nécessairement aux images ou aux formes auxquelles le public s'attend. Une concession difficilement acceptable aux yeux des regardeurs peu avertis, qui préfèrent ignorer un art qu'ils ne comprennent pas.

LE STABLE DE CALDER : UN VIDE EMPATHIQUE ABSORBÉ PAR LES BRUMES DU QUOTIDIEN

À cette dure réalité, le stable réalisé en 1973 pour l'IUT de Tours par Alexander Calder n'a pas échappé. Conçue sous la forme d'une sculpture monumentale exposée en extérieur – médium emblématique de la commande publique – l'œuvre se compose de plaques d'acier inoxydables de formes géométriques, assemblées entre elles et uniformément peintes en noir, créant ainsi une figure abstraite. Inspirée des formes de la nature et du quotidien, l'œuvre évoque un être fantastique aux formes biomorphes esquissant des mouvements dessinés dans l'espace : un « être étrange, à mi-chemin entre la matière et la vie », pour reprendre les termes de Jean-Paul Sartre. Or c'est précisément la composition abstraite de ce 1% qui pose problème aux yeux du public. Car l'œuvre de Calder n'est ni figurative, ni abstraite. Dans cette mesure, elle ne représente rien – auquel cas elle représente mal. En somme, elle se présente comme une énigme à laquelle le public ne pardonne pas l'indécision de l'interprétation.

Un argument qui se trouve renforcé par son indépendance vis-à-vis des formes architecturales avec lesquelles elle dialogue cependant. Car l'œuvre est parcourue par des pleins et des vides, permettant alors au spectateur de percevoir simultanément les formes qui la composent et l'espace environnant. Grâce à cette composition fragmentée sillonnée de vides empathiques, Calder a conféré à son œuvre, véritable entité autonome, le rôle d'immense miniature dans laquelle l'*in situ* vient se réfléchir, participant ainsi, sans ostentation, à la personnalisation de l'architecture préexistante. Mis en valeur par la ville de Tours au cours des années 2000, le stable de Calder fut exposé comme une fierté régionale devant le Vinci, centre international de congrès inséré au cœur du centre-ville, avant d'être valorisé par le biais de l'exposition rétrospective consacrée à l'œuvre de l'artiste par le château de Tours, du 6 juin au 19 octobre 2008. Puis, lorsque l'on se lassa de sa présence, il réintégra sa place initiale, devant l'entrée de l'IUT où il réside désormais, invisible aux yeux d'un public indifférent absorbé par les brumes du quotidien et les aveuglements de l'habitude.

LE PATIO DE LA BIBLIOTHÈQUE DE DROIT ET SCIENCES SOCIALES : UNE ŒUVRE ENCLAVÉE DANS UN ESPACE PRIVÉ

Invisible. Le patio de la bibliothèque universitaire de droit et sciences sociales aménagé entre 2003 et 2006, par Stéphane Calais et Marie-Anne Hervoche, l'est également aux yeux du public. En effet, l'intervention du duo d'artistes, intégrée à l'architecture en raison du cadre spatial dans lequel elle prend place – un espace de vie fonctionnel enclavé au sein des bâtiments universitaires – s'avère être exclusivement accessible aux chercheurs, limitant ainsi la portée de cette œuvre à un groupe restreint d'initiés. Or, c'est précisément le caractère confidentiel de ce projet qui le plonge dans l'oubli. Car le patio fut aménagé sous la forme intimiste d'un jardin d'agrément conçu par Marie-Anne Hervoche comme un jardin du XIX^e siècle abandonné dans une

architecture contemporaine. Sur ses murs se décline une galerie de portraits constituée par Stéphane Calais, reproduisant l'austère buste d'un seul et même personnage, sérigraphié sur des tondeuses en inox miroir, teintés en rouge ou en violet, invoquant alors simultanément un sentiment de présence et d'absence – la présence étant incarnée par les portraits et l'absence, par la dépersonnalisation due au procédé de reproduction sériel.

Mais, si l'accessibilité restreinte à ce projet constitue la principale cause de son invisibilité, il est un mal bien plus implacable qui menace de s'abattre sur ce 1% : le temps. En effet, alors que la galerie de portraits s'inscrit dans la tradition des œuvres décoratives intégrées à l'architecture, le jardin d'agrément s'affranchit des contraintes de l'architecture pour exister en dehors d'elle, la personnifiant alors dans une perspective *in progress*. Aussi, il est fort probable qu'à terme, le manque d'entretien avéré du patio ne condamne les sérigraphies à être dévorées par les plantes grimpantes du jardin, laissant alors présager la disparition définitive du projet, à l'image de la première œuvre réalisée, au titre de 1%, pour l'université de Tours.

L'insertion de la culture artistique sous forme de 1%, au sein des espaces urbains dédiés à l'université de Tours, lieu de vie sociale et de transmission du savoir, vise à transposer dans l'espace public l'expérience de l'art – jusqu'alors cloisonné dans les espaces institutionnels qui lui sont dédiés. Car, l'art public et urbain est destiné à sensibiliser les citoyens à la création contemporaine, créant ainsi l'espace et le temps nécessaires pour que puisse émerger un travail critique et réflexif destiné à former leur jugement esthétique.

Mais il ne suffit pas de peupler autoritairement l'espace urbain de témoins de l'art contemporain, pour que celui-ci devienne plus proche ou plus accessible au public : il faut avant tout instaurer un dialogue entre les œuvres et leur public afin d'atténuer la distance, tant spatiale que mentale qui les sépare. L'évidence de leur présence énigmatique au sein de l'espace public, que ses usagers ont bien trop souvent toujours connu ainsi, les banalise en effet jusqu'à l'insignifiance ou l'indifférence. Or, si l'œuvre émane de la pensée créatrice d'un artiste, elle perdure à travers la réception critique de ses regardeurs. Car, si l'on en croit Marcel Duchamp : « *L'œuvre d'art est toujours basée sur les deux pôles du contemplateur et du créateur [...] Mais le contemplateur a le dernier mot, et c'est toujours la postérité qui fait le chef-d'œuvre* ».

Ainsi, la valeur d'un objet d'art, quelles que soient les qualités ou les défauts qu'on lui confère, ne peut être évaluée qu'en fonction de sa capacité à produire des réactions humaines, soit de la manière dont le public se l'approprie, l'intègre à son quotidien.

Dans cette mesure, l'absence de médiation culturelle condamne à l'oubli ces œuvres assimilées par leur public au domaine de l'inutile.

AURIANE GABILLET

LA NUIT SANS LUNE

MARTINE & FELIPEL BECHAMEIL JEAN



16 | 2
OCT | FÉV
2013 | 2014

LE CREUX DE L'ENFER
THIERS

le Creux de l'enfer - Thiers
centre d'art contemporain

85, av. Joseph Claussat - 63300 THIERS - 33 (0) 4 73 80 26 56

info@creuxdelenfer.net creuxdelenfer.net

ouvert tous les jours de 13h à 18h sauf le mardi - ENTRÉE LIBRE
visite commentée le dernier dimanche du mois 15h,
2,50 € par pers. / gratuit - 18 ans

Exposition coproduite avec la galerie Nordine Zidoun au Luxembourg, le fonds culturel national et le ministère de la culture du Luxembourg, les Centres d'art de la ville de Dudelange au Luxembourg.

avec les soutiens :
du Ministère de la Culture et de la Communication / Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Auvergne, de la Ville de Thiers, du Conseil Général du Puy-de-Dôme, de Clermont Communauté, du Conseil Régional d'Auvergne, du Rectorat de l'Académie de Clermont-Ferrand, et du Parc Naturel Régional du Livradois-Forez.

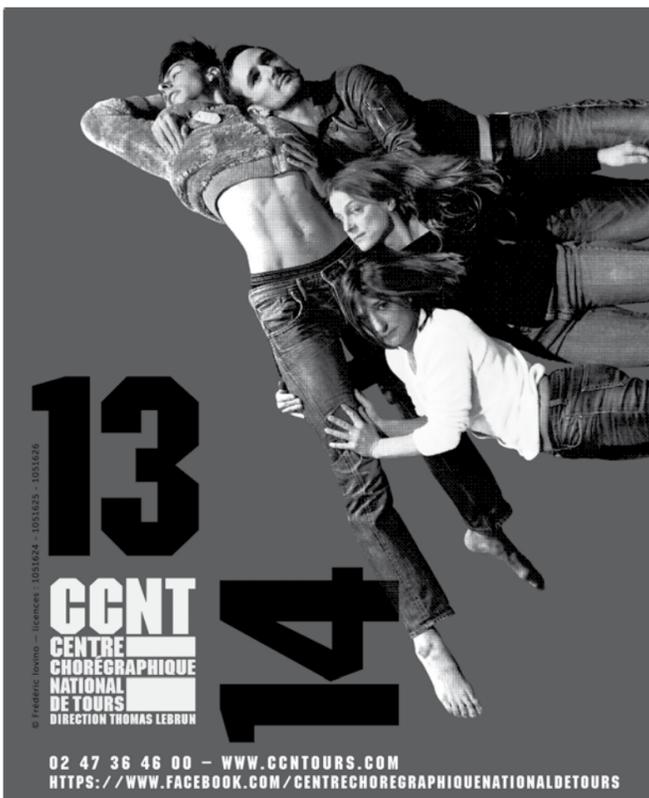


BANDITS-MAGES

IMAGE EN MOUVEMENT/ARTS MÉDIATIQUES

www.bandits-mages.com - +33(0)6 63 35 38 87 - +33(0)2 48 50 42 47

Friche l'Antre-Peaux - 24 route de la chapelle - 18000 Bourges - France



13

CCNT
CENTRE
CHOREGRAPHIQUE
NATIONAL
DE TOURS
DIRECTION THOMAS LEBRUN

14

02 47 36 46 00 - WWW.CCNTOURS.COM
[HTTPS://WWW.FACEBOOK.COM/CENTRECHOREGRAPHIQUENATIONALDETOURS](https://WWW.FACEBOOK.COM/CENTRECHOREGRAPHIQUENATIONALDETOURS)



Nøø135

/-vcrieN Pi@rcI
I-lé|èNle l°ire5
l3eNlj@MliN røl3ert-l)egucle

exposition du
XIV septembre MMXIII
au
XIV octobre MMXIII

9 rue de la monnaie 37000 Tours
0663409256 / 0981858555
www.chez-ph.me
info@chez-ph.me

CHAPELLE DU GENETEIL CENTRE D'ART CONTEMPORAIN SAISON 13/14

MICHEL BLAZY

DU 14 SEPTEMBRE AU 17 NOVEMBRE

PIERRE BESSON

DU 18 JANVIER AU 23 MARS

CELINE CLERON

DU 12 AVRIL AU 15 JUIN

HUGUES REIP

DU 05 JUILLET AU 21 SEPTEMBRE

Chapelle du Genêteil, centre d'art contemporain
rue du Général Lemonnier, 53200 Château-Gontier
T 02 43 07 88 96. www.le-carre.org



LAURA 16

OCTOBRE 2013 - MARS 2014

COUVERTURE :

Maité Marra,
Quel est le genre du sexe féminin ?
2013

PAR ORDRE D'APPARITION :

- # Davide Bertocchi, Musei da tavola
- # Estelle Benazet, Bombyx et fard à paupières
- # Lotta Hannerz, Mis à nu
- # Julie Crenn, Martine Aballéa - Lisières
- # Martine Aballéa, Chambre Blanche
- # Jean Bonichon, Fables
- # Daniel Nadaud
- # Saphi, Pent Up!
- # Jeanne Susplugas, Containers (A.B.)
- # Chus Martinez, Entretien par Sammy Engramer
- # Heidi Sill, Cut #63 - Cut #83
- # Thomas Lebrun, Entretien par Jérôme Diacre
- # Véronique Joumard, ANA flight 998, 9 nov.
- # Ghislain Lauverjat, "D'un trait d'insolence je sublime mon regard"
- # Carolin Jörg, Stück 1 + 2
- # Rémy Yadan, entretien par Catherine Strasser
- # Daniel Dewar & Grégory Gicquel, Étude
- # Vidéo Performing Art: Plateau TV transformable
- # Bandits-Mages, Entretien par Ewen Chardronnet
- # Auriane Gabillet, Le 1% de Tours, aperçu d'un patrimoine méconnu.

Comité de Rédaction : Jérôme Diacre, Sammy Engramer,
David Guignebert, Ghislain Lauverjat
Coordination : Sammy Engramer
Graphisme : Matthieu Loublier
Correction : Eléonore Espargilière
Administration, publicité : Groupe Laura, 10 place Choiseul,
F - 37100 Tours, lauragroupe@yahoo.fr
ISSN 1952 - 6652 / 48 pages / 1500 exemplaires
Abonnement annuel et adhésion 16€

galerie la box

Programmation 2013/2014

ARCHILAB, 1999-2013

UN LABORATOIRE UNIQUE POUR L'ARCHITECTURE

du 14 au 28 septembre 2013
en collaboration avec le Frac Centre ;
et à l'occasion des 30^e Journées européennes
du patrimoine les 14 et 15 septembre 2013

SATISFACTION WITHOUT DELAY

du 17 octobre au 16 novembre 2013
A constructed world (résidence 2013-2014)
dans le cadre des Rencontres Bandits-Mages du 13 au 16 novembre 2013
Finissage le 14 novembre à 18h

JEAN-MICHEL SANEJOUAND

du 28 novembre au 21 décembre 2013
Vernissage le 28 novembre à 18h

GHOST NATURE : LE FANTÔME DE LA NATURE

du 16 janvier au 8 février 2014
Commissariat : Caroline Picard - Vernissage le 16 janvier à 18h

GLISSEMENTS DE TERRAIN. CARTOGRAPHIE, PENSÉE, PAYSAGE

du 17 février au 19 mars 2014
Sur une proposition de Joan Ayrton, dans le cadre du post-diplôme
Document et art contemporain - Vernissage le 20 février à 18h

PROJECTIONS ANIMALIÈRES

du 27 mars au 26 avril 2014
Commissariat : Caroline Picard - Vernissage le 27 mars à 18h

DÉMULTI(PLIER) : LES SÉANCES DE PRISES DE VUES DE GAËTAN GATIAN DE CLÉRAMBAULT (MAROC, 1918-1919)

du 5 au 28 mai 2014
Commissariat : Antonio Guzmán - Vernissage le 5 mai à 18h

VOIR EN PEINTURE IV

du 5 juin au 5 juillet 2014
Commissariat : Éric Corne - Vernissage le 5 juin à 18h

la box_bourges

école nationale supérieure d'art de bourges

_9, rue édouard-branly _BP 297
_F 18006 bourges cedex
_t+33 (0)2 48 24 78 70
_la.box@ensa-bourges.fr

ouvert du mardi au samedi
de 14h à 18h,
les lundis sur rendez-vous,
fermé dimanche et jours fériés

Appels à candidatures 2014/2015

Appel à Projet curatorial

La Box _Ecole nationale supérieure d'art de Bourges lance un appel à projet pour une partie de son programme d'expositions 2014-2015.
Cette programmation sera confiée à un commissaire indépendant, un critique, un artiste ou un collectif.

Réception des avant-projets par mail avant le 15 mars 2014

Appel à candidature Résidences

La Box _Ecole nationale supérieure d'art de Bourges lance un appel à candidature pour ses résidences 2014-2015.

Réception des dossiers par voie postale et par mail
avant le 15 mars 2015

Toutes les informations
sur www.box.ensa-bourges.fr



APPEL À CANDIDATURES
pour la 7^e édition
de la Biennale d'art contemporain
de Bourges

Panorama
de la jeune création Bourges 2014
du 26 sept. au 26 oct. 2014

date limite de réception des dossiers :
20 décembre 2013
+ d'infos sur
www.biennale-bourges.fr

ensa_bourges
école nationale supérieure d'art de bourges
_BP 297
_7, rue édouard-branly
_F 18006 bourges cedex
_t+33 (0)2 48 24 78 70
_lepanorama@ensa-bourges.fr



MATTHEW BARNEY

NICHOLAS BULLEN

LARRY CARROLL

GRÉGORY CUQUEL

DAMIEN DEROUBAIX

SELDON HUNT

GREGORY JACOBSEN

THEODOR KITTELSEN

HARMONY KORINE

ÉLODIE LESOURD

JUAN PABLO MACÍAS

MAËL NOZAHIC

TORBJØRN RØDLAND

STEVEN SHEARER

MARK TITCHNER

GEE VAUCHER

BANKS VIOLETTE



ALTARS
OF
MADNESS

LE CONFORT
MODERNE

28 SEPTEMBRE - 15 DÉCEMBRE 2013 / WWW.CONFORT-MODERNE.FR



AU-DELÀ DE CETTE FRONTIÈRE, VOTRE TICKET N'EST PLUS VALABLE

DU 14 SEPTEMBRE 2013 AU 5 JANVIER 2014
Au Pavillon Vendôme

Avec Nikolaj BS Larsen, Trey Burns, Blanca Casas Brullet, François-Xavier Courrèges, Magali Daniaux et Cédric Pigot, Alain Declercq, D.N./ Laetitia Delafontaine et Grégory Niel, Martine Feipel et Jean Bechameil, Laura Henno, Chourouk Hriech, Nadine de Koenigswarter, Isabelle Levenez, Thomas Mailaender, Natacha Nisic, Adrian Paci, Lucy + Jorge Orta, Bruno Serralongue, Claire Tabouret, Javier Tellez, Brigitte Zieger.

Pavillon Vendôme - 7, rue du Landy - 92110 Clichy
Tél. : 01 47 15 31 05 - pavillon.vendome@ville-clichy.fr
Ouvert du mardi au samedi de 11h à 19h
et le dimanche de 14h à 18h.

Nord
LIEUX
D'ART
CONTEMPORAIN

Crédit : Javier Téllez, One flew over the Void (Bala perdida), 2005
Production still from single channel video, 11.30 min., color, sound
Courtesy de l'artiste et de la galerie Peter Kilchmann, Zurich



www.ville-clichy.fr