



LAURA 23

SOMMAIRE

JOURS REDOUTABLES

6-7

Christophe Manon
et Frédéric D. Oberland

LA QUÊTE DU BONHEUR À L'ÈRE DES SUPERMARCHÉS

10-11

↳ Bertrand Labarre ↵

LE RÉALISME MAGIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE

12-17

ANNABEL AOUN BLANCO

L'ORIGINE EST UN EXIL

18-21

MOHAMED OUZINE

BAUH #8 - CHADIA_ASH

24

« LE CONFLIT »

25-28

la femme et la mère
Élisabeth Badinter, 2011 >>

FRED LECOMTE PORTFOLIO

29-33

ELEFANT CAT

34-37

ENTRETIEN
AVEC
HÉLÈNE ROCHETEAU

CCNT

38-42

COUVERTURE

Mohamed, réfugié soudanais
Guillaume Le Baube
Calais, Novembre 2015

(Inside) Cliffhanger
elefantCat, borne d'arcade, 2015

PAGE CENTRALE

Missouri, poster, 2017

RÉDACTEURS DU NUMÉRO

Thomas Anquetin, Jérôme Diacre,
Olivier Devillaine, Sammy Engramer,
Loïc Volat, Nadia Chevalérias

COORDINATION

Jérôme Diacre

GRAPHISME



Julie Verin

ADMINISTRATION PUBLICITÉ

Groupe Laura,
10 place Choiseul, F-37000 Tours,
lauragroupe@yahoo.fr

ISSN : 1952-6652 / 44 pages / 2000 exemplaires
Abonnement annuel et adhésion 16 euros
Impression Numeriscan37, Tours

Groupe Laura bénéficie du soutien
de la DRAC, la Région Centre Val-de-Loire
et de la Ville de Tours



© Frédéric D. Oberland



© Frédéric D. Oberland

JOURS REDOUTABLES

Christophe Manon
et Frédéric D. Oberland

Par Thomas Anquetin

D'entre les photographies de Frédéric D. Oberland s'élève une voix, celle du poète Christophe Manon. Des chants tantôt continués en minces colonnes dont seuls des tirets scandent l'émergence, tantôt ramassés en courtes strophes râblées trouées de noir. Car si voix et photographie dialoguent ici, c'est en inversant ce rapport commun entre le blanc et le noir. Celui-ci devient le signe d'un vide que celui-là, dans une tradition que Mallarmé portait à un point d'incandescence par son *Coup de dé*, révélait.

De la même manière, les photographies noir et blanc de Frédéric D. Oberland littéralement révèlent le monde : s'y dévoile souvent, non pas la forme en tant qu'elle est une masse qui capte la lumière et n'en renvoie que des nuances de tons, mais en tant qu'elle se découvre dans la nuit ou le mouvement, une fois rendue au visible par une clarté, l'artifice d'un projecteur ou d'un flash. Le reste est absence découpée dans la présence massive du noir. Cette béance, la parole la réitère, dans l'hésitation des trous et des points qui forcent en nous la pause intellectuelle de la phrase dans la majorité des strophes, ou de leur absence dans les trois longs chants qui scandent l'ouvrage.

Ainsi, se présente le huitième ouvrage publié aux Inaperçus, maison d'édition qui met en rapport un plasticien et un poète dans des collaborations inédites. Après notamment *l'éternité* (Dernier Télégramme, 2010 et 2014), *Extrêmes et lumineux* (Verdier, 2015) et *Au nord du futur* (Nous, 2016), Christophe Manon déploie ici le chant d'un départ et d'une inquiétude. Dans les premiers mots de *Jours redoutables*, une figure, un « on » à la fois je et homme, s'ouvre au jour et à la vie, déjà un peu entamée : « on s'éveille un peu las comme si l'on n'était plus qu'une clope à moitié consumée » —, peut-être pas très loin de l'endroit où la Jeune Parque de Valéry sortait de sa torpeur et s'ouvrait au monde, à la conscience et à ses alentours en s'interrogeant :

*Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure,
Seule, avec diamants extrêmes ?...*

L'effroi d'être. Là

Le chant est ici à la fois plus angoissé et plus enthousiaste, porté qu'il est successivement par « l'effroi d'être là », dans le premier chant, qui se redit à un point près quelques pages plus loin : « Effroi / d'être. Là », et la certitude des épiphanies passées et à venir : « cœur léger cœur lourd c'est la grâce de vivre » dans une « splendeur éphémère du jour ».

Paraissant accompagner alternativement la disparition progressive des êtres et des choses et leur surgissement, « on »

se trouve dans le dernier poème au terme du monde : « on se tient titubant au bord extrême de la planète », après n'avoir cessé tout à la fois de douter des pouvoirs de dire et de frayer avec les morts, incessamment convoqués comme références d'un espace à habiter et d'un langage à partager. Rien de téléologique pourtant ici, sinon qu'il s'agit d'en référer à un ailleurs d'où ces morts nous parlent encore parce qu'ils sont ce que nous serons et qu'au dernier état du mot,

*rien n'assouvira la mort très coriace qui
nous traque dans les impasses obscures où
l'on s'est égarés — tout cela toutefois est
d'une grande beauté*

Par ce voisinage de la mort et par la difficulté pour la parole de saisir ce qui s'offre et passe, le doute quant au verbe innerve toute l'écriture, qui doute de soi jusqu'à se refuser tout à la fois à se figer dans un processus de signification — « écrire peut-être comme on aime sans jamais faire système » — et à s'approcher trop intimement des « marges du territoire des morts » car là les « Mots ne sont que stèles ». D'ailleurs en regard de ces derniers, une photographie tente de capter parmi la brume une silhouette indéterminée qui s'amuit, manière de voilement-dévoilement d'une ombre, parmi ce qui empêche le regard comme la parole. Souvent un voile, léger tremblé ou flou manifeste, empêche les sujets d'advenir tout à fait dans les images. Le grain de la photographie redouble celui d'une peau dont on ne discerne pas l'ensemble du corps ; les féeries des halos lumineux dramatisent l'apparition d'êtres sortis d'un rêve et figés dans leur saisie comme indiscrete ; des bras s'enlacent sans visage ; un sexe s'offre et en regard la texture d'une surface craquelée invite à s'emparer de ce qui s'efface et disparaît. Peu de figures se donnent dans leur intégralité ou leur intégrité et le regard ne fixe pas davantage que les mots, signes incertains d'une réalité ductile.

Par des phrases courtes que ne renierait pas le Beckett de *Cap au pire*, qui débute par « Encore. Dire encore. Soit dire encore. », l'énonciateur ici s'empare de la difficulté de dire, justement, le monde : « Nommer le visible ne sais pas » affirme la voix qui s'affiche comme puissance d'assigner aux choses une empreinte. Si le premier tente d'ailleurs d'offrir au corps une place par le langage : « Dire un corps. (...) Un lieu. Où nul. Pour le corps. Où être. », le second expérimente l'infinitude du sien :

*ne sais pas. Ni où
commence le corps ni comment. Il s'achève.*





© Frédéric D. Oberland

Inlassablement tenter de dire

Les points et les espaces qui sectionnent la phrase paraissent autant de signes que ce qui se dit ne se dit pas sans obstacle. Lorsqu'il s'agit d'ailleurs de « Dire cela dire. Ce qui tremble frêle », comme un lointain écho à cette injonction du « dire encore » de Beckett, il s'agit de débusquer ce qui « toujours se trame en / deçà. De la langue et de ses. Effractions. »

Dire, ici, c'est visiblement tenter de mettre des mots sur les mouvements infraverbaux, à la manière de Nathalie Sarraute, qui par tâtonnements et tremblements tente de débusquer les « mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience » dans *Tropismes*.

Pour Christophe Manon, afin de « tenter. De / saisir ce qui vibre dans. L'aura émoussée du soleil », il s'agit que « nos langues mêlées inventent. Un idiome éphémère. »

Parole et baiser sont liés dans cette tentative de formulation. Le poète exprime tout à la fois le temps qui fuit trop vite d'une vie qui dérive, les incertitudes de l'instant et la délicatesse qu'il faut pour les dire. Rien ne se fige, ni dans la vie ni dans la langue, cette dernière ne sachant ni ne voulant jamais, à l'instar de celle de Sarraute, arrêter le réel dans les mots.

Car à ces doutes s'ajoute l'indétermination, depuis longtemps continuée chez Christophe Manon, d'une possibilité de déploiement de la parole lyrique, entendue comme célébration du monde charriant des figures tutélaires. Si la tentation au départ se lit de s'emparer de « l'aura émoussée du soleil », l'énonciateur à la strophe suivante « Ne veu[t] plus » être un « petit cœur » « vociférant. Des louanges à l'étoile ». Plus encore, le dernier chant proclame : « on / adresse un fier majeur à la voûte étoilée ». Voilà qui est dit, le corps qui insulte remplace le verbe qui doute — et cela n'amointrit pas le plaisir d'être.



Jours redoutables,
Christophe Manon et Frédéric D. Oberland
Les Inaperçus, 2017.

Le poème quelque chose entre. Arpenter et vivre.

Si vivre est doute et effroi, si image et mots naviguent toujours ici dans l'inconfort de l'existence, si les figures paraissent tout à la fois à la dérive et entées à cette dérive, si les égarements évoqués sont autant de manières d'habiter un monde qui peine à s'offrir, si l'éphémère fait la valeur des épiphanies tout autant qu'il garantit la puissance de la jouissance mais rend incertain ce qui la suit, sur toute image figée et toute parole donnée l'incertitude est jetée.

Dans la tradition juive, les dix jours redoutables débutent par les cérémonies du jour de l'an et s'achèvent par Yom Kippour. Chacun est invité à s'y repentir et à proposer un geste de réconciliation à son semblable. Le « on » du poème s'éveille alors que, comme chaque nuit, quelque chose s'est brisé. Verbe et photographie semblent offrir l'opportunité nouvelle de saisir cette brisure. Est-ce dans la déchirure d'un vêtement qui dévoile une épaule, la fugacité d'une étreinte ou d'un corps deviné, les lignes entremêlées de câbles électriques et les courbes d'un liquide agité qu'on perçoit ce qui demeure de la nuit et qui permet d'envisager le jour nouveau ? Est-ce dans la surface grenue d'un ciel et d'une mer à peine départis où deux figures posent, comme la trace laissée de corps déjà disparus ?

De fait, la formulation toujours approchée mais jamais fixée de ce retour sur soi tendu vers l'autre semble s'effectuer, dans la photographie comme dans le poème, de strophes en strophes, d'abord par l'indéfinition des corps qui éprouvent « leur étanchéité » ; ensuite par l'étonnement des « plus impitoyables coups » qu'on se porte à soi et aux êtres chers ; par les « épiphanies d'épidermes » de l'être lorsqu'il s'unit à un autre dans le déséquilibre de l'amour et de l'excitation ; enfin par l'ignorance du temps qu'il reste à ce corps pour jouir encore des étreintes et des quantités « de drogues d'alcools ou bien. D'altérités » sans être capable de reconnaître la mort lorsqu'elle se présentera.

Mais cette formulation sans cesse cherchée se fait également dans le dialogue d'images et d'une voix. Écrire et voir certes comme on s'obstinerait à parcourir physiquement l'instant du jour et mentalement les faits passés, mais voir et écrire aussi pour donner une possibilité d'advenir et un contour à ce qui, dans ce moment de réflexion, se montre, se formule ou tente de se formuler :

*Cela vibre et s'articule sans. Toutefois
s'énoncer tel.*

LA QUÊTE DU BONHEUR À L'ÈRE DES SUPERMARCHÉS

Parfois on arrive à un carrefour
et il faut traîner son sac
pour le traverser
bifurquer ou aller tout droit
en évitant le retour en arrière
la vie ne nous offre jamais ce choix
il faut dire que c'est effrayant de choisir
mais on dit que c'est ça être adulte

Bertrand Labarrie

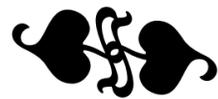
Je n'ai jamais voulu être un enfant
les enfants sont des tyrans
avec des sourires à faire craquer
même les plus coriaces d'entre nous
les enfants sont chiants à force de devenir impurs

Je regrette de devoir être adulte un jour
je crois que les adultes devraient être exterminés
tant ils empêchent d'espérer
toujours le nez dans le guidon et les factures
avec des sentences définitives aux lèvres

J'aimerais bien être vieux en fait
même si j'ai peu de chance d'y parvenir
rapport à mon hygiène de vie
d'ici dix ans je serai recyclé

J'aimerais bien être vieux
pour faire chier le monde
à sans cesse râler contre la vie qui fout le camp

Être vieux c'est fun
c'est top
c'est bath
on est toujours démodé
et puis être vieux
ça fait peur aux gens en bonne santé



Parfois on arrive à un carrefour
et il s'agit de prendre son temps
en posant son sac sur la caisse
et de se dire qu'on doit bien avoir assez de piécettes
pour payer l'addition en laissant patienter les cons
les compressés
tout en cherchant au fond de son porte-monnaie
le moindre bon de réduction sur les nouilles
le camembert ou le dentifrice
pendant que les jeunes s'impatientent
avec leurs problèmes de chtars

J'aimerais bien être vieux
et faire semblant d'être sourd
pendant que je quitte le carrefour
en me disant ça va
demain je serai encore là



❄️ ❄️ LE RÉALISME MAGIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE ❄️ ❄️

par Jérôme Diacre

ANNABEL AOUN BLANCO

Rarement la photographie a eu affaire à cette ingéniosité de la main en train de solliciter les codes de la représentation. Les photographies d'Annabel Aoun Blanco testent ce dialogue précieux que l'œil entretient avec la vue, que la perception entretient avec la réalité.

« Et, comme j'ai toujours envie de voir la face cachée de ce qu'on voit à l'œil nu, j'ai décidé de le photographier et de l'agrandir, avec un procédé qui rappelle celui que j'ai utilisé dans mon film *Blow up*. L'agrandissement photographique modifie certains effets, certains rapports ; les couleurs elles-mêmes assument des tonalités différentes. [...] Ce qui me frappe, c'est qu'ainsi on rentre vraiment dans la matière de la peinture. »¹

Ainsi s'exprimait Michelangelo Antonioni en 1985 à propos de sa pratique de la peinture qu'il avait reprise récemment. Cette scène de *Blow up* a été, est et sera une clef de compréhension de notre relation à la réalité médiatisée par les images pour des générations d'artistes. Plus on tente de s'approcher de la réalité en précisant et en ajustant les procédés techniques, moins celle-ci apparaît et se manifeste davantage un rapport à la matière que la technique produit elle-même. Ainsi, lorsque David, photographe, recherche dans une série de photographies qu'il a prises, les détails d'un corps d'homme assassiné à la lisière d'un buisson et ceux d'un poing qui tient l'arme du crime, le grain apparaît de plus en plus et l'image finit par ressembler aux œuvres abstraites de son ami artiste peintre. Le motif disparaît à mesure que le détail se transforme en matière. Les photographies d'Annabel Aoun Blanco s'immiscent dans ce questionnement, mais dans son cas précis, de manière frontale, radicale au sens strict. C'est pourquoi cette artiste diplômée de l'EESAB – Rennes (Ecole Européenne Supérieure d'Art de Bretagne) en 2012 est véritablement une photographe plasticienne : elle occupe non pas un atelier mais deux : un atelier de productions plastiques et un studio de photographie. Dans le premier elle travaille patiemment tous les matériaux indispensables à ses prises de vue ; dans le second, elle organise ses dispositifs, tire et conserve ses photographies.

« Car nous ne sommes pas fixés à un état ou à un moment, mais toujours fixés dans un mouvement en train de se faire. »

Gilles Deleuze

Comme David dans *Blow up*, Annabel Aoun Blanco réalise des tirages par série en fixant patiemment le motif – sorte d'imago, masque mortuaire, qui oscille entre apparition et disparition au cœur de la matière. Dans un bac de cendre, elle plonge un masque en plâtre moulé à partir d'un visage. Dans la cendre s'inscrit délicatement le visage à partir de la compression du matériau. Par exemple, dans la série *Souffle*, après avoir imprimé le visage grâce au masque, elle se penche et souffle doucement sur la cendre. Elle photographie. Elle réitère cette action douze fois et obtient douze photographies. Sur toute la série, le visage s'efface lentement jusqu'à disparaître puis réapparaître parfois. Dans la série *Coups après coups*, c'est d'une part la pression du masque sur la cendre qui va définir l'empreinte et son degré de visibilité mais aussi les « coups » qu'elle donne au cadre qui contient la cendre. Le visage disparaît à mesure que les jeux de forces internes au matériau déstructurent et restructurent l'amas.

La photographie exprime toute la nuance à la fois de matières, de gestes et de temps. Ce sont les gestes de la plasticienne qui produisent le motif, les conditions et le temps de son apparition / disparition / réapparition ; c'est l'œil de la photographe qui fixe l'image et détermine la visibilité. Le temps est l'« image sensible de l'éternité immobile »² comme elle aime le rappeler. Or quelle est la signification de cette « image sensible » ? C'est le nombre. Le temps est le nombre sensible de l'éternité. Il est fraction, succession dénombrable d'un infini sans début ni fin. « Différence et Répétition » comme dirait Gilles Deleuze, c'est-à-dire une périodisation du même, persévérance et évanescence du même dans le différent. On ne projette plus de l'identité, on subit une présence larvaire, en germe et pourtant déjà accomplie puisque la série est achevée. Mais entre les deux extrémités, comme dans la lecture des romans de Joyce, le lecteur, observateur en l'occurrence, se dissout dans les simulacres de la représentation. L'apparition du motif n'est que le masque d'une

Annabel Aoun Blanco, *Coups après coups*, premier coup, photographie, 2017



réalité absente... tout concourt à éprouver le regard jusqu'à la limite de sa crédulité. « [...] Il faut que la chose ne soit rien d'identique, mais soit écartelée dans une différence où s'évanouit l'identité de l'objet vu comme du sujet voyant »³. Lors de son cursus en écoles d'art, Annabel a demandé à des modèles vivants de plonger dans un réservoir rempli de lait. Une jeune fille noire s'est immergée dans le liquide. Annabel Aoun Blanco chorégraphiait les parties émergées et celles immergées. Apparitions de corps en morceaux dans un espace blanc immaculé, ses compositions, intitulées *Danse contemporaine II*,

sont frappantes de délicatesse et d'énigme. C'est l'œil qui recompose les différentes jonctions invisibles ; c'est l'imaginaire qui recompose ce corps partiellement noyé. Le regard plonge dans l'image et s'épuise dans les possibilités. Or ces possibilités infinies, inachevées, sont le fruit du regard auquel nous sommet la photographe. Dans sa longue réflexion sur la « vision », Jacques Lacan explique bien que « Dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se



transmet, d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré éludé - c'est ça qui s'appelle le regard »⁴.

Toutes les séries photographiques d'Annabel Aoun Blanco cherchent à solliciter la reprise ce glissement, de ce passage... qui éludent les possibilités de voir. L'expérience du regard est l'épreuve de cette impossibilité.

Auparavant, c'est par la technique du moulage de visages en plâtre que la photographe plasticienne a construit patiemment sa pratique. Quand les empreintes du visage, forme interne du moulage, sont photographiées, l'image apparaît, en raison des lois de l'optique et de l'insistance rétinienne, comme le masque véritable de la face. L'empreinte, en creux, surgit en positif. *Mandylion* est le titre de cette série de neuf photographies où les nuances de blanc révèlent presque imperceptiblement les lignes d'un

visage que l'on ne devine qu'avec peine. Dans la tradition chrétienne, le « mandylion » est la « vraie image » (vero icona) du Christ, imprimée sur le tissu. Cette référence chez Annabel Aoun Blanco est à comprendre dans le questionnement du geste et de la possibilité de l'image acheiropoïète, c'est-à-dire non faite de la main de l'homme. Cette fidélité à la puissance magique des images est peut-être à comprendre dans cette longue tradition littéraire sud américaine ; sorte d'héritage familiale pour l'artiste. C'est un réalisme magique auquel elle croit. Des visages apparaissent délicatement et l'am-

bigüité de l'origine du véritable geste créateur - la main de l'artiste ou le matériau lui-même - devient brûlante. Cette présence magique envahit par exemple les romans de Gabriel Garcia Marquez. Les vivants et les morts cohabitent dans un tourbillon d'existences qui se répètent et changent sans cesse. Lorsqu'elle photographie ses masques blancs qu'elle a poncés et lissés précautionneusement jusqu'à effacer les traits originels, elle redessine certaines lignes des visages au crayon pour mieux les faire réapparaître - mêmes devenus autres. C'est le principe de la série *Desmasqués*. Elle réalise ainsi une opération magique.

« Les choses ont une vie bien à elles ; il faut réveiller leur âme, toute la question est là. »⁵

L'œuvre d'Annabel Aoun Blanco est déjà conséquente. L'intérêt qu'elle porte sur les conditions d'émergences du regard, de la vision et de toute représentation - en particulier celles du visage - ancre sa double pratique, plastique et photographique, dans les questionnements contemporains les plus aigus. Car c'est bien de l'identité, de celle du visage dans sa relation au voir, à la fois multiple par sa sérialité et simple par ses modalités d'apparition, dont il s'agit ; question d'une actualité extrême et urgente à laquelle nous sommes tous confrontés. Cette œuvre en propose une interprétation singulière et troublante ; troublante parce qu'attachée à une nécessité intérieure très forte et singulière parce qu'issue d'une pratique complexe qui assume la confrontation de supports et de techniques différentes.

1. M. Antonioni, Entretiens avec A. Tesson, Positif n°292, Juin 1985

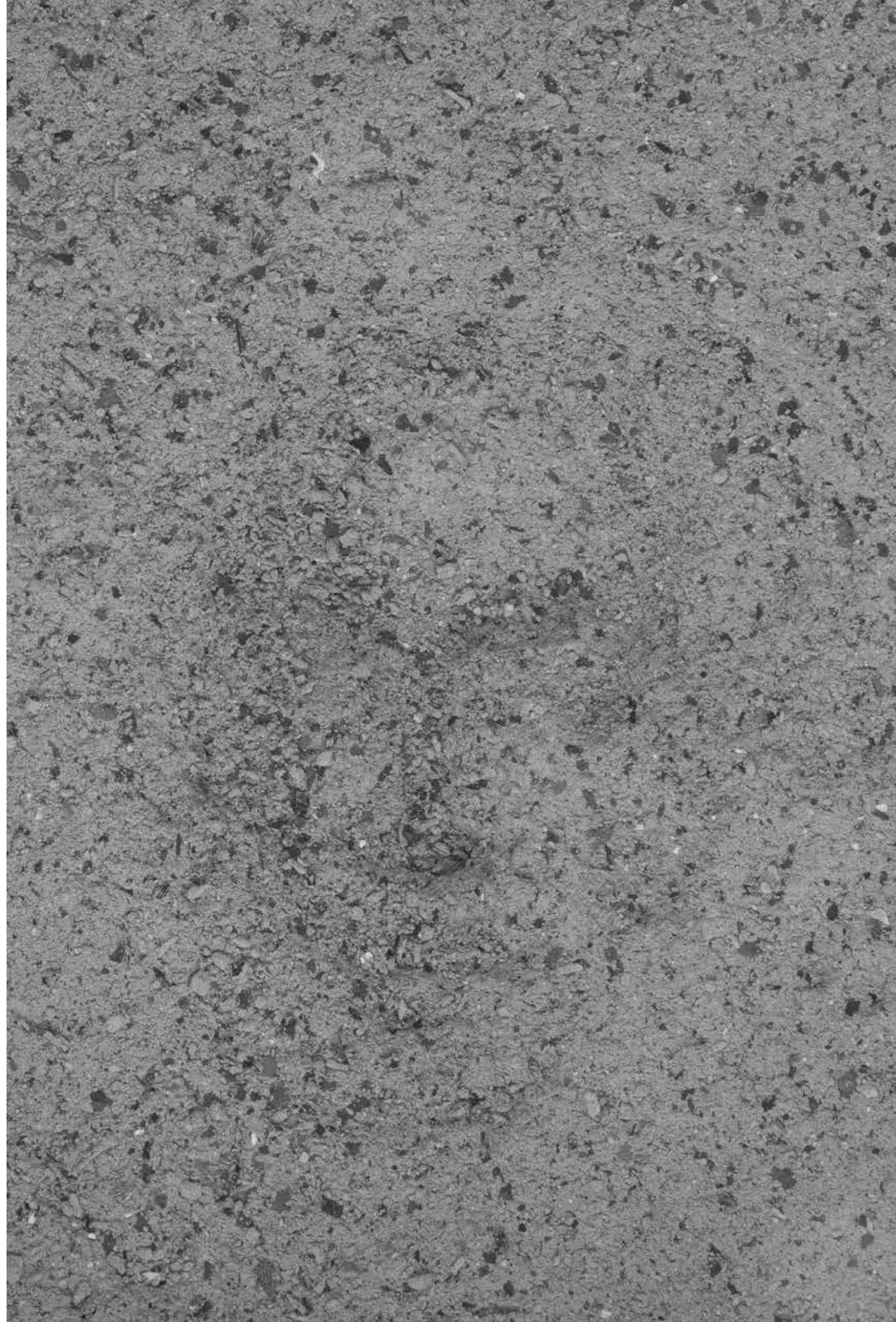
2. Platon, *Timée*, Éditions Les Belles Lettres, 37d-38a

3. G. Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1969, p. 79

4. J. Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Éditions du Seuil, 1973, p. 70

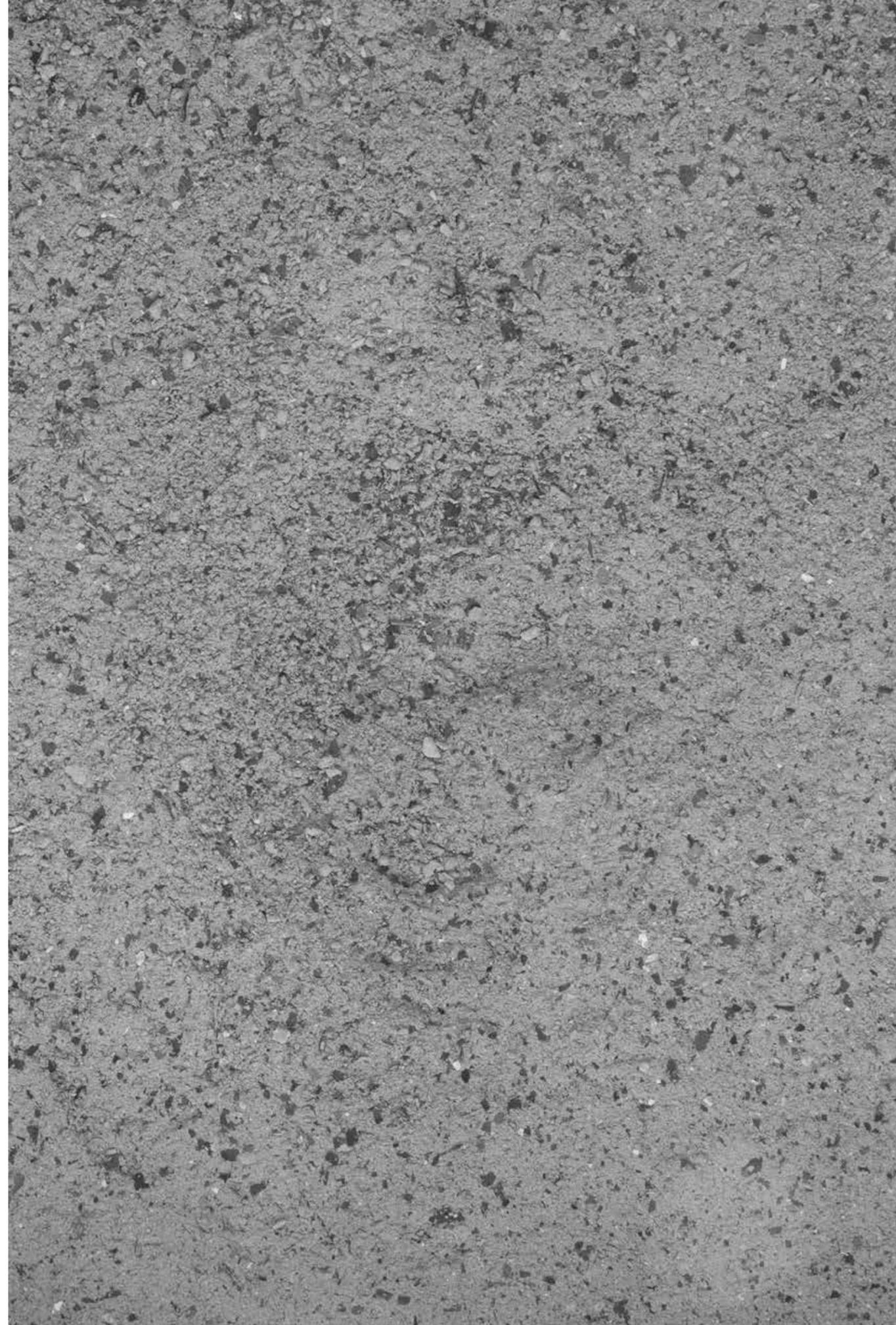
5. G. Garcia Marquez, *Cent ans de solitude*, Éditions du Seuil, 1968





Annabel Aoun Blanco, **Coups après coups**, troisième coup, photographie, 2017

Annabel Aoun Blanco, **Coups après coups**, quatrième coup, photographie, 2017





L'ORIGINE EST par Olivier Devillaine UN EXIL

À PROPOS DU FILM
SAMIR DANS LA POUSSIÈRE
DE MOHAMED OUZINE

L'improbable recherche de l'origine hante le beau film de Mohamed Ouzine, qui revient sur la terre natale d'un père décédé pour y filmer Samir, son neveu, contrebandier mélancolique et angoissé transportant de l'essence à dos de mules entre l'Algérie et le Maroc. Une telle recherche présuppose la distance, tout autant temporelle que spatiale, ainsi que la tentative d'abolir l'irréversibilité du temps par la réversibilité de l'espace.¹ Un mouvement doit en annuler un autre pour faire surgir l'origine, commencement absolu parce que perdu et dont l'éloignement impose et signifie la proximité nostalgique, épreuve paradoxale que tout le film s'efforce de faire surgir à travers la lente succession de plans larges, de paysages lointains et de plans rapprochés du visage de Samir.

Les premières images du film fournissent la clef de ce mouvement paradoxal, à la fois mobile et immobile : les nuages passent dans un ciel nocturne éclairé par la lune dont la lumière, dit Samir, projette des ombres inquiétantes. La nuit n'y est pas le lieu du repos et de l'abandon au sommeil, mais du mouvement et de la vigilance, de l'inquiétude et de la peur. La

nuit ne fait disparaître les choses qu'en en faisant apparaître d'autres : ainsi la figure de l'animal (sanglier et loup) peuple les trajets nocturnes et solitaires de Samir transportant à dos de mules l'essence de contrebande. La nuit déplace plus qu'on ne se déplace en elle. Elle est le lieu du déplacement où tout apparaît précisément déplacé, où les choses ne sont elles-mêmes qu'en étant subtilement à l'écart d'elles-mêmes. Tout y vit d'une existence clandestine, masquée et lointaine. Parfois le déplacement est plus radical et plus terrible : ainsi, le récit que fait Samir du voyage d'un autre contrebandier qui, parvenu au lieu de passage appelé *le Gué blanc*, voit l'ombre des mules continuer d'avancer alors que celles-ci se sont immobilisées. Si, comme l'écrit Blanchot à propos de l'image, « l'éloignement est ici au cœur de la chose »², c'est parce que l'espace est lui-même traversé par la distance d'une frontière, lieu de séparation et de franchissement, d'arrêt et de passage, s'étendant à l'intérieur même de l'être qui, passant, se retrouve immobilisé, comme interdit, par ce passage. Le paysage est comme coupé par cette présence de la frontière, et devient ainsi un mi-lieu, le lieu de la séparation, de la scission.

On songe ici au film de Mizoguchi *Les Contes de la lune vague après la pluie* ; ou bien encore à celui de Bergman, tellement proche, *l'Heure du loup*. On pense également à la *Divine comédie* de Dante lorsque celui-ci traverse la frontière séparant l'Enfer du Purga-

toire, abandonnant derrière lui l'ombre qu'alors il était. Et comme chez Dante, la frontière n'est pas seulement le lieu du passage et de l'abandon, mais également celui du renversement, de l'inversion³.

Cette inversion semble tout d'abord permise par la réversibilité de l'espace : la terre du retour est aussi pensée comme celle du départ. Samir évoque la possibilité lointaine de l'Espagne – dont on aperçoit parfois au loin les lueurs – ou de la France. Mais ici nulle frontière immédiate, repérable, bien plutôt l'épreuve de la limite, d'une frontière impalpable et infranchissable. Cette inversion touche également la frontière entre l'animal et l'humain. A cet égard, le récit glaçant que fait Samir de la mise à mort d'un muletier par sa mule (sans doute rendue folle par les vapeurs d'essence) vaut comme métaphore du renversement qui anime tout le film : on ne peut pas ne pas songer à l'inversion du sacrifice d'Abraham où l'animal remplace in extremis l'enfant Isaac ; ici c'est l'homme qui prend la place de l'animal et se trouve sacrifié. Nul dieu pour sauver l'homme de sa propre folie. Samir le dit lui-même à la fin du film : « Mais si tu es venu chercher Dieu ici, tu ne le trouveras pas. Où veux-tu trouver Dieu ici ? » En ce sens, l'absence de Dieu place Samir face à lui-même, dans une situation quasi-pascalienne de dérélition, c'est-à-dire face à une

existence sans contour défini, une répétition incessante, presque somnambulique : si Samir explique que « le monde ne finit pas, mon oncle, la vie ne finit pas », c'est parce que dans l'insomnie dont il souffre, ses nuits ne permettent pas à ses jours d'abolir ses nuits, que son existence prise dans ce paysage de contrebande ne peut être que nocturne et clandestine. On devine bien que Mohamed Ouzine fait le portrait d'un double spectral de lui-même, de l'homme qu'il aurait été s'il n'avait pas déjà été un autre ou qu'il ne peut être que clandestinement, comme en contrebande, dans ce que Blanchot appelle une « ressemblance nocturne »⁴. Ou bien encore comme une image.

Il y a quelque chose de poignant dans cet impossible exercice de fidélité auquel se livre Mohamed Ouzine. Le retour se maintient sur la promesse d'une familiarité, d'une ressemblance ou d'une reconnaissance – même lointaine – de certains lieux, de certains événements, de visages ou d'une histoire commune dont on sait pourtant qu'elle est devenue étrangère. Samir lui-même s'amuse de cette tentative en s'étonnant que son oncle soit venu filmer un lieu aussi déserté et sans intérêt, et les villageois raillent son accent étranger lorsqu'il parle arabe. Dès lors ce retour sur les terres du père disparu ne semble aboutir qu'à une douloureuse épreuve d'incompréhension et d'infidélité.

1. Qu'on songe ici à ce qu'écrit Derrida sur la nostalgie (p. ex. dans *Le Monolinguisme de l'autre*, éd. Galilée, 1996), ou bien au beau livre d'Hélène Cixous, *Si près*, éd. Galilée, 2007, dans lequel l'auteur revient en Algérie pour y aller visiter la tombe de son père, voyage pieux où l'espace est traversé, comme raturé, par le temps.

2. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, p. 268, éd. Gallimard, 1955.

Le visage de Mohamed rencontrant Samir n'apparaît jamais alors qu'on le sent toujours présent, comme s'il était impossible de les faire figurer ensemble sur la même image. Il y a dans ce face à face entre Samir et son oncle l'épreuve douloureuse d'une solitude qui, seule, peut être partagée. Le lieu de la rencontre est ainsi l'espace d'une disjonction, d'une irréconciliation, espace toujours travaillé par la frontière qui est partout, entre les pays, entre les êtres, à l'intérieur même de ceux-ci. Lorsque Samir traverse la frontière, c'est aussi la frontière qui le traverse. Les paysages, les collines arides, les montagnes lointaines, deviennent les lieux d'un en-dehors peuplé par des créatures du dehors, sans lieu propre, errantes : des loups qu'on entend sans jamais les voir, des esprits malfaisants. C'est la grande force du film de Mohamed Ouzine que de nous faire sentir à quel point l'image s'adresse à nous à partir d'un en-dehors de l'image, que dans cet espace, traversé par des frontières, les choses s'inversent nécessairement en images. Le voyage vers la terre natale du père n'accomplit pas un retour mais bel et bien une inversion, un devenir-image de l'existence : image du père, image d'un pays idéalisé, d'une origine à jamais devenue insaisissable.

Le retour se révèle être un exil, mais c'est cet exil qui constitue le lieu propre de la rencontre d'un homme avec son origine.

3. Cf. L'Enfer, chant XXXIV, vers 70-93.

4. Cf. ibidem, p. 271 : « Tout homme, aux rares instants où il montre une similitude avec lui-même, nous semble seulement plus lointain, [...] égaré en soi, et, comme son propre revenant, n'ayant déjà plus d'autre vie que celle du retour. »



Mohamed Ouzine, photogramme du film «Samir dans la poussière», 2015

MISSOURI'S ANIMAX

present



A movie...
...and a book !



"Love is a public and
political mode of being"

p.83

"...This is the moment to
meet the world!"

p.57

distributed by
les presses du réel

AUDE ANQUEMIL BERENICE BEGUERIE BADI REZZAK NICOLAS VALCKENAERE

production Missouri * erg * Confort Moderne * Chapelle Jeanne d'Arc *

AJC * réalisation Béatrice Delcorde * direction David Evrard avec

la participation de Yann Chevallier * Jill Gasparina * Justin Lieberman *

Raphaël Pirenne * Julien Sirjacq * Belgique * France * Allemagne 2017

LE CONFORT
MODERNE

ERG

AJC!

Centre
d'Art
La Chapelle
Jeanne d'Arc
Thouans





« LE CONFLIT »

la femme et la mère

Élisabeth Badinter, 2011 »

par Sammy Engramer

« Le *care*, souvent traduit par «sollicitude» et qu'il faut entendre comme «le souci fondamental du bien-être d'autrui» serait la conséquence de l'expérience cruciale de la maternité.»

La problématique posée par *La philosophie du care* ne se dégage pas de la dialectique binaire et patriarcale, elle oppose une vision de l'éthique féminine (morale) à une conception juridique et rationnelle toute masculine (logique). Ainsi, le *care* instruit le particulier et conduit le singulier, il s'attache aux petites choses du quotidien qui requiert le travail de femmes bien plus expérimentées en ce domaine, plus proche de l'essentiel qui se loge dans les moindres détails; moralité, le *care* s'oppose aux hommes dont les visées sont universalistes et publiques — ainsi séparés de «la base», les hommes vivent dans une sphère différente de celle des femmes.

Il reste que ces différences, renvoyant à une dialectique binaire, ont l'avantage de s'imposer dans le débat public. Non que la conception méta-féminine de la vie intra-utérine désignée comme le lieu décisif d'une éthique *a priori* supérieure à celle des hommes soit légitime, ce débat a néanmoins été utile afin de sensibiliser les hommes au temps de gestation maternelle, donc, à la maternité en tant que moment, voire basculement, mutation, révélation, crise ou ravissement dans la vie d'une femme — contrairement à une tâche liminaire, pesante et incontournable imposée aux femelles humaines.

Toutefois, ce retour aux contours du corps élevant l'involition utérine au digne statut d'une maternité épanouie s'est confondu avec l'idéologie patriarcale dans sa version la plus rétrograde. Non que le retour du corps de la femme à une économie durable soit critiquable — par le biais de l'allaitement et de l'amour maternel, ou de la consommation de produits frais, sains et bio —, mais pas au prix d'un renoncement des libertés individuelles et d'un retour *illico presto* dans le foyer domestique. Élisabeth Badinter s'étonne de cette «Sainte alliance réactionnaire» renvoyant les femmes dans les cavernes platoniciennes où les conduites maternantes et débilitantes les invitent à se tenir muettes au service du grand capital.

Dans son ouvrage *Le Conflit*, Elisabeth Badinter expose la quadrature du cercle à laquelle s'expose la femme moderne. La vie d'une femme émancipée et accomplie se partage entre l'activité professionnelle, son rôle de mère et d'épouse — et de femme ayant une vie sociale épanouie ainsi qu'une vie sexuelle consommée. Les conditions de réussite d'une telle entreprise demandent non seulement une force de caractère adéquate mais également des aides matérielles adaptées. Une journée ne contient que vingt-quatre heures; un réel investissement dans la vie professionnelle, tout en étant mère de famille, sans omettre une vie sociale riche en événements et en rencontre est d'une simplicité exemplaire sur le papier, mais peu réaliste si l'on compte le poids des tâches domestiques qui gêne forcément aux entourures. Les courses, le linge, la vaisselle, le ménage, la cuisine, l'achat de vêtements, éventuellement l'allaitement, le bain, les couches, la crèche, les horaires de travail, les éventuelles tensions entre salariés, les demandes affectives du partenaire, la soirée rien qu'entre filles, la sempiternelle visite des parents et des beaux-parents, et au bout du compte, la fatigue et une certaine lassitude invitant les femmes à se plier aux normes en place.

De manière générale, Elisabeth Badinter note que les femmes concernées ne se plaignent pas de la maternité; elle indique cependant quelques expressions se rapportant aux femmes qui regrettent d'avoir enfanté. L'auteure observe les dernières tendances concernant les politiques publiques ou privées sur la natalité; comme le retour à une forme d'essentialisme féministe faisant corps avec les pensées réactionnaires ayant cours avant le traumatisme hédoniste des années 1967-68 (du *Summer of Love* en Californie à *Mai 68* en France). Une curieuse combinaison voit le jour entre les avancées sociales et scientifiques d'un côté, et le retour aux sources de l'autre — une synthèse contradictoire que nous pourrions qualifier de *maternalisme hippie*. Ainsi l'essor du féminisme mêlé à la progression continue des sciences médicales renvoient les femmes à une inspection de leurs corps sous toutes les coutures — toutefois, pas sous un angle esthétique comme le décrit Mona Chollet dans son livre *Beauté Fatale*, mais plutôt en relation à la préservation saine, naturelle, voire écologique du corps.



L'auteure pointe du doigt la manière dont la philosophe féministe Carol Gilligan arpente chaque centimètre du corps des femmes. Carol Gilligan est l'initiatrice de *La philosophie du care*, développant ainsi des conceptions bienveillantes, enveloppantes, sanitaires et maternantes:



De nombreuses pages sont consacrées à la *Leche League*, une association américaine prônant le retour à *la raison d'être* du féminin, donc, à l'allaitement et à la mère aux fourneaux. Certains esprits américains sont habités par les effluves malodorants du fanatisme religieux, n'ayant que peu évolué depuis le XVII^e siècle, ils pensent encore que la science est de nature divine, et que Dieu créa les circuits imprimés en jouant des claquettes sur un piano de cuisson. Élisabeth Badinter note que la *Leche League* n'hésite pas à diffuser et distiller son discours dans toute l'Europe sans qu'aucune critique ne sorte de la bouche de nos journalistes français — avant tout préoccupés par les événements *politiquement people*. Un extrait permet de prendre toute la mesure du contrat moral auquel est assignée la mère selon la *Leche League*:

«Les leagueuses sont en guerre contre le biberon et les horribles laits en poudre, la crèche et par conséquent le travail des «mamans». Une bonne mère qui allaite à la demande est mère à plein temps. Raison pour laquelle la *Leche League* a toujours encouragé ses adeptes à rester à la maison.»

Outre ce type d'association désormais infiltrée dans nos maternités françaises, donc, dans nos hôpitaux publics, l'allaitement semble devenir la norme morale et sociale pour toutes les femmes en Europe. La crise économique fait son œuvre et destine la fonction de mère aux petites économies, donc, à plus de dépendance; ainsi s'effrite peu à peu les belles années féministes où le rêve de concilier un travail épanouissant, une vie de famille moderne et une sexualité émancipée tombe progressivement dans le puits des grandes défaites dont l'écho résonne ainsi:

«[...] les trois pays en question ont en commun d'avoir survalorisé le rôle maternel au point d'engloutir toute identité féminine. La *Mutter* allemande, la *mamma* italienne et la *kenbo* japonaise [*Ryosai kenbo* voulant dire «la bonne épouse et la mère avisée»] donnent une image mythique de la mère, à la fois sacrificielle et toute-puissante. À côté d'elles, la maman française et la *mummy* anglaise font bien pâles figures. L'envers de la médaille, c'est que les femmes ainsi identifiées à la mère admirable, se sont retrouvées prisonnières de ce rôle qui les assignait à résidence.»

D'un autre côté, l'auteure entend le reproche que «les filles des années 80» adressent «aux mères libérées et émancipées des années 60» ne consacrant que peu de temps à leurs propres progénitures. Pour exemple, la géniale et caustique série anglaise *Absolutely Fabulous* fait état de ce conflit générationnel; ainsi, la mère-hippie-glamour-alcoolique se comporte comme une adolescente attardée, contrairement à sa fille-*normcore*-scientifique qui incarne la raison et la stabilité familiale. Il est probable que ces tensions filles-mères expriment encore les effets d'une dialectique binaire qu'entretient savamment l'idéologie patriarcale. Dans le cadre d'une hétéronormation réglée, si l'on s'égarait un instant sur les plates-bandes de la psychanalyse et de la répartition des tâches entre le masculin et le féminin, force est de constater que la rivalité entre femmes a pour objet l'accès au «phallus», donc, à l'incorporation du *Pater familias*, figure ultime de l'autorité domestique; toutefois, il semble qu'au sein de ce mouvement, les femmes rejettent de façon contradictoire les complicités amicales toutes masculines qui, justement, renforcent et fluidifient le cadre de la représentativité masculine — du moins, et lorsqu'à la post-adolescence, le complexe d'Œdipe (hormone de la rivalité masculine) disparaît entre le fils et le père (le tuteur ou le maître) pour laisser la place à *la transmission* d'un héritage (culturel, financier, etc.). Dans le cadre de nos sociétés patriarcales, les expressions de la soro-

rité dialectiquement opposée à la fraternité, donc, la complicité féminine en ses expressions médiatiques les plus délétères, semblent se limiter à partager des recettes de cuisine et des échantillons de beauté; d'autre part, si *la transmission* s'établit entre la fille et la mère au-delà d'identifications toutes féminines et en relation à des visées émancipatrices, ne serait-ce pas dû au final à l'assentiment paternel qui instruit les limites de l'exercice?

C'est ainsi que le problème se pose de manière plus cruciale au sein du féminisme états-unien qui ne parvient pas à renouveler ses générations tant la haine des filles pour leurs mères — renvoyant à la condescendance des mères envers leurs filles — est aussi palpable qu'accablante. Dans *Le féminisme malade de ses filles* (*In Books*, 2011), Susan Faludi retrace l'histoire contradictoire et destructrice du féminisme américain à partir du XIX^e siècle. La très problématique relation mère-fille ponctuée les passages de relais, ainsi que les naissances et les fins des trois vagues féministes. La mainmise capitaliste et scientifique (consommer et masculine) sur les nouvelles générations des deux dernières vagues du féminisme (américain) détruit systématiquement les efforts et les avancées antérieures, et réduit le débat à des conflits inter-générationnels.



Élisabeth Badinter constate que les femmes doivent faire des choix entre leur carrière professionnelle, leur vie sociale et sexuelle, et la maternité. En outre, la complexité historique et la diversité psychologique, autant que les origines sociales des individus, destinent les femmes à vivre leurs maternités de façon très différentes les unes des autres — certaines vont effectivement s'accomplir, porter fièrement et joyeusement le destin de leurs enfants; d'autres, en revanche, seront parfaitement distantes, voire cyniques, et ne montreront que très peu d'intérêts pour leurs progénitures. À ce propos, l'auteure cite une phrase ciselée dans une poutrelle IPN d'Elaine Campbell:

«D'autres avouent que l'idée de s'occuper à plein temps d'un bébé les déprime: «C'est comme vivre toute la journée, et tous les jours, en compagnie exclusive d'un incontinent, mentalement déficient.»

Ou bien, plus loin:

«Non seulement elles rejettent l'essence maternelle traditionnelle de la féminité, mais elles se pensent d'autant plus féminines que les femmes épanouies dans leur maternité. Pour les unes, les activités liées à la maternité sont déssexualisantes et donc déféminisantes. [...] Pour les autres, le désir d'enfant leur est totalement étranger et la notion même d'instinct maternel n'a aucun sens.»

Enfin, Élisabeth Badinter trace un portrait très positif des mères françaises prêtes à en découdre, et qui ne sont pas de celles à se laisser monter le bourrichon par des formes de «maternité intensive»:

«À force d'entendre répéter qu'une mère doit tout à son enfant, son lait, son temps et son énergie, sous peine de le payer fort cher par la suite, il est inévitable que de plus en plus de femmes reculent devant l'obstacle. En vérité le naturalisme n'a pas de pire ennemi que l'individualisme hédoniste. À part celles qui trouvent leur plein épanouissement dans la maternité prônée par le premier, toutes les autres feront de plus en plus un jour ou l'autre le calcul des plaisirs et des peines.»

Les femmes qui désirent s'accomplir au même titre que les hommes sont confrontées à un choix cornélien — du moins tant que les hommes et la société elle-même ne s'adaptent pas aux trois critères de la vie d'une femme (travail, émancipation, maternité), selon Élisabeth Babinter.

Dans son ouvrage *Micro-violences* (CNRS Éditions, 2017), Simon LeMoine évoque le rôle du masculin confronté à la distribution des tâches qui induit la préservation du statut de dominant (une réalité que les féministes comme Christine Delphy ont surligné à de nombreuses reprises):

«Peu d'hommes de sexe masculin agissent pour que toutes les femmes soient assignées partout à faire le ménage plus que les hommes, en revanche beaucoup agissent pour qu'autour d'eux, chez eux, que certaines femmes le soient (un mari peut se dire que sa femme «sait mieux faire», que c'est temporaire, qu'elle «a plus de temps», qu'il fait autre chose, qu'elle «le devance toujours», etc.). C'est la somme des actions locales des hommes de sexe masculin qui occasionne principalement l'assignation globale.»

C'est bien un ensemble de petites actions accumulées comme un capital-dette, donc, «une somme d'actions» issue de contraintes sous la forme de devoirs moraux; des actions assimilées tel un état des choses correspondant à la *raison d'être* du féminin, donc, s'inscrivant au sein de conformations déterminant des réalités toutes féminines. Ainsi, le retour de «la mère au foyer» conditionne implicitement des dettes et des habitudes destinant les femmes à rester enfermées dans leur condition de mère.

D'un autre côté, et afin d'atteindre de manières concrètes un statut propre à la femme moderne, ménageant la vie professionnelle, la vie de couple et la maternité, il serait nécessaire de changer radicalement de mentalité comme de moyens d'actions. La question serait politique et réclamerait un changement de société consistant à une gestion publique des enfants dès le plus jeune âge, tels des «mères/pères de substitution» rémunérées afin que les mères puissent s'épanouir professionnellement et socialement. Cette situation existe déjà, mais seulement pour les femmes qui en ont les moyens financiers. Étendre, concevoir et rationaliser ces pratiques serait certainement le grand chantier à venir qui changerait radicalement nos sociétés.

Poursuivre des politiques sans prendre en compte les évolutions technologiques, intellectuelles, sociales, morales et sexuelles, c'est prendre le risque de revenir à des états nations dirigés par de grands primates qui réinstaurent des formes d'esclavages domestiques — comme nous le constatons par ailleurs dans de nombreux pays. Affirmons que le féminisme est un humanisme, un rempart contre la barbarie.



Il est cependant probable que le féminisme pâtisse des nombreux courants engendrés. Avec le féminisme universaliste, le féminisme essentialiste, le féminisme queer, le féminisme radical, le féminisme marxiste ou socialiste, l'anarcha-féminisme, le féminisme pro-sexe, l'éco-féminisme, le care, le cyberféminisme, le féminisme musulman... en ajoutant tous les mouvements, les associations, les groupes ou les manifestations existantes, tels que les Femen, les Guerilla Girls, les Riot Grrrl, les Xénoféministes, La Barbe, les Slut walk, et toutes les associations féministes (et même Osez le féminisme), sans compter les communautés L.G.B.T.A.I., nous parvenons à un paysage fragmenté et contradictoire qui, *a priori*, aboutit à des factions rivales dont les images et les attitudes collectées et exposées dans les médias ne servent qu'à renforcer l'anti-féminisme.

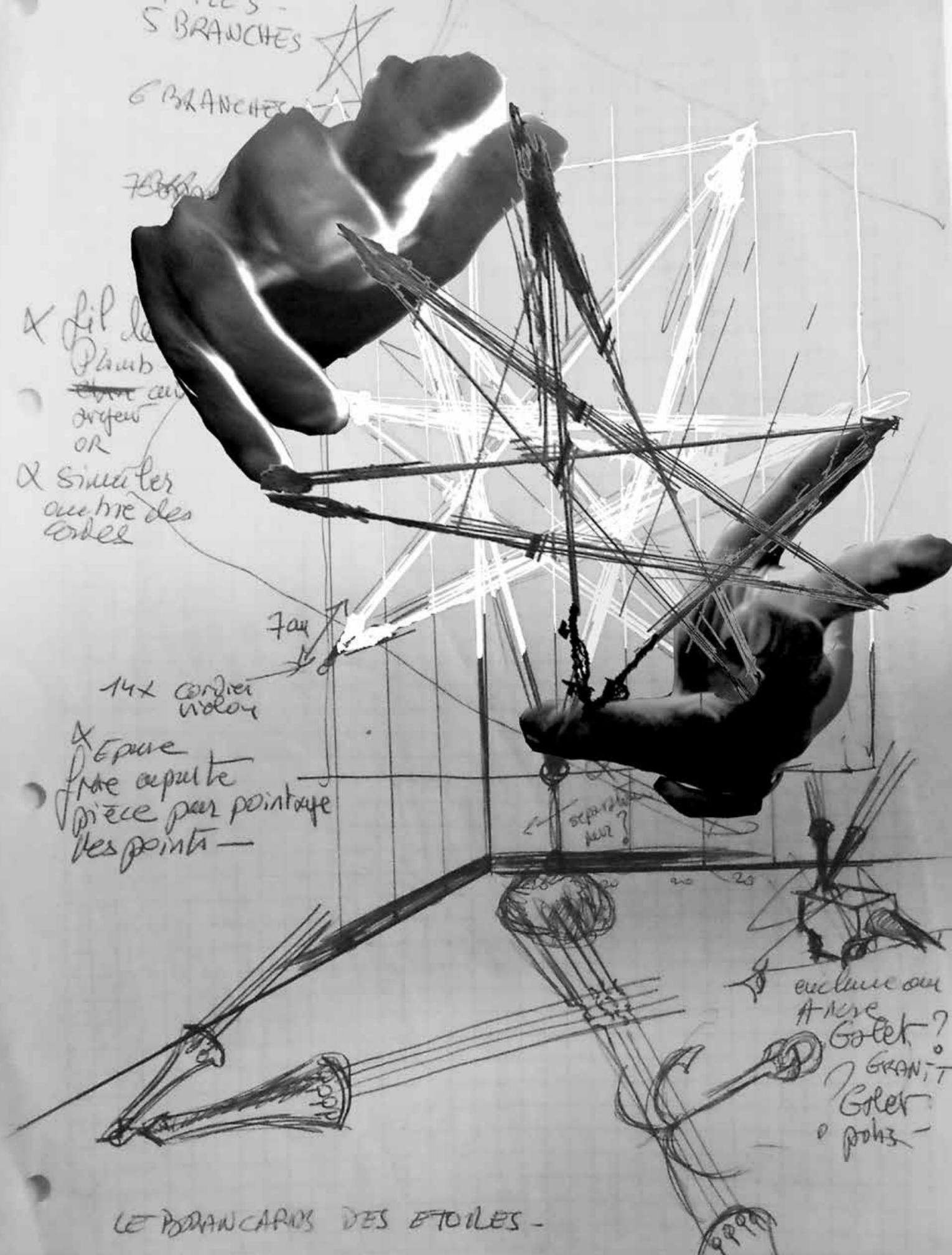
Par exemple, dans les années 1970, les outils développés autour de réunions non-mixtes avaient pour objets de décloisonner les esprits et de libérer les langues, ces stratégies inclusives sont désormais étendues à l'échelle de festivals uniquement réservés aux femmes (comme les manifestations publiques exclusivement réservées pour ceux ayant la peau noire); bref, d'un outil émancipateur nous passons à une forme de ségrégation publique. Il en est de même pour les discours pré-mâchés des féministes essentialistes qui confinent le militantisme dans ses retranchements les plus grossiers, et expose un racisme quasi-systématique envers «l'homme-hétéro-blanc».

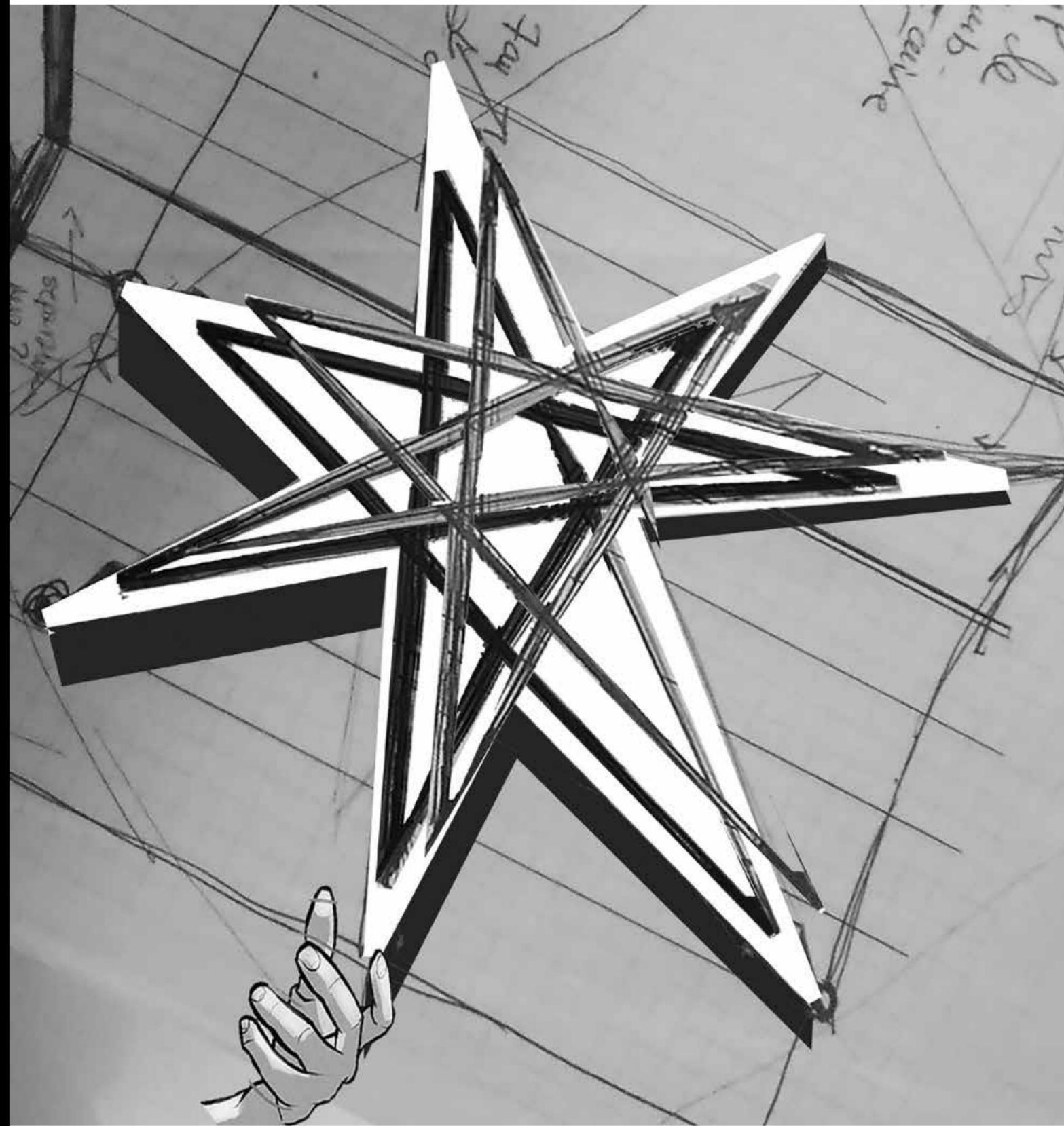
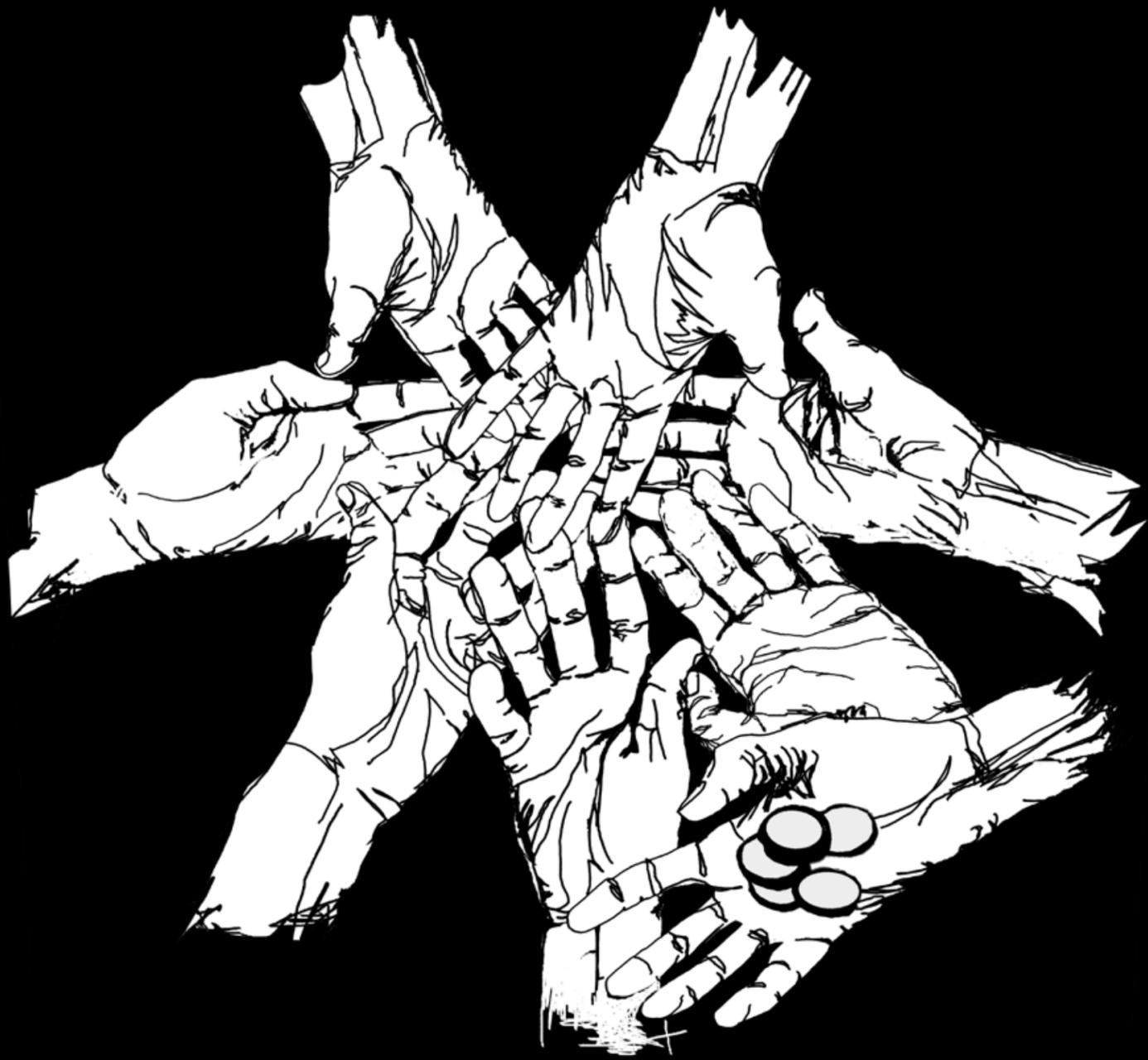
Ces attitudes relèvent d'une dialectique binaire, contre-productive, et contradictoire au regard des revendications. La richesse et la variété des engagements féministes, autant que l'entretien de la rivalité entre les groupes font le jeu du patriarcat basé sur l'unité, la souveraineté et la complicité masculine. Moralité, nous sommes bien loin de l'Internationale Féministe qui avait la volonté d'engendrer un projet commun et coordonné. Le traumatisme hédoniste des années 1967-68 a nourri les utopies féministes qui, au final, s'adaptent aux injonctions et demandes du capitalisme; ainsi, lorsque les groupes en question ne prêtent pas le flanc, ils s'enferment naturellement dans un essentialisme communautaire. Et certes, ces replis ont en partie pour cause le vote de lois qui sur le papier sont émancipatrices, mais qui dans les faits sont la plupart du temps inopérantes et au service de l'aliénation générale. Bref, tant que des réformes structurelles n'auront pas lieu, donc, tant que ne seront pas convoquées toutes les forces en présence, nous risquons d'en rester au même point — quoique la marginalité (ou la culture des marges) est essentielle car propice à la création de valeurs et la fabrication d'utopies contestataires.



FRED LECOMTE
PORTFOLIO

DESSINS ET ÉTUDES PRÉPARATOIRES 2017





ELEFANTCAT

METAGAME

Métaphysique, métalinguistique, métadonnées, métadiscussion... Tous ces domaines correspondent à l'élévation ou la reconfiguration d'un domaine de la connaissance par un autre – au-delà – dans une réflexion qui prend en compte à la fois la question de l'origine mais aussi des conditions d'émergence et les lois qui structurent ces dernières. Ce qui devient « méta » implique à la fois un recul critique, un pas en arrière et une boucle, laquelle vient inscrire le savoir dans un système de connaissances plus puissant, architectonique. La variété de l'usage de ce préfixe a progressé incroyablement. Il s'accompagne indissociablement d'un puissant formalisme et en même temps d'une expérience de pensée qui ouvre sur un monde tout aussi rigoureux que délirant.

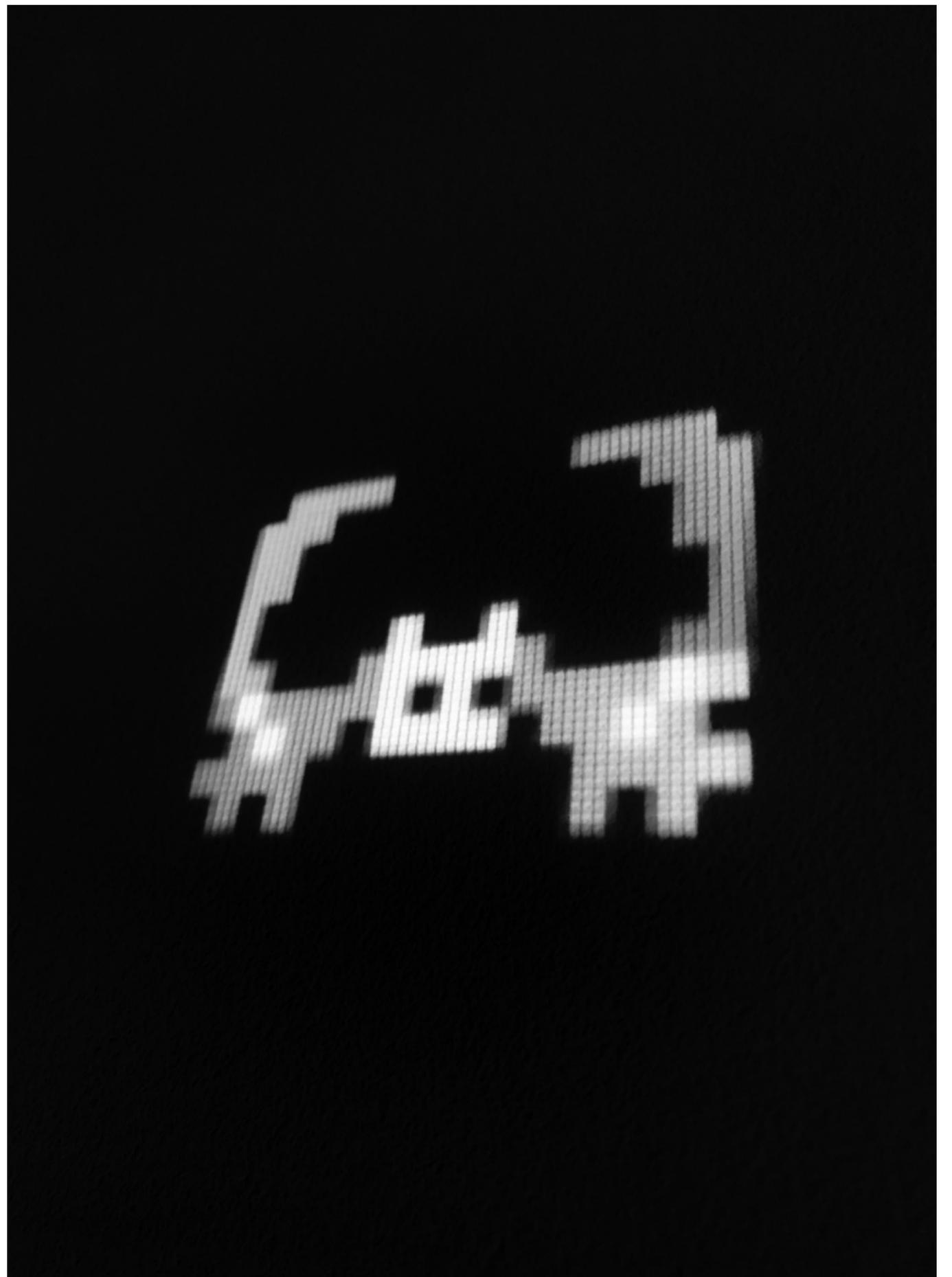
Une autre manière d'appréhender cette origine et ces conditions d'émergence est celle de l'« hyper- ». Elle peut donner lieu à une réflexion tout aussi approfondie. Mais l'hyper connote souvent une violence, une intensité, une incandescence comme en témoigne *Hyper-lieux*, le récent ouvrage de Michel Lussault¹, dans lequel il définit ces nouveaux espaces comme le dépassement de l'urbanisme générique par des singularités événementielles, actions politiques, cristallisation des désirs et connexions mondiales intensives. L'hyper fait apparaître par le biais de l'exacerbation. Dans l'histoire de l'art, l'hyperréalisme, s'il a pu intensifier les initiatives du Pop'art en privilégiant une extrême précision, une virtuosité de la représentation, un usage saturé des couleurs et une prédilection pour des supports brillants, il est aussi une démarche très réflexive sur la représentation qui peut corroborer certaines préoccupations de l'art conceptuel. Don Eddy ou Chuck Close, par exemple, pratiquent un hyperréalisme qui questionne explicitement l'irréalité de

la reproduction photographique, c'est-à-dire ses fondements ontologiques². Lorsqu'il s'agit de réfléchir sur des pratiques artistiques qui s'emparent du jeu vidéo, précisément celles qui appartiennent au courant du « metagame », nous sommes alors confrontés à cette même tension inhérente à l'hyperréalisme des années 70, à savoir d'un côté une critique négative qui porte sur la dimension rassurante et main stream de ce domaine de production, et de l'autre, une portée conceptuelle qui questionne profondément les ontologies de l'image, de l'expérience de l'immersion sensorielle et de notre approche de la réalité. Ainsi donc, nous sommes pris en tenaille entre l'hyperactivité, l'hystérisation du monde, la standardisation des activités, d'une part et la relativisation de notre perception de la réalité avec un renouveau du champ de réflexions sur les pouvoirs dont nous accreditons bien trop naïvement les images de l'autre.

elefantCat est un duo d'artistes et concepteurs de jeux, « metagame » voire « no game », qui cherche des expériences-limites non, pas dans l'épreuve de l'épuisement des sens par immersion du joueur, mais au contraire dans celle d'une reprise en main de l'imaginaire individuel face au jeu. Il s'agit moins d'entrer dans un univers virtuel que de replacer cette expérience dans une perspective plus conceptuelle et esthétique. Le « metagame » est une variante du jeu vidéo dans laquelle les choix et les options définies par le joueur reconfigurent le jeu lui-même. Ce n'est plus un ensemble de règles strictes à l'intérieur desquelles une prouesse ou une habileté est mise à l'épreuve, il s'agit d'une responsabilité réinvestie par une participation plus intelligente. Tout a commencé en 2013 avec le jeu *Stanley Parable* de Davey Wreden et William Pugh dans lequel le joueur est d'abord invité à opérer des actions simples puis se trouve livré à lui-même lorsque plus aucune informations ne lui sont fournies.

Suite à cet état d'abandon, le joueur est condamné à de simples déplacements qu'il choisit et qui sont commentés par une voix off interactive. Jeu d'aventure ou d'exploration, il est entré dans l'univers des jeux en ligne comme un ovni, une expérience « méta », une interrogation formelle et spéculative. En 2015, Davey Wreden réitère avec *Beginner's guide*, jeu plus conceptuel encore, avec cette même logique de déplacement lors desquels un ensemble de prototypes de jeux et de design graphiques sont proposés au joueur. L'objectif est simple mais dérangeant : le joueur est confronté à un univers sans mécanique ni règles particulières, il n'y a pas d'objectif et cette non-quête n'est jamais justifiée. On tombe inévitablement dans une expérience que l'on ne comprend pas. C'est dans cette mouvance insolite et critique du jeu que se situe elefantCat. Les deux artistes-concepteurs inversent délibérément les priorités habituelles : les notices de jeu deviennent plus complexes à mesure que l'expérience de jeu se simplifie à l'extrême, le design des bornes dans lesquelles sont installés les jeux est dépourvu de tout aspect séduisant – le plus souvent en bois brut récupéré, et la déception remplace tout sentiment de fascination ou de rêve. *Faraway* a été conçu comme un jeu d'exploration dans lequel l'enfermement et la répétition sont la règle. Un couloir en forme de U mène au tableau d'un voilier sur la mer, plus loin une fenêtre offre un point de vue sur le même voilier ballotté par les vagues. Ce qui semble être un point de départ devient un point d'arrivée ; c'est un peu comme si le joueur se trouvait coincé dans une interface en pause. Rien ne démarrera.

Il est toujours curieux de découvrir de quelles façons une toute petite communauté d'artistes sont capables d'investir, d'interroger et d'expérimenter un champ de production non sérieux devenu en quelques décennies une puissante machine économique liée à l'industrie du divertisse-



elefantCat, *Aurore*, 2012

ment. Entre leurs démarches artistiques et ce secteur de l'industrie contemporaine un parallèle historique peut être établi avec la manière dont un surréaliste comme Francis Picabia réalise en 1917 *La Parade amoureuse* ou en 1919 *L'enfant carburateur*, c'est-à-dire reprendre en dessins et peintures l'imaginaire naissant de la machine et du moteur à explosion pour établir un portrait et une scène de genre.

Pourquoi ce parallèle précisément ? Parce que la machine ne fonctionne pas et ne peut fonctionner qu'à la condition que le spectateur réalise lui-même des circuits et les connexions et produise lui-même l'énergie par son imagination. En 2014, le plasticien Frédéric Lecomte a réalisé grâce à une imprimante 3D ces deux œuvres de Picabia. Le résultat a été surprenant : à l'intelligence de l'image s'est substituée une pauvreté fétichiste de l'objet. Ce fut une expérience tout à fait intéressante et instructive pour les élèves de lycée qui y ont participé. Or, c'est aussi cette intelligence que vise le duo d'elefantCat dans leur approche du jeu : l'implication sensorielle et intellectuelle exigée par les « *geek games* » contribue à l'appauvrissement de l'imagination et de la responsabilité.

La déception, l'incompréhension, la frustration permettent à l'individu de réinvestir cet espace par sa propre intériorité. Comme l'écrit si bien T. W. Adorno dans *Minima Moralia – Réflexions sur la vie mutilée* paru en 1951 : « partout règne un impitoyable esprit de sérieux et se déploie une activité de façade. »

elefantCat produit donc des jeux et des bornes dans un esprit un peu « *Bartleby* »,



renvoyant les habitudes et les conditionnements à une réflexion où les valeurs du champignons de l'art creusent une négativité dans la sphère de la réalité augmentée. Cette distance critique est passionnante. Elle renoue le lien désinvolte et critique – insolent – du jeu dans sa plus grande contemporanéité avec l'imaginaire émancipateur qui a bâti l'art moderne. Comme l'hyperréalisme joue sur le double registre de la proposition alléchante et celui de la critique acerbe, les plasticiens qui décident de travailler sur les jeux vidéo n'ont autre choix que de ramener cette activité à un formalisme insolent pour contredire ce qu'il est convenu d'appeler depuis *Matrix* le « désert du réel », c'est-à-dire les prétendus ennui et anomie des existences sociales actuelles. Dans un monde où tout est permis, rien ne devient possible. C'est une gageure. Le possible naît d'abord par l'expérience de ce qui n'est pas autorisé, de ce qui encadre et contraint. En proposant ainsi des jeux qui ne fonctionnent pas, des aventures qui ne commencent pas ou des explorations qui ne trouvent pas d'objet, elefantCat offre du possible, précisément de l'intime qui s'articule sur une parole et non des cris et des destructions de claviers d'adolescents hystériques comme l'on peut voir sur YT.

Jérôme DIACRE

1. M. Lussault, *Hyper-lieu, les nouvelles géographies de la mondialisation*, Éditions du Seuil, 2017, p. 16

2. Constat souligné par Emilie Daniel dans son introduction à l'«hyperréalisme» dans le *Dictionnaire de l'Art Moderne et Contemporain*, Éditions Hazan, 1992

NONJEU

Des jeux vidéo qui ne servent plus à jouer : et si cela devenait la règle ? Nous appelons jeux vidéo l'ensemble des jeux qui reposent sur un programme informatique et des interactions personne-machine au travers d'interfaces. Ils ont trois dimensions : ce sont des simulations spatiales, qui ont pour but de susciter le plaisir du joueur et qui nécessitent que le joueur interagisse avec l'environnement simulé.¹

Jean Roukas et Charles Hilbey (elefantCat) appartiennent à cette nouvelle génération d'artistes qui ont progressivement fait de la création vidéoludique un nouveau champ de recherche exploratoire et esthétique (au même titre qu'Isabelle Arvers, Cory Arcangel ou encore Igor Keltchewsky.).

Avec des pièces tour à tour cyniques et poétiques, ils en viennent à interroger notre rapport à la pratique ludique, à l'image virtuelle, à l'Autre, autant qu'au monde qui nous entoure. Ils sont les porteurs d'un art expérientiel qui tend à confondre par ses modalités, œuvres et expérience interactive, le spectateur se faisant joueur et inversement le joueur se construisant peu à peu en tant que spectateur. Concevant des installations qui nécessitent du sujet une implication corporelle, les réalisations du duo elefantCat font de l'immersion et de l'interaction avec leurs œuvres les sources d'une expérience esthétique singulière et onirique qui provoque, non sans conséquence, la fragmentation de la traditionnelle « esthétique frontale ». Il ne s'agit plus en effet de faire face à l'œuvre, mais d'en devenir l'acteur, voire parfois même l'avatar. Dans ces installations, ces « nonjeu », nous venons, par la pratique, révéler l'œuvre, l'édifier, la dévoiler. C'est cette coautorialité active sur l'œuvre qui en vient à façonner l'expérience artistique. L'expérience de l'œuvre se fait alors inévitablement expérience de soi. Dans ces installations, l'intervention du sujet sur l'environnement artistique est redoublée par la spécificité du médium, le jeu vidéo. Il s'agit alors pour le spectateur d'opérer aussi bien sur l'espace réel autour du jeu, que sur l'espace virtuel du jeu. Chacune de ses actions engendre ainsi une réactualisation de l'espace du jeu et donc de l'environnement artistique qui en découle. Cette actualisation, cette modification de l'espace influe sur sa perception et sur ses conditions d'agir et d'être, entraînant une modification de son habitus lié autant à nos références artistiques qu'à notre environnement quotidien, alors que jouer devient la caractéristique première de l'expérience artistique.

Avec *Aurore*, installation réalisée durant la résidence à l'Octroi en 2012, sous l'impulsion de l'association Mode D'Emploi, le joueur est amené à interagir avec les éléments architecturaux tangibles de la façade en prenant le contrôle d'une chauve-souris en pixel-art. En explorant les conséquences de ses actes, voire en revenant en arrière

pour en actualiser d'autres ou améliorer ses performances, le sujet joue autant avec l'environnement simulé qu'avec ses temporalités. Dans le cadre d'*Aurore* la répétition des séquences de jeu d'une minute entraîne la découverte d'un passage secret qui conduit l'animal à entrer à l'intérieur du bâtiment, suscitant subitement pour le joueur l'érosion de la frontière entre les différents espaces. On assiste, par la reduplication des séquences de jeu, à l'effondrement progressif du réel dans le virtuel, à la soudaine et brutale dissolution de l'un dans l'autre. La répétition de l'expérience est intimement conditionnée par la présence du monnayeur qui exhorte plus ou moins inconsciemment, le joueur à plus d'efficacité à chaque nouvelle séquence de jeu. Il s'agit pour le joueur de rentabiliser l'investissement par l'accroissement de ses performances, phénomène qui touche à l'absurde en l'absence de tout élément de level et de game design. C'est d'ailleurs par l'abstraction de cet ensemble d'éléments propres à la création vidéoludique que le duo elefantCat opère le glissement du pur jeu vidéo à celui de méta-objet, de nonjeu. Parallèlement à quoi, la présence du monnayeur confère aux bornes cheap constituées de matériaux de récupération la stature des bornes qui peuplaient les salles d'arcades dans les années 1980-1990. Structures minimalistes, conservant généralement les stigmates de leur conception, elles s'opposent radicalement aux produits hyper-technologiques et ultra design - surenchère des préfixes qui illustre notre course effrénée vers le progrès - qui aujourd'hui s'installe dans nos salons. Les bornes, conçues avec cette économie de moyens caractéristique, se font peu à peu artefacts archéologique, vestiges mythiques d'une civilisation disparue, elle touche à une histoire du jeu, sans doute, mais peut-être plus encore à l'enfance, à l'adolescence, à l'histoire du « Je ».

C'est peut-être cette économie de moyen accordée à la création qui confère à certaines des productions du duo tant de puissance émotionnelle et de lyrisme. Pour s'en convaincre il suffit de se pencher sur une œuvre comme *Cliffhanger* qui, dans sa conception, n'est pas sans évoquer certains objets de l'industrie vidéoludique tels *ICO* et *Shadow of the Colossus* de Fumito Ueda. David Jérôme² a largement démontré comment Ueda en accordant une place prépondérante à la manette et à la dimension tactile du vidéoludique en parallèle des

éléments visuels et sonores du jeu, avait su rendre compte d'une expérience sensorielle et esthétique unique dans l'univers du jeu vidéo, expérience qui dans *Cliffhanger* est poussé à son paroxysme. L'installation, qui puise ses références dans la culture populaire, se présente sous la forme d'une borne minimaliste dans laquelle se joue un bras de fer entre deux joueurs. Visuellement inspiré des romans graphiques, le jeu mets en scène deux mains contrôlables en papier, se lâcher ou se saisir sont les seules actions offertes au joueur. Le nonjeu ne



Portail, borne d'arcade, 2012

comporte par essence aucune règle, celles-ci s'établissent dans une collusion visuelle, par voie contractuelle entre les joueurs, parfois même dans le silence le plus total, à la discrétion de chaque joueur. La profondeur de cette expérience réside dans l'implication du joueur, dans sa capacité à interagir avec son espace, l'espace « dans » le jeu et l'espace « autour » du jeu. Quant à sa puissance évocatrice, elle tient pour une grande partie à l'implication affective du joueur au sein de cet espace global « du » jeu vidéo, espace susceptible d'opérer un renversement et de basculer à tout moment d'un espace stratégique à un espace émotionnel. L'espace du jeu n'est alors plus simplement le lieu d'accomplissement d'une ambition individuelle insérée dans le carcan de la performativité, mais celui de la projection, de la manifestation d'une réalité affective. Il y a dans cette installation le désir d'associer à la matière digitale le

contact charnel, de faire évoluer notre expérience sensible par la pénétration intime du virtuel. Cette volonté s'opère par le truchement de l'image numérique qui entraîne une altération de notre perception du réel par la superposition des éléments virtuels et concrets. En ce sens l'image virtuelle, dernière violence faite à l'image, se substitue à la réalité et accède au simulacre en produisant, par la simulation informatique, de nouvelles réalités. Bien qu'empruntant au simulacre, aussi virtuelle soit-elle, l'image digitale tente de se substituer au réel, à se changer en un fragment de celui-ci quand bien même elle ne pourrait se réaliser que par le biais de l'artefact technologique, « Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai. »³

S'il faut encore se demander ce qui se cache derrière les réalisations d'elefantCat alors la réponse est des plus simple : « La même chose que ce qui est créé dans une peinture, une composition musicale, un roman ou une œuvre cinématographique, à savoir des expériences affectives et perceptives, des affects et des percepts au sens de blocs de sensations et de perceptions devenues autonomes, indépendants de la faculté sensorielle de celui qui les crée. »⁴. Une œuvre plurielle qui interroge notre rapport à la création autant qu'à l'image numérique. Œuvre à même de faire émerger un état de l'âme et d'influer sur notre expérience du sensible en proposant, par l'expérience du jeu, de faire surgir à la surface des émotions jusqu'alors enfouies. Une œuvre en mesure de convertir ses éléments matériels en une substance imprégnés de sentiments. Bref, quoi qu'il en soit et quoi que l'on puisse en dire, il s'agit avant tout d'une invitation à jouer.

Loïc VOLAT

1. Ter Minassian, Hovig, et al. « Comment trouver son chemin dans les jeux vidéo ? Pratiques et représentations spatiales des joueurs », *L'Espace géographique*, vol. tome 40, no. 3, 2011, pp. 245-262.

2. David Jérôme, « L'esthétique de Fumito Ueda », *Nouvelle revue d'esthétique* 2013/1 (n° 11), p. 63-72.

3. Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 9

4. David Jérôme, « L'esthétique de Fumito Ueda », *Nouvelle revue d'esthétique* 2013/1 (n° 11), p. 63-72.

ENTRETIEN
AVEC
HÉLÈNE ROCHETEAU
PAR
NADIA CHEVALÉRIAS
CENTRE CHORÉGRAPHIQUE
NATIONAL DE TOURS

Hélène Rocheteau mène depuis 2013 un travail personnel croisant mouvement, corps, espace, lumière et musique-live. Jean-Baptiste Geoffroy, spécialisé dans le rock noise et la musique expérimentale, l'accompagne au plateau dans tous ses projets. Après *BLAST* (duo danse-batterie), la chorégraphe s'est lancée avec *La Nuit Manquante* dans un triptyque composé d'un solo, d'un duo et d'une pièce de groupe. Pour les deux premières Nuits, elle proposait une plongée sensorielle, une expérience de la transformation. En brouillant notre perception - par l'utilisation du son, de faibles intensités lumineuses, la lenteur, la répétition et l'épuisement - elle désorientait nos sens, déplaçait nos repères, troublait notre sentiment du réel.

Pour *La Nuit Manquante III*, Hélène Rocheteau a souhaité réunir quatre danseurs et deux musiciens et aborder la question du pouvoir et de la peur au sein du groupe.

Vous avez suivi des études d'anglais à l'Université François-Rabelais de Tours tout en vous formant parallèlement à la danse et au théâtre. Comment la danse est-elle entrée dans votre vie ?

Grâce à une petite école de danse de campagne lorsque j'étais enfant, où nos parents nous ont inscrites avec mes sœurs. Danse classique et modern'jazz, galas annuels et découverte du plaisir immense de danser, qui ne m'a plus quitté. Ensuite c'est à la fac que j'ai découvert la danse contemporaine, grâce au SUAPS à Tours dirigé à l'époque par Véronique Solé, avec les interventions de nombreux chorégraphes, qui a permis une belle ouverture sur le monde de la danse contemporaine qui m'était jusque-là inconnu, la découverte de l'improvisation et d'une danse moins formelle.

Vous avez notamment travaillé pour Magali Milian et Romuald Luydlin (La Zampa), Arnaud Pirault (Groupenfonction), Matthieu Hocquemiller (À contre poil du sens) ainsi qu'avec le réalisateur Philippe Grandrieux... Quelle est l'expérience de travail qui fut la plus marquante pour vous ?

J'ai longtemps dansé avec la cie la Zampa et de manière exclusive au tout début de mon parcours d'interprète - alors que je pensais intégrer une école - et je me suis beaucoup formée avec eux. J'en garde une approche du mouvement très empreinte par les arts martiaux, dont je garde la trace. C'était aussi et surtout la découverte d'un univers qui me parlait beaucoup, d'un travail très exigeant, et où les interprètes étaient force de proposition, avec beaucoup d'improvisations dans le processus de recherche de chacune des pièces. Et j'en garde la joie de participer à une première expérience collective, et de développer un travail de recherche sur la durée. Mes collaborations avec Groupenfonction et Matthieu Hocquemiller ont été aussi des expériences marquantes, avec comme point commun le projet participatif, qui m'a fait sortir de la salle de théâtre, décou-

vrir un autre rapport avec le public, de vraie proximité, de vraie rencontre, dans une grande ferveur collective et une immense joie liée au partage. Et ma rencontre la plus marquante est certainement celle avec Philippe Grandrieux, c'est pour moi un tournant dans mon parcours, il y a un avant et un après. Il y a eu là une rencontre d'une évidence absolue. Je réalise que j'ai du mal à l'exprimer en mots, car il y a une grande part de mystère dans la magie de cette rencontre, qui se situe bien au-delà d'une rencontre artistique. C'est comme la découverte d'un même monde, très intime, partagé. Le travail avec lui a été comme une plongée au cœur de moi-même. C'est un peu mystique, mais c'est ce que j'ai ressenti. Les expériences traversées avec lui demandaient un grand engagement, un réel abandon, quelque chose d'assez vertigineux. Et il y a eu pour moi une joie immense à s'autoriser ce vertige, cette plongée en moi-même, cette perte. Il créait un climat de joie, de confiance et de bienveillance absolue, qui ont rendu cela possible. Il y a chez lui quelque chose de tellement solaire - c'est quelqu'un de totalement habité, il a quelque chose d'un animal, ou d'un petit enfant - une énergie, une puissance, quelque chose qui est sans filtre - c'est rare, et cette énergie est incroyablement contagieuse. Il donne beaucoup et on a envie de lui donner en retour... Je me sens chanceuse d'avoir croisé sa route. En tant qu'interprète et avant tout d'un point de vue humain, c'est un immense cadeau. Cette rencontre a ouvert quelque chose en moi, et m'a permis notamment d'oser engager mon propre travail - désir qui couvait depuis longtemps, et que je n'avais pas encore totalement affirmé. Cela restera unique et extrêmement précieux. Je suis très fière des films et performances que nous avons fait ensemble, et au-delà de ces expériences partagées, c'est un réalisateur que j'admire énormément, qui crée des images d'une beauté et d'une force inouïes.

On dit souvent que le bon interprète n'est pas celui qui peut tout faire mais celui qui fait des choix. Que pensez-vous de cette réflexion ?

Pouvoir tout faire, je ne sais pas trop ce que ça veut dire – si c'est être très technique et pouvoir passer d'un style à un autre sur un travail plutôt formel – si on parle de danse – alors ce sera un bon interprète pour les chorégraphes chez qui les interprètes sont des « techniciens ». Je suis en tout cas moi davantage touchée par des présences, par ce qui se dégage d'un interprète – par la personne, sa particularité – que par ce qu'il est « capable » de faire. C'est sûr que ça ne m'intéresse pas trop. Ça voudrait dire dans ce cas que les interprètes peuvent être interchangeables... Est-ce qu'on fait des choix en tant qu'interprète... ou est-ce que les choses se font naturellement, que l'on est de toute façon amené à faire les rencontres qui nous correspondent, en allant vers ce qui nous attire et donc nous ressemble sans doute ? Personnellement, j'ai l'impression qu'il y a des liens forts entre mes différentes expériences d'interprète, et que tout cela s'est tissé de manière assez évidente...

En 2013, vous signez votre première pièce : *BLAST*, un duo avec le batteur tourangeau Jean-Baptiste Geoffroy. Celui-ci accompagne depuis tous vos projets au plateau. Comment vous êtes-vous rencontrés ? Comment avez-vous été amenés à travailler ensemble ?

J'ai vu Jean-Baptiste en concert, et son jeu, très puissant, son énergie, son engagement physique m'ont beaucoup marqués. A surgi l'envie très immédiate de réagir physiquement à ce qui se passait là. Quelque chose résonnait aussi en moi, dans mon propre rapport au corps, au mouvement, et l'idée d'une confrontation entre nous deux est arrivée : l'envie d'un duo et de tenter de convoquer dans le corps cette chose très brute, cette tension, cette puissance-là, et de mettre les deux en résonance. Je lui en ai parlé, il a été très intéressé, c'est la première fois qu'il allait travailler avec la danse, et nous avons donc créé Blast, concert chorégraphique, avec quelque chose du rituel déjà, et qui convoque un endroit très viscéral. Et suite à ce premier geste, s'est confirmé ce qu'intuitivement j'avais senti d'une rencontre possible ; suite à l'évidence de cette collaboration donc, l'envie de poursuivre s'est installée naturellement. Jean-Baptiste a donc collaboré aux deux premiers volets de *La Nuit Manquante*, et au troisième actuellement en création.

Au moment où vous avez démarré le travail pour *La Nuit manquante I*, est-ce que vous aviez à l'esprit que vous vous lanciez dans une forme qui allait prendre celle d'un triptyque ou au contraire est-ce quelque chose qui s'est dessiné avec le temps ?

Après *Blast*, j'ai mené un laboratoire de recherche autour de la transe et de l'image – genèse de *La Nuit Manquante* – en invitant danseurs, vidéaste, musicien... et l'envie d'une pièce de groupe suite à cette expérience collective est arrivée assez vite. Je

présentais que cette matière que j'avais envie de creuser autour de la transe, d'un corps « intuitif » serait vaste et qu'elle pourrait se décliner sous différentes formes. L'idée du triptyque est alors apparue. J'ai eu envie de démarrer par des petites formes – ce qui me semblait le plus évident comme point de départ, avec tout d'abord un solo que j'interpréterais ; le duo m'est apparu très vite aussi, et j'ai pensé à la pièce de groupe pour le troisième et dernier volet donc. Cela me semblait juste de « m'attaquer » à la pièce de groupe, peut-être plus complexe, après avoir d'abord traversé ces deux formes plus intimistes.

Pouvez-vous nous parler de la structure chorégraphique du solo et du duo ? Il me semble que la danse dans ces deux premières formes est « hypnotisée » par le son et la lumière. S'en dégage en effet une danse répétitive, étourdissante, à la dimension rythmique d'une danse rituelle...

Dans ces deux formes, qui ont de vraies similarités entre elles, je souhaitais proposer une expérience sensorielle, quelque chose de très immersif. Que l'on ait un accès purement sensitif au corps. En jouant sur les perceptions : par la lumière souvent très faible ou qui isole les corps entourés d'obscurité, par un paysage sonore lancinant, par la répétition, la lenteur, un temps étiré ; en créant de la tension, en cherchant des contrastes forts... pour déplacer les repères, désorienter les sens : ouvrir un autre espace où l'on se laisse (l'interprète et peut-être aussi le spectateur) petit à petit emmener. Si la structure est très écrite, il reste une part d'« ouvert » pour l'interprète, pour ne rien figer, être au présent et accepter de se laisser traverser par ce qui arrive, avec sa part d'inconnu. Les deux pièces s'ouvrent sur une sorte de prologue, comme pour préparer ce qui va advenir. Puis on entre dans quelque chose de très concentré, très fin, dans le corps et en lumière – où la plus petite information devient événement. Ce qui permet de focaliser le regard, d'être happé par ce qui se joue dans ces corps seuls. Puis s'ensuit une montée très progressive vers une sorte de transe, où le corps convoque une grande énergie, par l'épuisement se laisse traverser, et incarne ainsi, par un déversement continu de ce qui l'habite et ne peut plus se contenir, des images obscures, énigmatiques, universelles, archaïques ; des réminiscences... Ce qui peut évoquer en effet une danse rituelle. La dimension rythmique est très importante dans ces deux pièces ; c'est à chaque fois comme un seul et même geste, avec des paliers qu'il ne faut pas rater. C'est à la fois ouvert et très précis...

Vous citez, pour présenter ces deux premières *Nuits*, des mots de Tatsumi Hijikata. « Qu'est-ce qui se passerait si on mettait une échelle dans le corps et qu'on descendait au plus profond ? ». Est-ce que cela signifie que le butô, qui comme on le sait a souvent mis l'accent sur l'inconscient et les ténèbres, a également nourri votre travail de recherche ?

La rencontre avec le butô a été importante dans mon parcours, j'y ai trouvé un écho très fort à ce que je pouvais chercher intuitivement dans la danse, sans l'avoir jamais nommé ; une danse vibrante, intérieure, qui pousse le corps vers une certaine radicalité, et qui



convoque quelque chose de l'essence. Une danse de la sensation. Une danse liée à un état, une extrême disponibilité, quelque chose qui convoque à la fois un grand abandon et une grande précision ; Il y a ces mots de Carlotta Ikeda auxquels je pense souvent quand je travaille : « Quand je danse, il y a deux « moi » qui cohabitent : l'un qui ne se contrôle plus, en état de transe, et l'autre qui regarde avec lucidité le premier. Parfois ces deux « moi » coïncident et engendrent une sorte de folie blanche, proche de l'extase. C'est cet état que doit chercher le danseur de Butô. Je danse pour ce moment privilégié. » Mais je ne suis pas une danseuse de butô ; j'ai fait plusieurs stages il y a longtemps maintenant avec Ko Murobushi, Sumako Koseki et Cécile Loyer, qui ont été marquants pour moi et ont très certainement nourri mon travail d'interprète et de chorégraphe, de manière souterraine. Par cette forte résonance que j'y ai trouvée, *La Nuit Manquante* (et plus particulièrement les deux premiers volets) dans ce rapport à l'obscur, à la transe - ce corps de la métamorphose, ce rapport à « l'ouvert », sans aucune référence ou esthétique liée au butô, en est empreinte.

La troisième *Nuit* s'annonce comme une pièce plus lumineuse, plus ouverte, plus en « relation ». Les interprètes sont ensemble, attentifs les uns aux autres, s'accompagnant les uns les autres. Je pense particulièrement à ce moment de cérémonie où l'un d'entre eux, sous le regard bienveillant des autres, se livre à une expérience hors du commun. Est-ce une manière de dire qu'aujourd'hui faire « groupe » c'est aussi une façon de soutenir et révéler des singularités, la personnalité de chacun ?

Oui, pouvoir penser le groupe comme puissance collective et rehausseur de la personnalité de chacun, comme un moyen de la révéler, de l'affermir, et non de la dissoudre. J'ai été très marquée par la lecture de *Rêver l'obscur* de Starhawk, écrit au début des années 80 mais dont la pensée résonne très fort aujourd'hui. Elle parle beaucoup du groupe, du rapport à la communauté, et oppose la notion de « pouvoir-sur » au « pouvoir-du-dedans » mis à mal par nos sociétés mécanistes qui fonctionnent sur le principe de mise-à-distance, dont nous sommes fortement imprégnés. « Le pouvoir du bas, de l'obscur, de la terre ; le pouvoir qui vient de notre sang, de nos vies et de notre désir passionné pour le corps vivant de l'autre. » Elle invoque aussi une autre forme de conscience, l'immanence : « L'attention au monde, et à ce qui le compose (...). » Ce qui pourrait apparaître comme quelque chose de très naïf, ou d'une utopie d'un autre temps me semble au contraire essentiel et fondamental à requestionner. Créer un espace où exister dans toute sa singularité, sa nudité, son « obscurité » ; où l'on prend le

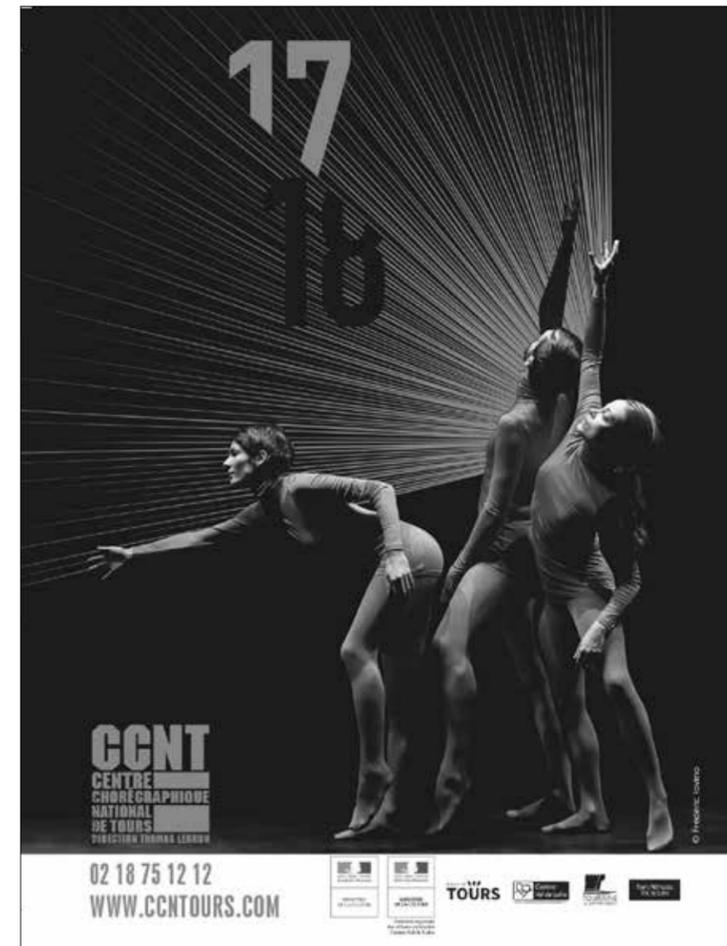
temps de se regarder, où les corps viennent invoquer ensemble quelque chose de très souterrain, entre désir et peur - c'est ce que j'avais envie de creuser dans cette troisième *Nuit*.

Vous avez également souhaité introduire du langage dans cette pièce de groupe, par l'utilisation de différentes sonorités, du souffle, du chant. Pour quelle raison ?

Le langage distribue le pouvoir ; il donne corps et forme à nos modes de pensée culturels. Je reprends Starhawk : « Les mots avec lesquels on se sent bien, les mots qui paraissent acceptables, rationnels, scientifiques et intellectuellement fiables, le sont précisément parce qu'ils font partie de la langue de la mise-à-distance. » Je me suis demandé ce que ce serait que de chercher alors un langage plus « vrai ». Comment convoquer un langage de la sensation, un nouveau langage de la relation ? Comment rendre compte d'un état d'être au corps par le son ?

À l'occasion de votre heure curieuse (rendez-vous public qui a clos votre période de résidence au CCNT), vous avez souhaité convoquer le public au plateau en le disposant autour de l'aire de jeu, de manière circulaire. Il s'agissait donc d'une nouvelle configuration d'espace. Qu'avez-vous pensé de cette expérience ? Est-ce une idée que vous allez retenir pour la forme finale ?

J'ai toujours envie depuis que je fais des pièces que le spectateur soit plongé, immergé dedans - j'aime créer un rapport de sensations, faire vivre une expérience, m'adresser aux tripes du spectateur, de la spectatrice... Il y a quelque chose du rituel, de la fête, de la cérémonie, qui est très présent sur ce troisième volet, et pour ce projet-là cette question était donc encore plus présente que d'habitude. L'éclairagiste a proposé de créer un cercle autour des danseurs et musiciens, ce que nous avons tenté, et ce qui a créé quelque chose d'assez excluant pour les spectateurs, tout-à-coup très extérieurs... La question s'est alors posée du rapport au public. Est-ce que ce que nous cherchons à créer au plateau doit se partager dans une vraie proximité avec lui ? Est-ce que les spectateurs sont conviés à cette cérémonie ? À quel endroit se situe le partage ? Est-ce que ce rapport frontal ne vient pas empêcher quelque chose ?... Nous avons donc tenté l'expérience à la fin de notre résidence. Finalement ce cercle vient pour moi trop appuyer la notion de rituel au sens traditionnel, il me semble plus intéressant de chercher à inventer un rituel sans le signifier autant en l'enfermant dans un code très référencé.



optical sound
revue
label
édition limitée
www.
optical-sound
.com

Hélène Rocheteau a été accueillie au Centre chorégraphique national de Tours, direction Thomas Lebrun, dans le cadre de l'accueil studio du 18 au 29 septembre 2017.

La Nuit manquante III, création le 15 décembre 2017, Emmetrop, Bourges

À découvrir le 16 décembre 2017 au Centre Chorégraphique National de Tours (dans le cadre de SPOT # Région).

+ d'infos :
www.labelleorange.fr / www.ccntours.com

MARC LATHUILLIÈRE

FABRIQUE NATIONALE

COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION FRÉDÉRIC BOUGLÉ

11 OCT. ► 28 JAN. 2018

FERMETURE DE L'EXPOSITION
DU 25 DÉCEMBRE 2017 AU 7 JANVIER 2018

Galerias
Lafayette

s'associent
au centre d'art contemporain
le Creux de l'enfer.

Retrouvez une sélection
des photographies de Marc Lathuillière
au magasin Galerias Lafayette,
25, place de Jaude, Clermont-Ferrand.



LE CREUX DE L'ENFER

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
VALLÉE DES USINES / 85 AV. JOSEPH CLAUSSAT / THIERS

creuxdelenfer.net