



dans le cadre du festival Désir, Désirs (Tours)

-18

le collectif Troubles présente

BIFURQUER

TROUBLE NUIT

MULTIGENRE

SAMEDI 1ER FEVRIER 2019
18H30 > 5H00

performance concert installation lecture cabaret dj-set poledance voguing vidéo
dresscode erotico-porno folk conférence vj chorégraphie restauration-sur-place...

uniquement sur inscription : [facebook.com/collectiftroubles](https://www.facebook.com/collectiftroubles)

4-9

L'« ÉCONOMIE RÉELLE », C'EST LE CAPITALISME !

AU-DELÀ DE L'ANTICAPITALISME
TRONQUÉ DE LA GAUCHE
ET DU MOUVEMENT OCCUPY WALL STREET
+ MICHEL HERRERIA

Par Clément Homs



10-17

DOSSIER

LIEUX DE PASSAGE

DE

DIEGO MOVILLA



PAUSAGES DÉGOMMÉS

Par Julie Crenn

OEUVRE HISTOIRE
ART POLITIQUE

Par Jérôme Diacre

18-21



L'irrecupérable

Dans le collimateur (supposé)

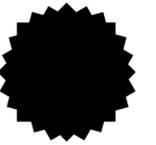
d'Hannah Arendt

+ Jean Tinguely

Par Isabelle Sautereau

LAURA 25

SOMMAIRE



24-29

PROJET BOCA A BOCA

Par

Elise Girardot

30-33

COMBEY PION : ÉCRITURE ET DECODAGE A VIVRE

Par Jérôme Diacre

34-39

PRETEXTE

PORTFOLIO

40-42

Entretien
avec
Harris
Gkekakos

Par

Nadia
Chevalérias

L'« ÉCONOMIE RÉELLE », C'EST LE CAPITALISME !

AU-DELÀ DE L'ANTICAPITALISME TRONQUÉ DE LA GAUCHE ET DU MOUVEMENT OCCUPY WALL STREET

Par Clément Homs

« Croissance de l'économie réelle ! », telle est depuis trente ans la position de l'altercapitalisme de gauche sur tous les continents. Pas besoin d'aller très loin, en France, les décombres du mouvement altermondialiste et la gauche du capital (trotskiste, communiste) restent ainsi plongés dans une immense nostalgie pour le capitalisme à papa des Trente Glorieuses avec ses entreprises nationalisées, ses services publics, son système éducatif, son programme du C.N.R., sa société de consommation pour tous, ses congés et retraites payés, , etc., dans un monde toujours capitaliste.

Pour ce qui est de la gauche mouvementiste syndicale, rien de mieux que la nostalgie pour une « insubordination ouvrière » des années 1950-1960 qui n'a lutté que pour le partage des gains de productivité à l'intérieur de leur détermination par la logique de valorisation du capital, alors qu'en Italie dans les années 1970, dans les marges de l'histoire dominante du mouvement ouvrier, le mouvement des Autonomes¹ ouvrait le premier véritable assaut contre la société capitaliste en déclarant comme les situationnistes : le travail, voilà l'ennemi²!

Or, à part dans certains courants anarchistes et marxistes (la mouvance de la critique de la valeur ou par exemple le courant de la communisation où l'on retrouve, parfois, des points d'aboutissement communs³) et plus encore dans la frange radicale du mouvement argentin des piqueteros dans les années 2004⁴, cet assaut contre le travail est aujourd'hui combattu aux côtés de la classe capitaliste par le cadavre de la gauche et l'extrême-gauche dont les rangs ne cessent d'être peuplés par les théologiens du culte du travail⁵, de l'opposition ontologique entre le travail et le capital, de la dénonciation unilatérale de la « bourgeoisie parasite » (classe de l'intérêt particulier) au nom des travailleurs (« classe de l'intérêt général » - dixit Jean-Luc Mélenchon - au sein d'un monde capitaliste naturalisé). Cette

1- Voir les deux mémoires de Sébastien Schifres sur l'histoire de la mouvance des Autonomes en France et en Italie < <http://sebastien.schifres.free.fr/> >

2- Voir le livre de Marcello Tari, Autonomie. Italie, les années 70, La Fabrique, 2011. Cette perspective ne saisit pas encore le travail dans l'unité de ses deux faces, concrète et abstraite, mais cherchaient encore seulement à critiquer le travail abstrait à partir d'une reconquête de sa face concrète, dans la pure tradition du mouvement ouvrier classique depuis Proudhon faisant l'éloge du travail artisanal.

3- Voir par exemple le n°1 de la revue SIC, 2011. De manière générale, la limite du milieu « communisateur » est d'avoir réalisé une rupture partielle dans la théorie de la révolution en restant dans le cadre du marxisme traditionnel, sur le plan de la théorie du capital. La métaphysique du prolétariat comme sujet révolutionnaire (Le « prolo sans réserve » se substitue comme sujet révolutionnaire chez Astarian, au « prolo avec réserve » qui a tellement déçu en 68) est toujours projetée sur la lutte des classes immanente au capitalisme.

4- Voir, avec les limites marxistes traditionnelles qui caractérisent la théorie de la communisation, la brochure de Bruno Astarian, Le mouvement des piqueteros en Argentine (1994-2006).

dénonciation demeure incapable de mettre au centre des critiques du capitalisme la nécessaire critique du travail. Désarmée depuis longtemps, la sous-réflexion alter-capitaliste de gauche cherche toujours plus à circonscrire l'horizon des possibles en affirmant que la discussion critique n'est possible que sur le partage de la plus-value (doit-elle aller à la bourgeoisie - les parasites - ou à la classe des travailleurs- l'intérêt général ?), sur les salaires, sur les investissements, sur les conditions de travail (exploitation soft sur la base d'un compromis ou exploitation sauvage ?), sur les prix et les services publics qui permettent la reproduction élargie du capital, quand ce n'est pas un débat sur les paradis fiscaux et la taxe de l'économiste néolibéral Tobin, etc.

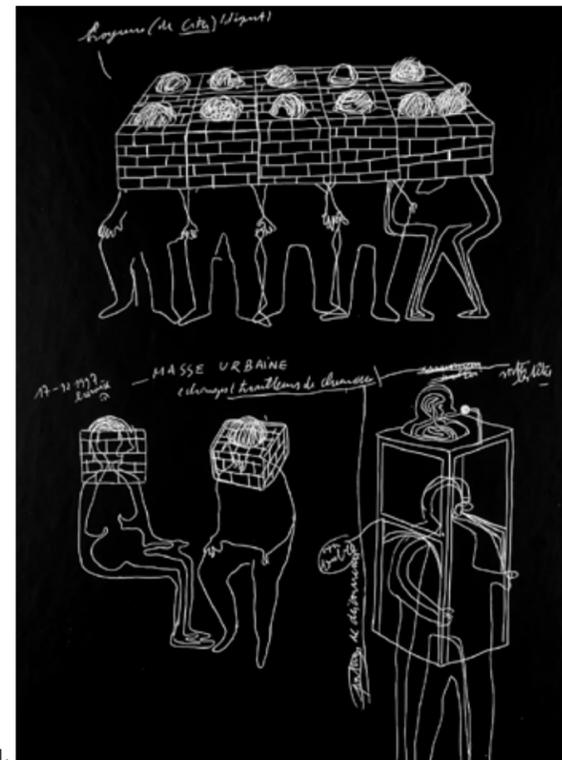
Dans un mode de production capitaliste qui possède deux faces (production de valeur et production de marchandises) et qui doit rester intact dans son horizon postcapitaliste traditionnel, cette gauche ne veut pas dénaturiser ce qu'elle appelle « l'économie réelle ». Car on peut discuter de tout à gauche, « de tout », c'est-à-dire seulement de la distribution de ces formes et catégories capitalistes supposées être des catégories universelles et transhistoriques qui règlent les échanges entre les hommes depuis l'éternité, comme les échanges avec la nature. « Changer la vie », allons-y, mais changeons tout, sauf une vie sociale structurée par les formes capitalistes de cohésion sociale.

La gauche dans son économisme borné a ainsi naturalisé le capitalisme en le réduisant seulement à l'exploitation de la survalueur (ce qu'il est aussi de manière extrême) sans aborder une critique de la valeur en tant que telle : on peut discuter de la plus-value et de l'extorsion de valeur dans l'exploitation du travail, c'est-à-dire de la survalueur et du surtravail, mais pas de la valeur et du travail en eux-mêmes qui sont naturalisés par cette gauche marquée par le « marxisme ricardien » (Hans-Georg Backhaus) pour qui tout travail produit « naturellement » de la valeur, alors qu'il ne le fait que sous le capitalisme.

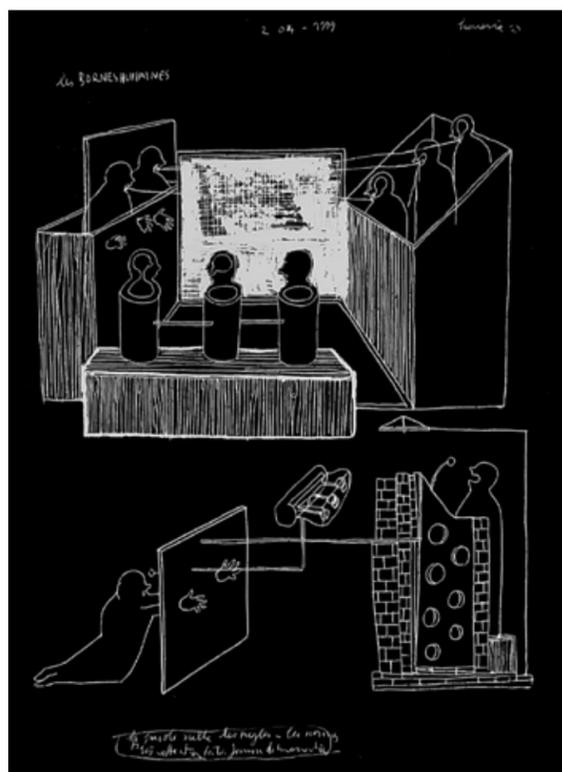
Cet univers borné des possibles immanents à la seule forme de la vie capitaliste, faite de travail et marquée du seul règne de la valeur, est symptomatique d'une impasse dans cette période d'agonie de la valorisation du capital au niveau de la masse globale de la valeur.

Aujourd'hui la déconstruction de la compréhension traditionnelle du capitalisme et de son manque d'horizon révolutionnaire, c'est-à-dire de la sortie de la forme de vie sociale capitaliste structurée par le travail et la valeur, reste le seul horizon possible pour la communisation en Grèce, en Espagne, en Egypte, aux Etats-Unis comme en France et ailleurs, en repensant une théorie critique radicale de la société capitaliste, avec Marx et au-delà de Marx.

5- Voir *Krisis, Manifeste contre le travail*, LéoScheer, 10/18, 2002 (disponible sur internet).



1.



2.

La vilaine finance et le gentil capital productif

Depuis 2008, de Barak Obama à Nicolas Sarkozy, d'Arnaud Montebourg à Marine Le Pen, de Jean-Luc Mélenchon à François Bayrou, c'est toujours ce même discours que l'on nous tient ! A qui la faute ? Quelle est l'origine de la crise ? C'est bien sûr, nous dit-on, le vilain capital financier qui, ayant dépassé toutes les limites de la morale, est en train de faire crever le gentil capital productif (euphémisé par la douce expression d'« économie réelle », expression très à la mode depuis quatre ans...) pourvoyeur d'emplois. La grande méchante « finance » telle une pieuvre suçant la vitalité d'une production de marchandises et de valeur considérée comme « naturelle » et transhistorique, serait à l'origine de tout.

Aussi, pour peu que l'on s'oppose à ce « capitalisme de casino », on entend affirmer que « Oui, un autre capitalisme c'est possible » (comme le titrait en novembre 2011 le magazine Marianne), revenons à « l'économie réelle ». De Paul Jorion à Frédéric Lordon, de Stéphane Hessel à Bernard Stiegler, mais également dans n'importe quelle sage chenille processionnaire syndicale de la CGT, de la CFDT, des altermondialistes, etc., on crie ainsi toujours haro sur le « capitalisme de casino », « l'économie financière », les bourses, les grands méchants spéculateurs, les vilaines mégabanes, ces ignobles agences de notation, ces pourritures de titrisation, ces traders immoraux, etc.

Et d'une seule voix, ce discours dit : Cette crise n'est pas la nôtre ! Ce n'est pas à nous de la payer ! Tout cela n'est que le fait des excès de quelques-uns. Débarrassons-nous de la très vilaine « oligarchie financière » qui a noyauté le système politique et qui, tapie dans l'ombre, tire les ficelles pour son compte car sa politique n'est qu'une « stratégie du choc » (Naomie Klein), une offensive du capital qui est en réalité en parfaite santé. Car en vérité ces gros menteurs ont quelque part un trésor de valeur caché qu'il faudrait exproprier et redistribuer à tous les pauvres. La valeur a simplement été mal redistribuée, nous n'avons ici qu'une crise capitaliste de sous-consommation et de surproduction.

Allez hop, un bon coup de rabet fiscal contre les riches qui s'en mettent plein les poches, en avant pour des Etats revigorés qui doivent faire des politiques keynésiennes de relance pour construire des infrastructures et pousser les gens à consommer, pour la création par les Etats et les banques de capital-argent sans plus aucune substance réelle (subventions, endettement, crédit d'Etat, bulles financières), et la vie capitaliste « normale » repartira comme en quarante ! On aura enfin nos salaires qui augmenteront, on pourra enfin consommer « convenablement », on sera enfin à nouveau en poste dans la tranchée du travail et de la compétitivité ; la production de valeur et de marchandises toujours naturalisée sera enfin au bénéfice de « l'intérêt général » et non plus pour « l'intérêt particulier » de quelques-uns, etc. Enfin la brave et saine « économie réelle » qui marche mal du seul fait des excès d'une petite oligarchie d'incapables parasites, aura retrouvé sa place.

C'est ainsi, raconte cette légende urbaine contemporaine, que la croissance économique repartira comme jamais, que la formidable vie capitaliste enfin assainie de ses inutiles « parasites » fonctionnera pour l'intérêt de tous (et non de quelques-uns), que tout le monde aura enfin plein de petits emplois de fourmis et de rouages et que tout le monde pourra à nouveau retourner à sa vie d'honnête et sage travailleur.

Voici résumées les grandes lignes de cet alter-capitalisme qui circule comme discours dominant aujourd’hui dans les médias, dans l’opinion publique de la « gauche de gauche », et même chez des électeurs de l’UMP et du FN : un capitalisme à visage humain au service de tout le monde !

Non pas un anticapitalisme, mais un capitalisme dont la production de valeur et de marchandises fonctionnera pour l’intérêt général : un capitalisme pour tout le monde, voici l’idéologie de la gauche depuis 150 ans, avec les expériences de capitalisme d’Etat en URSS ou de capitalisme autogéré en Yougoslavie. La droite et l’extrême-droite, dociles à la forme historiquement spécifique de racisme déterminée par une forme de vie structurée par le travail, rajoutent à cela la crasse préférence nationale pour les petits emplois (le patriotisme-économisme du « achetez Français ! ») et le rejet de l’immigré et de l’assisté, éternels mangeurs du pain des honnêtes travailleurs français censés « se lever tôt le matin »⁶. Ajoutez à cela l’antisémitisme, et le populisme de droite est au firmament d’un anticapitalisme tronqué qui a directement conduit aux chambres à gaz d’Auschwitz⁷.

6- Dans les années 1930, certains courants du marxisme développèrent également un anticapitalisme sur une base nationale, on parle alors de « national-bolchévisme ». Voir Denis Authier et Gilles Dauvé, *Ni parlements ni syndicats : les Conseils ouvriers ! Les communistes de gauche dans la Révolution allemande (1918-1922)*, Les Nuits rouges, 2003, pp. 299-301. Aujourd’hui, on peut penser également que l’ensemble des courants socio-démocrates qui ont constitué des partis de gouvernement pour gérer après la Seconde guerre mondiale la société capitaliste, ont pour cadre de leur réformisme la défense d’une base nationale par exemple dans leur utopie absurde d’atteindre le « plein emploi » national, ce qui dans une société capitaliste mondialisé ne peut se faire qu’aux dépens des pays étrangers qu’il faudra combattre en réussissant à améliorer la compétitivité et la productivité de la main d’œuvre nationale. La défense des emplois français devra écraser l’emploi espagnol, italien, grec, etc., les syndicats ouvriers français en défendant les emplois de la classe ouvrière française et les nouveaux gains de productivité à faire, devront se faire les complices de l’écrasement des emplois des classes ouvrières espagnole, italienne, turque, polonaise, etc. Avec la mort de toute réflexion théorique conséquente sur la société capitaliste, un internationalisme ouvrier cohérent est mort depuis longtemps, laissant une place toujours plus importante à une défense de la classe ouvrière sur une base nationale, qui peut rapidement se transformer soit en un protectionnisme keynésien de type Mélenchon, soit en un vote xénophobe en faveur de la « préférence nationale » prônée par le « Front National ».

7- Voir l’article fondamental de Moïshe Postone, *Antisémitisme et national-socialisme*.

1. 1997-12-14- [Masse urbaine]- carte à gratter-noir et blanc-papier couché contrecollé sur carton-canson clairefontaine-12X16cm-coll.pers.

2. 1999-04-02- *Bornes HUMAINES* - carte à gratter-noir et blanc-papier couché contrecollé sur carton-canson clairefontaine-12X16cm-coll.pers.

3. 1999-10-03- *Les organisations SUPER-POSABLES* -carte à gratter-noir et blanc-papier couché contrecollé sur carton-canson clairefontaine-12X16cm-coll.pers.

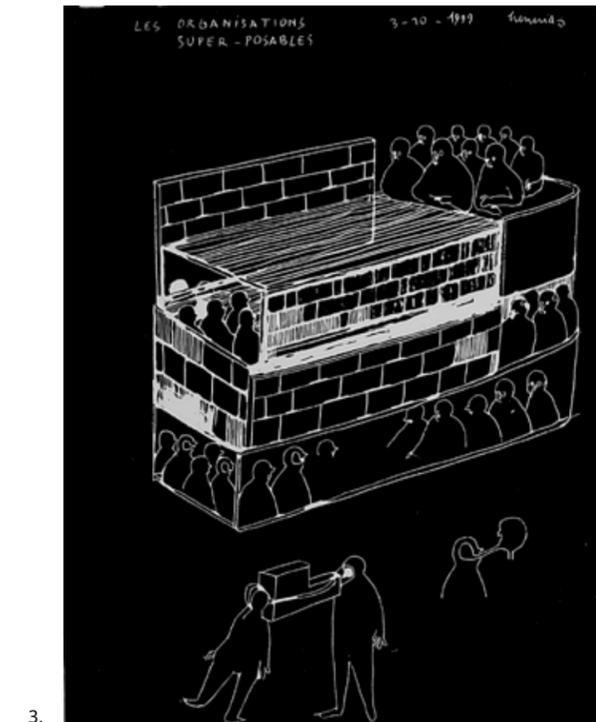
4. 2000-08-09- *Le blanchisseur d'Agir* - carte à gratter-noir et blanc-papier couché contrecollé sur carton-canson_clairefontaine-12X16cm-coll.pers.

La gauche : un anticapitalisme tronqué devenu un alter-capitalisme

L’antilibéralisme n’a jamais constitué un anticapitalisme conséquent. On le saurait. La variante « de gauche » de l’alter-capitalisme, souvent nostalgique du capitalisme des Trente Glorieuses avec ses 5% de croissance annuels, son quasi « plein emploi » et son Etat-Providence, n’est pas nouvelle à gauche. Historiquement cet alter-capitalisme qui a toujours naturalisé la valeur et le travail, a été porté sous une autre forme par le mouvement ouvrier dès la fin du XIXe siècle (après la Commune), et il a constitué le contenu de l’ensemble des luttes de classe et des « socialismes réellement existant » sur la planète au XXe siècle (seules les collectivisations rurales en Aragon en 1936-1937 auraient pu potentiellement être porteuses de quelque chose de véritablement nouveau⁸).

A la fin des années 1980, dans le contexte de la chute du Mur de Berlin et de l’effondrement de l’U.R.S.S., des courants marxistes hétérodoxes en Allemagne comme d’autres groupes et théoriciens sur la planète se sont posé une question précise : Comment se fait-il que tous les systèmes qui ont prétendu mettre en place une autre société, échouent les uns après les autres à réaliser ce projet ? La réponse qu’ont donnée Robert Kurz et ses amis, Moïshe Postone et d’autres, a été la suivante : parce que tous ces systèmes (y compris l’expérience des collectivisations d’usines autogérées en Catalogne en 1936-1937) n’ont pas supprimé ce qui est le nerf de la société capitaliste, à savoir, le règne de la valeur.

En tentant de ne supprimer que ce qui était un effet secondaire et inadmissible de ce règne de la valeur sans s’attaquer directement à celui-ci, c’est-à-dire en se concentrant sur la seule suppression, au sein de ce même règne, de l’extorsion d’une survaleur par une classe bourgeoise exploituse, les systèmes du socialisme réel n’ont pas cherché à supprimer le règne de la valeur. Et en toute logique, ce qui était déjà en U.R.S.S. du capitalisme d’Etat, c’est-à-dire un capitalisme de rattrapage où la production de valeur non supprimée était captée de manière verticale par l’Etat et sa classe bureaucratique, est devenu visiblement dans les années 1990 en Russie, ce qu’il était déjà : du capitalisme.



3.

L’angle mort du marxisme traditionnel, puis des courants socio-démocrates, a été de ne jamais critiquer le travail en tant que tel et de considérer la valeur comme une forme transhistorique et naturelle de la richesse sociale⁹. L’horizon postcapitaliste se devait d’être toujours réglé par ces deux principes sociaux. Dans ses variantes les plus connues, jamais les courants dominants de la gauche révolutionnaire n’ont saisi le travail comme forme d’activité historiquement spécifique de la seule forme de vie marchande-capitaliste, forme d’activité qui constitue le contenu même du capital et de sa valorisation.

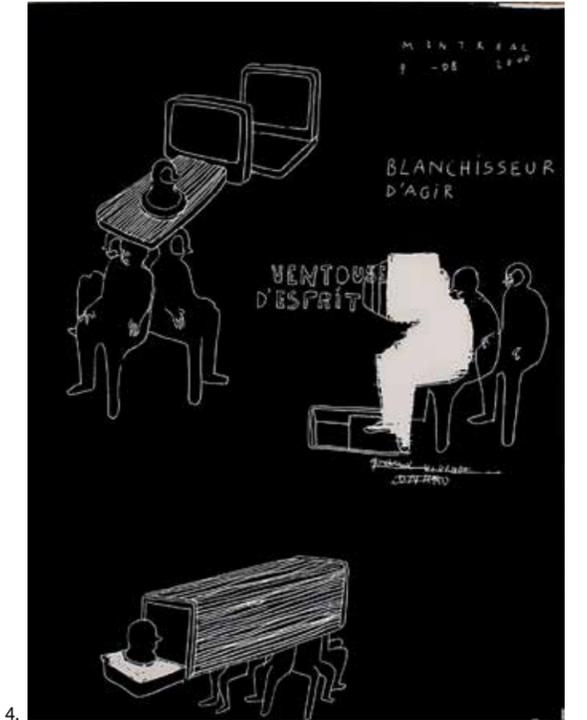
A l’inverse d’une telle saisie de la société capitaliste, le marxisme traditionnel a théorisé les rapports sociaux capitalistes comme seulement des rapports de classe fondés sur un rapport d’exploitation du surtravail (une valeur générée par le travailleur lui est extorquée) au sein d’un règne naturalisé de la valeur. Cette conception unilatérale du capitalisme fondée seulement sur les concepts de « classe » et d’ « exploitation » n’est pas allée assez loin et s’est arrêtée au milieu du gué, car elle a naturalisé complètement la théorie de la valeur-travail de David Ricardo, incapable qu’elle a été de questionner le travail et la valeur en tant que tels, comme des réalités sociales en soi historiquement spécifiques à la seule société capitaliste-marchande.

Naturalisant le travail sous le capitalisme en continuant à le prendre comme une simple activité instrumentale du métabolisme avec la nature (et donc indépassable dans une société postcapitaliste), ce qu’il n’est aucunement, cette gauche n’a alors voulu que libérer le travail du capital, comme si ces deux choses pouvaient exister en s’excluant, exister l’une contre l’autre, exister l’une sans l’autre. La gauche n’a pas vu que plus fondamental que le rapport de classe qui est un rapport d’exploitation d’un surtravail des travailleurs, le rapport d’exploitation n’était qu’un moment (et très important) d’un rapport social capitaliste plus profond et englobant qui a échappé au marxisme traditionnel, un rapport social structuré par le travail en tant qu’activité médiatisant les individus entre eux, qui une fois objectivé allait constituer une médiation sociale en auto-mouvement réduisant les individus à n’être que ses supports concrets, vides et interchangeables.

Dans une telle forme de vie collective, c’est au travers de la dépense d’un travail que j’obtiens un salaire qui me permettra de me rapporter (en les achetant) à des produits que d’autres individus auront produits au travers de cette même activité de travail et pour les mêmes objectifs (se rapporter aux autres individus à travers le travail). C’est dans cette seule forme de vie capitaliste historiquement inédite que le travail émerge comme activité socialement médiatisante, et donc totalement abstraite, et c’est seulement dans cette forme de structuration de la vie collective que la dépense de ce travail en tant que socialement médiatisant crée une forme de richesse sociale (la valeur) qui sera incorporée aux marchandises et s’exprimera sous la forme argent.

Le travail n’y est pas une activité instrumentale relevant d’un métabolisme avec la nature, mais une activité indifférente et abstraite de tout contenu concret, une simple dépense abstraite d’énergie, de nerfs, de muscles, et de cerveaux (Marx), permettant aux individus dans la forme de vie capitaliste, de se rapporter les uns aux autres de manière structurelle, et dont la dépense constitue une médiation sociale invisible, qui s’exerce dans le dos des individus-supports de cette simple dépense : le capital en tant que valeur qui se valorise. Moïshe Postone parle ainsi de la catégorie de « capital » comme saisissant la « structure contradictoire et dynamique des rapports sociaux constitués par le travail »¹⁰. Le capital est une véritable catégorie de mouvement, dynamique, une catégorie de l’expansion, il est un « sujet automate » (Marx), il est « la valeur en mouvement », « valeur qui s’autovalorise » au travers d’une dépense tautologique du travail abstrait.

En « critiquant » le capital (la valeur qui se valorise) du point de vue de son contenu (le travail dans sa face abstraite, c’est-à-



4.

dire socialement médiatisante), la gauche ne pouvait en aucune manière s’opposer réellement au capitalisme. Le travail tel qu’il existe et s’est constitué au fondement de la société capitaliste n’est pas principalement une activité instrumentale ou le métabolisme des Hommes avec la nature. Le travail n’existe que comme travail abstrait ; le métabolisme entre les Hommes et la nature n’est pas au fondement de la société présente et l’activité instrumentale que serait simplement le travail n’existe pas en elle-même, elle n’existe que comme support d’une forme globale de cohésion sociale en mouvement sur elle-même et s’auto-valorisant en une forme historique de la richesse sociale, la valeur.

Dans le monde dans lequel nous vivons, le travail n’est que le travail abstrait, un travail qui n’est qu’abstraction que parce qu’il est une forme d’activité qui médiatise les rapports sociaux des individus pris au piège dans une telle forme de synthèse sociale des individus. Ce travail tel que nous le connaissons depuis trois siècles, n’existait pas dans les sociétés précapitalistes ; il n’est pas l’activité instrumentale du rapport à la nature, ce travail ne s’oppose donc pas au capital, car le capital n’est que du travail abstrait coagulé, ce travail n’est qu’une autre forme de la médiation sociale qu’est le capital en tant que sa substance même. Le capital nécessite d’être compris au-delà de sa compréhens-

8- Voir les réflexions d’Hypparchia, *De la lutte pour Barcelone à l’éloge du travail. L’anarchisme et l’anarcho-syndicalisme espagnol dans les années 1930*, dans *Sortir de l’économie*, n°4, 2012 : < <http://sortirdeleconomie.ouvaton.org/> >.

9- « Marx, écrit Jean-Marie Vincent, ne cherche pas une nature intemporelle de la valeur transcendant les époques, mais au contraire une spécification de l’activité productive attribuable à la société capitaliste et marquant d’une empreinte indélébile les échanges qui y ont lieu. Son propos n’est pas de retrouver la “ naturalité ” des activités économiques derrière les artifices propres aux organisations sociales particulières (dans l’espace et dans le temps), mais bien de discerner ce qui, au-delà des présuppositions générales à toute époque, distingue la société capitaliste sous l’angle de la valeur et du travail. L’historique ne se donne plus comme un stade d’évolution dans un parcours prédéterminé dès l’origine, il se présente comme l’opposition de systèmes de différences entre des formations sociales », dans *Jean-Marie Vincent, Critique du travail. Le faire et l’agir*, PUF, 1987, p. 97.

10- Moïshe Postone, *Temps, travail et domination sociale*, Mille et une nuits, 2009, p. 451.

sion traditionnelle (sous sa forme de capital-argent, une somme d'argent, un investissement). Le capital pour Marx est une médiation sociale des rapports sociaux qu'il totalise autour de sa reproduction, il est un processus social de valorisation de la valeur. Il est une enveloppe qui se métamorphose en différentes formes au fil d'un processus social concret qui n'en est que le support : travail, marchandises, argent, etc. Le travail, c'est le capital et non quelque chose qui lui serait contraire, exogène et extérieur. Ce que n'a pas vu la gauche, c'est que l'on ne peut critiquer le capital à partir de sa propre substance (le travail), c'est là toute l'absurdité depuis deux siècles de la critique tronquée du capitalisme portée par le marxisme traditionnel et le mouvement ouvrier historique. En effet, le prolétariat et l'activité capitaliste à laquelle il est assigné, le travail, ne sont, dans leur nature, qu'une forme intrinsèque (et non extérieure) du mouvement de la valorisation du capital, le travail n'est que du capital variable, et par là, du travail abstrait.

L'identification furieuse au travail et à la dignité de travailler, et l'affirmation positive du prolétariat comme future base universelle d'une société soi-disant postcapitaliste, ont été complètement aveugles au fait que les classes sociales de la société capitaliste (et d'abord les deux classes fondamentales, la bourgeoisie et le prolétariat), sont seulement des moments, des fonctions, des « fonctionnaires » et des « sous-officiers » (Marx), ou encore des « masques de caractère » (Marx), complémentaires d'un même processus de reproduction fétichiste du capital comme valeur qui se valorise au travers d'une dépense tautologique de travail. Le travail ne pourra jamais s'opposer au capital comme sa négation, parce que le travail n'est que l'affirmation même du capital, son autre forme dans le cours de sa métamorphose, il n'est qu'une autre enveloppe dans son propre processus, la substance de son existence sociale et de son incrémentation en une survaleur.

Le simple fait de faire du travail une action supposée émancipatrice (la vision d'une société postcapitaliste en tant que société de travail), indique la limite de cet anticapitalisme tronqué : on reste complètement dans le capitalisme et dans sa substance même. La conséquence de cet anticapitalisme tronqué qui a régné au XXe siècle dans les rangs de la gauche, c'est qu'en se limitant à une « critique du point de vue du travail » (Moïse Postone), pourtant un de ses pôles immanents (et non extérieurs), l'ensemble de la gauche a simplement appelé à généraliser le travail et donc forcément le capital (cf. le capitalisme d'Etat en URSS) et à redistribuer autrement les mêmes catégories issues du travail (c'est-à-dire redistribuer l'argent, la marchandise, la valeur, les places de travail, etc.) sans jamais les mettre en cause en tant que telles, c'est-à-dire comme origine, au travers des pratiques, de la constitution-fétichiste de la forme de vie sociale capitaliste-marchande. Forme de socialisation des individus qui après s'être constituée dans notre dos et s'être présentée en face de nous comme une puissance extérieure à nos propres rapports sociaux capitalistes (phénomène réel que Marx appelle le « fétichisme »), s'effondre aujourd'hui sur nos propres têtes et corps qui n'en sont que les supports.

Au-delà de la gauche : repenser une critique « à la racine » de la forme de vie capitaliste

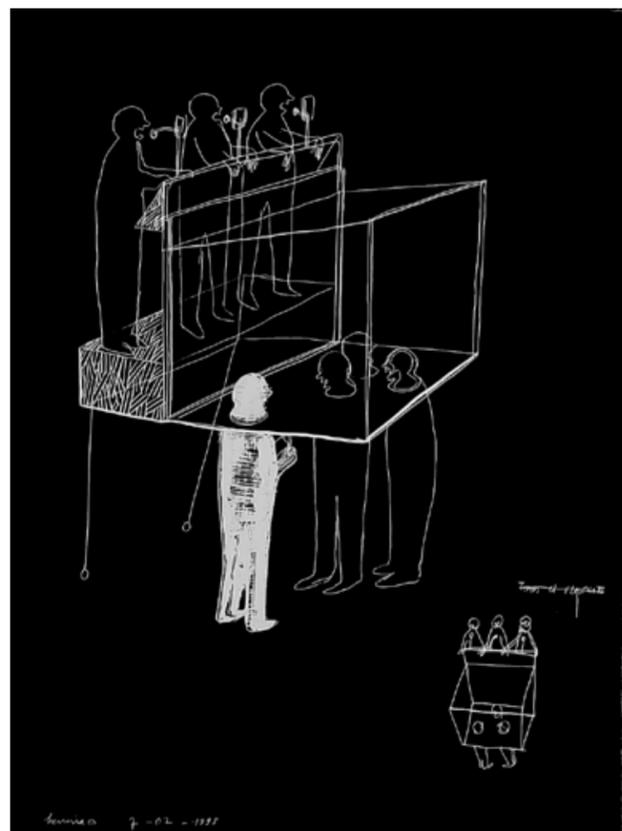
Ce ne sont pas les politiques publiques néolibérales ou antilibérales qu'il faut contester : néolibéralisme et keynésianisme sont deux polarités à l'intérieur de la gestion de toujours la même société capitaliste-marchande où les rapports sociaux entre les gens restent structurés par le travail, son expression dans l'argent, et le mouvement de la croissance économique. Cette forme de structuration sociale, voilà plutôt l'ennemi ! La forme de vie sociale que nous formons, après nous avoir structurés par le travail (qui ne travaille pas ne mange pas), après nous avoir dévorés dans l'exploitation du surtravail (crève

! par et pour le travail qu'on t'extorque, qu'on te vole, qu'on te spolie), n'arrive même plus à se reproduire elle-même (ce qui constitue une crise de la valeur¹¹), et cette médiation sociale globale qui totalise une société autour d'elle s'effondre dès lors sur les sujets-supports qui la constituent sans cesse en tant que fonctionnaires de ces éléments métamorphiques et cumulatifs. Et parce que cette forme sociale de notre agir individuel et collectif qu'est la valeur, est un fait social total au sens de Marcel Mauss, elle meut et dynamise une forme de vie sociale inédite, autour d'elle. Sa métamorphose et son accumulation de moins en moins réelle et de plus en plus fictive ainsi que la crise généralisée de sa dynamique s'expriment dans une crise de civilisation multidimensionnelle : économique, sociale, subjective, politique, énergétique, écologique, etc.

Il n'existera donc jamais un autre capitalisme : penser cela est une forme d'extrémisme qui court après l'effondrement. Il faut penser la crise de manière plus réaliste et pragmatique en rejetant l'extrémisme de ceux qui pensent illusoirement que nous puissions encore conserver ce monde social en lui réclamant la redistribution des miettes (plus d'argent aux pauvres et moins aux riches), en lui adjoignant un équilibre écologique (développement durable, agriculture raisonnée, agriculture biologique, commerce équitable, relocalisation de « l'économie », etc.), en le corrigeant par une moralisation (le capitalisme à visage humain d'André Comte-Sponville, François Hollande et Nicolas Sarkozy), en faisant tourner le capitalisme au bénéfice illusoire de tous par des politiques keynésiennes anti-néolibérales (comme le propose la gauche traditionnelle et ATTAC).

Dans sa crise structurelle et crépusculaire, le long fleuve capitaliste qui n'est jamais tranquille, ne rentrera plus dans son lit ou son étiage. Le capitalisme dépasse ses crises en préparant les suivantes, toujours plus rapprochées les unes des autres et toujours plus importantes dans leur qualité destructrice.

Avec la troisième révolution industrielle micro-électronique mise en place depuis les années 1980 et qui a accompagné les limites atteintes par la configuration fordiste de l'accumulation



des trente Glorieuses, la valeur qui se valorise (le capital) perd toujours plus de sa substance (le travail) en remplaçant le travail humain abstrait (source de valorisation) par une automation et une rationalisation toujours plus massive de l'appareil de production afin de gagner des parts de marchés dans le cadre de la concurrence généralisée. La masse globale de la valeur au niveau sociétal atteint un « peak », non un « peak oil », mais un pic de la masse globale de valeur.

Le capitalisme dans le déploiement auto-contradictoire de sa logique de base (la valorisation) est obligé de scier la branche (le travail) sur laquelle il est assis. D'un côté la forme de vie capitaliste constitue le travail (donc le travail abstrait) comme forme de richesse sociale (sous la forme de la valeur), mais d'un autre côté, dans le cadre de la concurrence, il doit éliminer le travail humain abstrait au profit des machines automatisées afin de triompher de la concurrence. Telle est la limite interne absolue du capitalisme (Marx), au niveau global de la totalité sociale que constitue la société où règne la valeur ; la masse de valeur ne cesse de s'amenuiser car elle perd sa substance. La logique de base de la valorisation est auto-contradictoire.

Depuis les énormes gains en productivité obtenus pendant les Trente Glorieuses et que la gauche alter-capitaliste voulait partager pour mieux s'intégrer à la société de la consommation de masse, et à la suite de la troisième révolution industrielle, le processus capitaliste arrive de plus en plus difficilement à transformer un euro en deux euros. Les mécanismes de compensation n'ont fait que déplacer la contradiction de base à un niveau plus global et plus explosif.

Dans le cadre de cette logique folle il n'y aura donc pas plus de « sortie de crise », de « reprise », de « relance », que de « retour à la normale » (de la vie capitaliste-marchande), ou de retour à sa place de « l'économie réelle », car c'est la forme de vie sociale capitaliste en tant que telle qui est devenue une crise permanente. On ne peut pas dire que le capitalisme est en crise, il est plutôt une crise. L'accumulation réelle de valeur s'amenuise, dans le cours du déploiement logique auto-contradictoire de la valeur qui se valorise (capital), la valeur se désubstantifie.

« Le capital est lui-même la contradiction en procès, en ce qu'il s'efforce de réduire le temps de travail [abstrait] à un minimum, tandis que d'un autre côté il pose le temps de travail [abstrait] comme seule mesure et source de la richesse [c'est-à-dire de la forme de richesse sociale historiquement spécifique aux seuls rapports sociaux capitalistes, la valeur] »¹². Ce ne sont pas comme certains le disent, l'hypertrophie et la domination de la finance qui depuis les années 1970 ont tué « l'économie réelle », c'est l'économie réelle qui est déjà morte. La crise globalisée du capitalisme ne naît pas des « exagérations » d'un capital financier qui aurait été trop avide et insuffisamment contrôlé, comme ne cessent de le claironner les économistes aux abois et atterrés. Le capital fictif, l'hyper-accroissement du crédit à tous les étages n'ont été que sa provisoire « béquille » (A. Jappe), « c'est de la respiration artificielle, de l'acharnement thérapeutique » (Tom Thomas¹³).

Mais paradoxalement dans cette forme de vie en cours d'effon-

drement sous l'effet de son propre poids, nous sommes tous piégés, pieds et poings liés, comme dans une « cage d'acier » (Max Weber), car le capitalisme est précisément une forme de vie sociale constituée par des médiations sociales inexistantes avant le capitalisme. De plus, cet effondrement de la civilisation capitaliste ne laisse en aucune manière place à l'émancipation mais à des rapports sociaux toujours plus barbarisés (pulsions, dominations, sadisme social, racisme, antisémitisme, conspirationnisme, etc.¹⁴). Au pied du mur, la situation historique de la crise structurelle de la société capitaliste pose deux seules possibilités : le Socialisme ou la Barbarie.

Encore faut-il entièrement repenser le contenu de la transformation vers l'émancipation. Le socialisme des producteurs ou la gestion par les travailleurs eux-mêmes de la production de marchandises et de valeur ne seront toujours que le capitalisme et son contexte social muet. C'est le contenu même de la révolution des rapports sociaux qui doit être repensé et radicalisé au-delà de l'autogestion du travail par les travailleurs. Ce qu'il faut inventer et réaliser, c'est une autre forme de synthèse sociale des individus, au-delà d'une cohésion des individus au travers du travail, de la valeur, des marchandises, de l'argent et de l'Etat. Non vraiment, ce n'est pas la finance l'ennemie principale mais, bien plus profondément, notre forme de vie sociale où les individus se rapportent les uns aux autres de manière fondamentale au travers du travail, de l'argent, de la marchandise, de l'Etat, et de la valeur qui se valorise (le capital), etc. C'est donc seulement au-delà d'une telle structuration de nos rapports sociaux (qui n'a seulement que deux siècles), qu'il nous faudra auto-instituer une autre forme de vie collective au-delà d'une société marchande ; autrement dit, c'est au travers d'une communisation des rapports sociaux, où les actuels rapports sociaux économiques deviendront des rapports sociaux non-économiques, que les choses pourront commencer à réellement changer. Hier comme aujourd'hui, le seul fil rouge de la critique « à la racine » du capitalisme (la critique radicale), comme nous l'a indiqué Marx dans son oeuvre de la maturité, reste et restera la critique de la valeur.

Par conséquent, dans cette nouvelle lutte révolutionnaire contre la société capitaliste que nous menons, il faut dépasser la conception de la lutte des classes comme lutte immanente aux formes et catégories capitalistes. Dans cette lutte pour un au-delà du travail, de la valeur, de l'argent et de l'Etat, « on n'a pas une classe intra-capitaliste [la classe ouvrière] qui en renverse une autre [la classe bourgeoise] » comme le remarque Robert Kurz. « On a une réunion des individus critiques désireux de se débarrasser du « sujet automate » [de la valorisation - c'est-à-dire le capital comme médiation sociale] (nonobstant leurs positions respectives au sein du capitalisme) qui se heurte à la partie de la société voulant absolument le conserver (également sans s'occuper de sa position donnée) »¹⁵.

11- Voir les ouvrages d'Anselm Jappe, *Crédit à mort. La décomposition du capitalisme et ses critiques*, Lignes, 2011 et de R. Kurz, *Vies et mort du capitalisme*, op. cit.

12- Karl Marx, *Grundrisse*, tome 2, Ed. Sociales, 1980, p. 194.

13- Tom Thomas, *Démanteler le capital ou être broyés*, Page Deux, 2011, p. 91.

14- R. Poulin et P. Vassort, *Sexe, capitalisme et critique de la valeur. Pulsions, dominations et sadisme social*, M. Edition, 2012.

15- Robert Kurz, *Lire Marx*, La balustrade, 2002 (réédition 2012), p. 167.

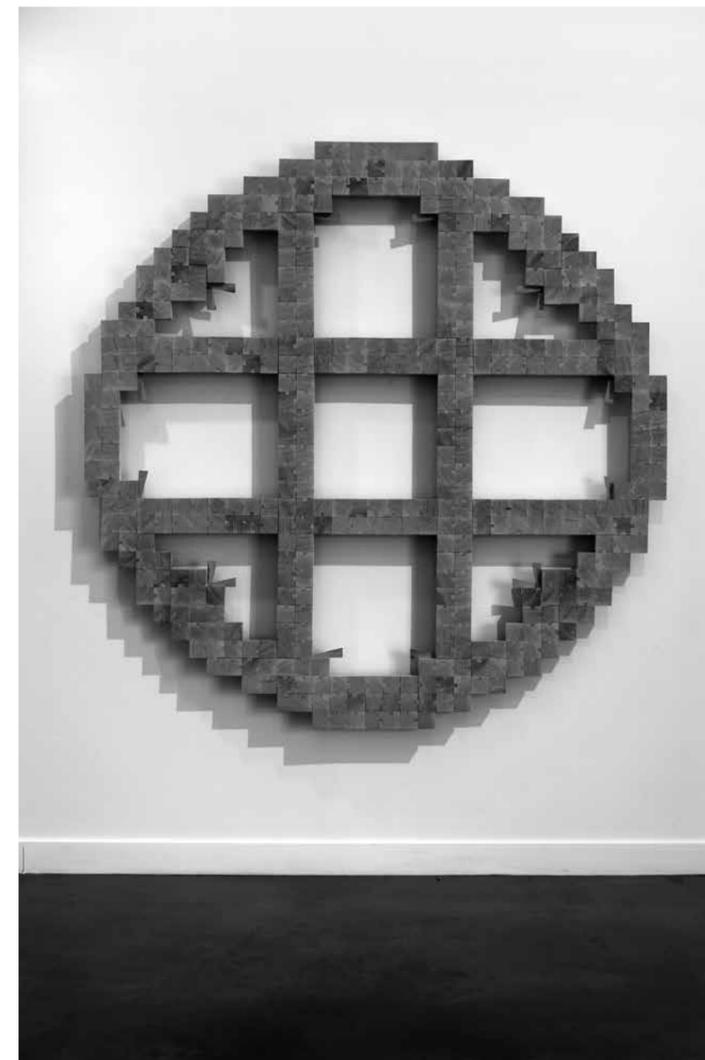
1998-02-08-
Microphommes
carte à gratter-noir et blanc-papier couché
contrecollé sur carton-canson clairefontaine-
12X16cm - coll.pers.

DOSSIER

LIEUX DE PASSAGE

DE

DIEGO MOVILLA



Que signifie dessiner et délimiter un territoire dans un paysage ? Quelles relations la peinture et le dessin ont développées avec la représentation des espaces naturels ? A la fois illustration du pouvoir politique et économique et évocation d'un paradis perdu, à la fois utopie et exploitation sans vergogne, Diego Movilla souligne ce qui peut ressembler, aujourd'hui, à une certaine désorientation et rappelle que nous avons l'histoire de l'art et de la peinture pour nous y retrouver.

Ce porte-folio présente une série d'images des oeuvres et de l'exposition de Diego Movilla aux Tanneries d'Amilly, travaillant les questions de dessins, traçages, impressions... autrement dit de lignes et d'espaces... L'oeuvre et l'exposition comme "lieux de passage".

Je parle et la société
65 x 50 cm. Crayon et gomme sur papier. 2018

Chassis - Pixel (cible) - 2
186 x 186 cm. Assemblage en bois d'hêtre. 2018

LIEUX DE PASSAGE - LES TANNERIES.
Amilly - 2018



PAUSAGES DÉGOMMÉS

Par **Julie Crenn**

En 1953, Robert Rauschenberg gomme entièrement un dessin de Willem de Kooning. Avec l'accord de ce dernier, Rauschenberg efface les traits d'une œuvre à jamais métamorphosée. Une fois gommé, le dessin figuratif se fait totalement abstrait. Erased De Kooning Drawing atteste non seulement d'une appropriation, d'une transformation, mais aussi d'une remise en question du statut de l'auteur. Le geste inédit marque l'histoire de l'art contemporain. Caviarder, recouvrir, raturer, gommer une image et/ou un texte sont des gestes censeurs. Ces actions ne sont pas innocentes, elles informent d'une volonté, d'un engagement, d'une transgression, d'une prise de position. Elles manifestent une émotion, une réaction spontanée, agressive. Le plus souvent, la colère, l'indignation, l'incompréhension ou le désarroi sont les moteurs de ces gestes radicaux. Caviarder, recouvrir, raturer, gommer participent à réduire au silence une parole, à altérer une image, à diminuer un discours. Les gestes impliquent par ailleurs un contre-mouvement à ce silence et à cette altération puisqu'ils sont aussi nourris d'une nécessité de résistance. Caviarder, recouvrir, raturer, gommer une image et/ou un texte c'est aussi mettre en lumière ce que l'image et/ou le texte ne nous disent pas, ce qu'ils nous cachent, ce qu'ils évitent soigneusement.

En découvrant les Paysages Dégommés de Diego Movilla, la question de la résistance s'impose avec évidence. Les dessins, réalisés à la poudre de fusain sur papier, ouvrent une lecture plurielle où l'image, la représentation, le pouvoir, l'autorité sont rudement remis en cause. Au départ, l'artiste s'approprie l'œuvre d'un.e autre. Il dessine en noir et blanc à partir d'œuvres existantes où sont représentés des portraits et des paysages classiques. L'artiste vient gommer le premier plan du dessin. Maurice Fréchuret écrit : « Il est vrai que dans le domaine des arts identifiés comme visuels, l'acte d'effacer évoque le plus souvent l'erreur, l'échec ou le sacrilège. Ce geste, foncièrement négatif et par définition contre-productif, peut a contrario être appréhendé comme processus créatif exemplaire et faire l'objet d'une réévaluation complète. »¹ Les gommages fonctionnent de manières plurielles, ils engendrent plusieurs lectures du geste. Diego Movilla gomme la surface des dessins non pas pour les effacer, mais pour en approfondir la composition et le sens. La gomme, au même titre que le fusain, apparaît comme un outil à part entière. La scène réaliste (au fusain) cohabite avec une composition abstraite ou bien des motifs tracés à la gomme.

Le passage de la gomme sur le fusain ajoute une couche de sens. S'il ne cite pas les auteurs.e.s, Diego Movilla nous informe des titres des œuvres reproduites : Le Jugement de Paris, Figures buvant à la fontaine, Narcisse, Le peintre et son modèle dans un paysage. Les titres font écho aux mythologies antiques, à l'académisme et au classicisme qui structurent l'art européen, et plus largement occidental. Un art qui s'est, au fil des siècles,

organisé, conditionné, formaté selon des schémas, des classements, un ordre, une hiérarchie artistique. Les œuvres empruntées sont au départ des portraits, plus spécifiquement des portraits de figures de pouvoir (rois, reines, généraux, papes, dieux, déesses). Diego Movilla gomme les sujets, le plus souvent situés au premier plan et au centre de la composition. En ôtant la représentation humaine, la figure qui incarne un pouvoir politique, l'artiste donne à voir ce qu'il reste, un paysage dont la présence anecdotique démontre qu'il était jusque-là envisagé comme le simple décor d'une mise en scène. Les majestés sont défigurées et déchues. Dans cette hiérarchie historique des arts et des genres artistiques, il est intéressant d'observer que Diego Movilla choisit de mettre en avant les paysages. Si l'on se réfère au classement établi au XVII^e siècle, le paysage (avec la nature morte), sous la peinture d'histoire, le portrait et la scène de genre, appartient au bas de la pyramide. André Félibien (architecte et historiographe) proclamait : « Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres... »² Le paysage en tant que tel, comme le dessin, n'est en aucun cas considéré comme un genre noble. La représentation humaine fait loi.

Les Paysages Dégommés s'inscrivent dans la continuité de séries précédentes telles que les Portraits Dégommés (2013) ou encore Velazquez Borrado (2017), à travers lesquelles l'artiste attaque littéralement et symboliquement les représentations du pouvoir dans différents domaines. Il gomme ainsi les portraits de la famille royale espagnole du XVII^e siècle, de Benoit XVI, du prince Charles et de Lady Diana, de Picasso, Margaret Thatcher ou encore Barack Obama. L'artiste circule entre les époques et les contextes culturels pour mettre en lumière une continuité dans la mise en scène glorificatrice des hommes et des femmes ayant une influence politique, esthétique, morale, économique. La gomme en tant qu'outil – dans un usage plastique – engage l'affirmation d'un langage politique. En effet, gommer, au sens propre comme au sens figuré, est une arme utilisée par un système dominant prenant les visages du patriarcat, des religions, du colonialisme ou encore du libéralisme. Il s'agit de gommer par la voie de l'indifférence les différences et les dissidences. Alors, quand Diego Movilla reproduit au fusain un sujet classique de l'art européen et qu'il décide ensuite de le dégommer, il produit un discours critique vis-à-vis des éternelles hiérarchies, soumissions et oppressions. Son refus

de l'autorité de l'art rejoint « le refus de l'autorité des images, de la figure du génie ou de la notion de chef-d'œuvre. »³ Le dégomme constitue un moyen d'échapper au contrôle des images et aux injonctions normatives. À son tour, l'artiste altère et efface partiellement les dessins pour souligner un carcan qui peine à exploser. Le gommage peut en ce sens être compris comme un geste radical, générant autant l'effacement que le dessin, et s'inscrivant dans une pensée critique et féministe. Par ses choix plastiques de l'artiste explore la dimension autoritaire de l'histoire de l'art occidentale : sexiste, raciste, classiste. Une histoire elle-même basée sur l'effacement intentionnel de celles et ceux assigné.e.s aux marges.

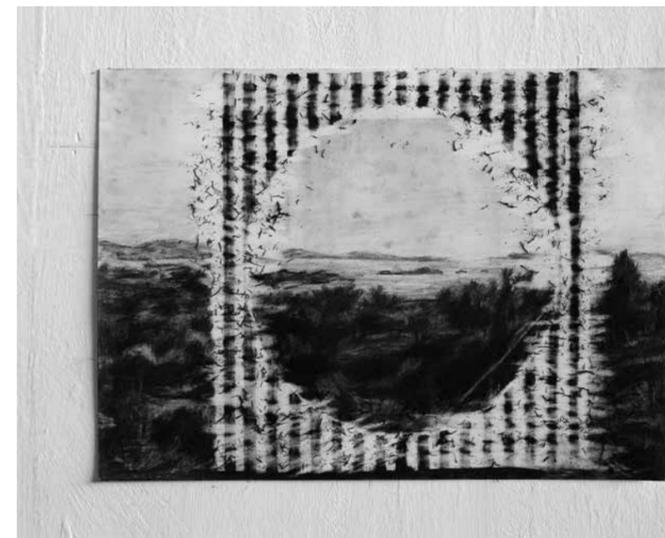
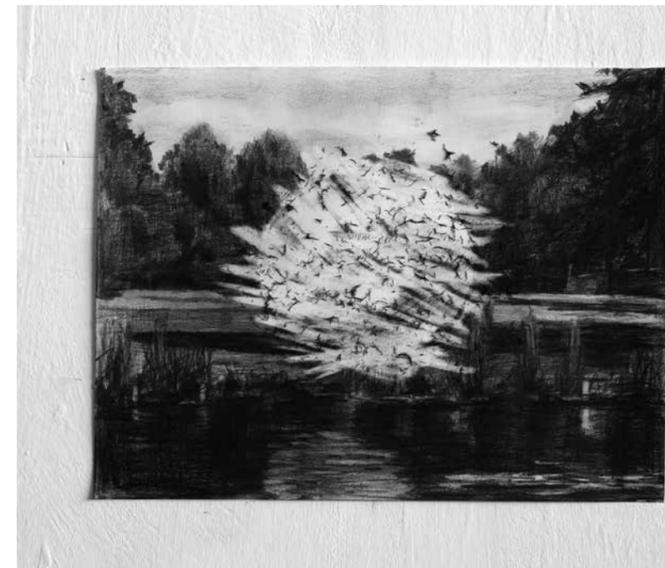
Les Paysages Dégommés soulèvent une réflexion critique et un engagement politique vis-à-vis des mécanismes de pouvoir, de sa théâtralité et de sa réception. Diego Movilla reprend au fusain les portraits de peintres mâles, de bourgeois, de reines, de miliaires, de princesses, de rois et d'hommes religieux dont il gomme avec fureur les visages et les corps. Privées de leur sujet central, les compositions font peau neuve. Les paysages en arrière-plan cohabitent avec les fantômes de personnalités magnifiées, idéalisées, glorifiées, qui ont tout simplement été effacées du champ visuel. Le gommage fabrique un espace instable où la représentation est défaite. Les figures imposées disparaissent au sein de ce trouble qui apparaît comme l'espace d'un renouveau possible. Le gommage des portraits souligne peut-être une volonté d'en finir avec l'anthropocentrisme hégémonique et dominant. Alors, il reste les paysages, une nature libérée, des espaces déshumanisés et sans frontières où finalement tout est à repenser et à reconstruire. Fabrizio Terranova, paraphasant Donna Haraway, écrit : « Il nous faut inventer de nouveaux récits ». Des récits trouble-fêtes « qui dérangent l'ordre des choses et les hiérarchies de la parole ». Des récits créateurs, « portés par de nouveaux corps, de nouveaux narrateurs humains et non-humains, de nouveaux possibles surtout, qui fabriquent un avenir conscient (...) fait d'alliances, de soins et de secrets. »⁴

1. FRERUCHET, Maurice. *Effacer-Paradoxe d'un geste artistique*. Dijon, Les Presses du Réel, 2016, p.29

2. FELIBIEN, André. *Conférence de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris (1669), p.144

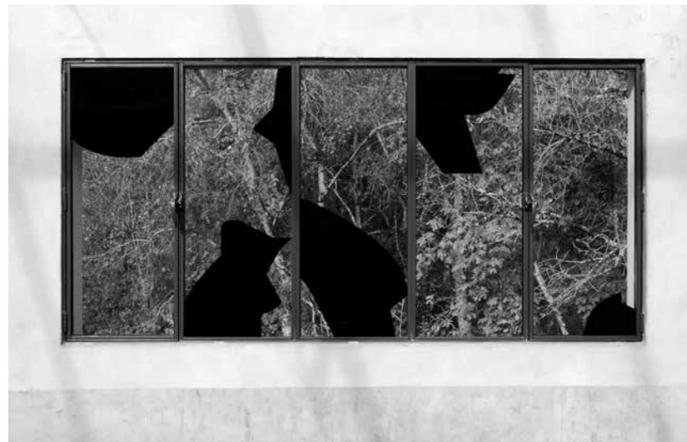
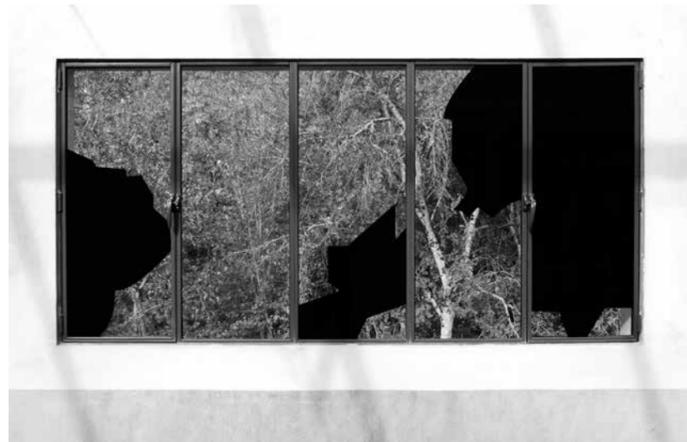
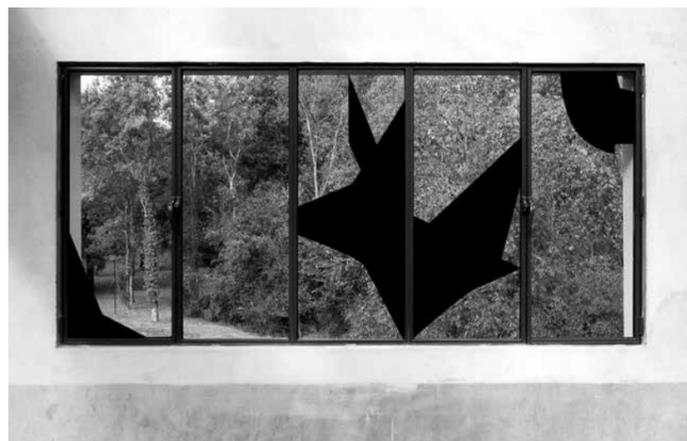
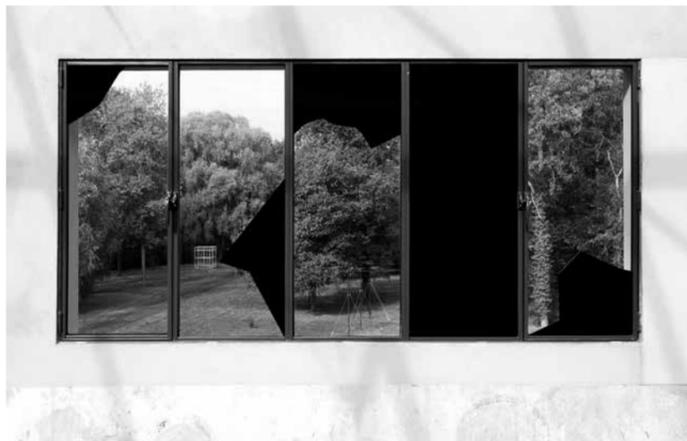
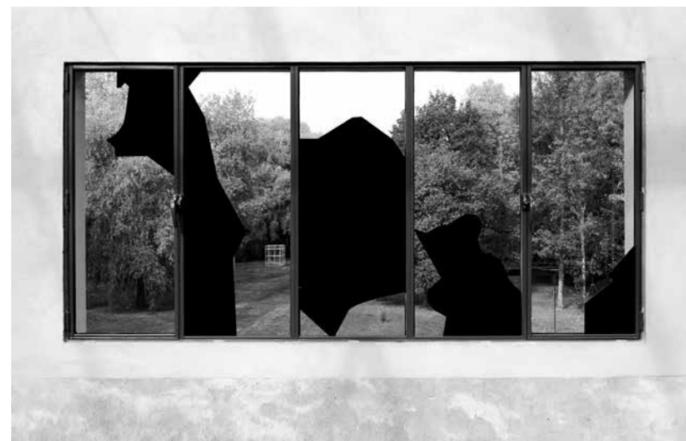
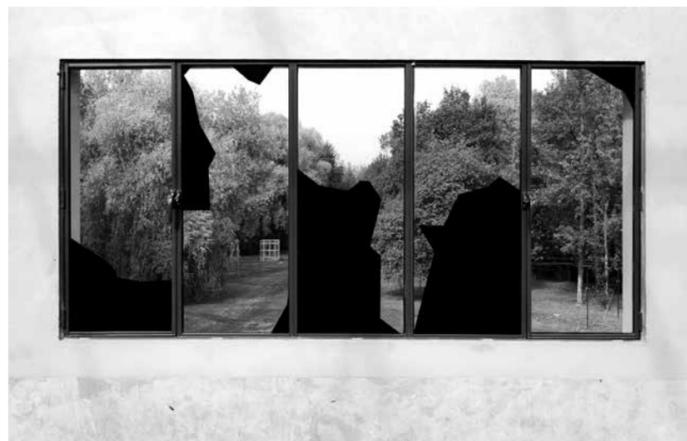
3. Les citations de l'artiste sont extraites d'échanges de messages électroniques datés des mois d'août et septembre 2018.

4. ZWER, Etainn, "La survie du monde est possible", *Usbek&Rica*, 20 décembre 2016



Raté d'après Nature
Mine de plomb et gomme sur papier.
29 X 42 cm. 2018

Raté d'après Nature 2
Mine de plomb et gomme sur papier.
29 X 42 cm. 2018



BROKEN WINDOWS

INSTALLATION DANS
LA VERRIÈRE DES TANNERIES

2018



OEUVRE HISTOIRE ART POLITIQUE

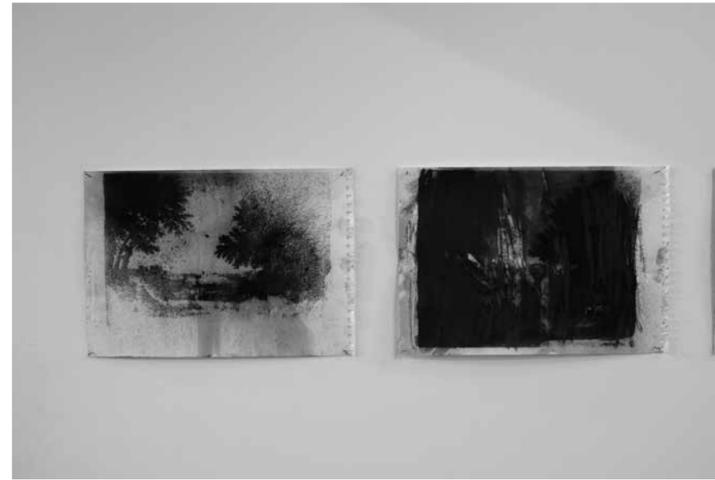
Par Jérôme Diacre

HISTOIRE D'HISTOIRES

« Lieux de passage » s'appuie sur une installation qui interpelle l'histoire de cet étrange et compliqué dialogue entre l'art, la recherche de formes et l'histoire de l'art. Durant l'été 1990 à Berlin, les organisateurs de l'exposition Die Endlichkeit der Freiheit ont demandé à des artistes d'intervenir pour manifester l'événement de la chute du mur entre les deux Allemagnes. Christian Boltanski proposa à des étudiants de travailler sur la mémoire des lieux disparus. L'œuvre, intitulée : La maison manquante, consistait dans deux endroits de l'ex Berlin Est à investir des espaces détruits par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale. Parmi les deux installations, la seconde est frappante : dans une clairière envahie par la végétation, les étudiants et l'artiste nettoyaient l'espace qui correspondait à l'emplacement d'un musée. Furent installées des vitrines, en pleine nature – au milieu des bois – qui contenaient une somme importante d'archives, documents originaux, photocopies, photographies collectés notamment parmi la population locale. Pour accéder à l'installation, les visiteurs devaient emprunter un vieil escalier en granite usé par le temps. Ce lieu offrait un « dernier asile aux reliques de quelques habitants défunts de l'ancien Berlin-Est ; l'histoire réelle des individus qui avaient disparu était reconstruite au sein des ruines de toutes les histoires réunies. Forte de ces échos multiples, l'installation de Boltanski était très émouvante. C'était de nouveau pour lui l'occasion d'effectuer une de ses reconstitutions où l'art et la vie sont inextricablement liés. »

Histoire et oubli

« Lieux de passage », en 2018 propose aux visiteurs de redécouvrir un bâtiment industriel converti en Centre d'art tel qu'il fut laissé à l'abandon pendant des décennies lorsque l'entreprise de tannerie a cessé son activité. En plaçant des plaques de plexis noir sur les vitres de la grande verrière, l'artiste espagnol réactualise les vitres cassées du bâtiment abandonné. Mais cette fois, à la mémoire s'appuie sur une autre expérience de la perception : le souvenir de la ruine joue avec l'immédiate satisfaction de voir un lieu marquant du paysage urbain et économique local renaître de ses cendres. Lieu de passage devient un trope : la verrière brisée comme indice du bâtiment historique. Là encore s'exprime une de ces « reconstitutions où l'art et la vie sont inextricablement liés ». Les anciens, le Maire... témoins d'une époque désormais révolue, ont pu évoquer cette superposition de strates temporelle... forme d'accomplissement d'une culture en mouvement. Quel mouvement ? Pour reprendre les analyses de Freud, principalement dans Malaise dans la civilisation, le « lien inextricable » qui pointe du doigt l'expérience de la « construction mnésique » par laquelle cohabite une permanence du souvenir et son surgissement par « retour » alors même que l'attention ne cesse de se concentrer sur les causes de l'oubli et sa nécessité salvatrice.



HISTOIRE DE GESTES

Mais « Lieux de passage » entretient aussi une relation avec l'Histoire de l'art comme reprise, dialogue et intégration renouvelée dans le champ contemporain. Ces vitres cassées dessinées par des plaques de plexis noir font directement référence à l'œuvre de Gordon Matta-Clark : Window blow-out (1976). Lorsque l'Institut d'architecture et d'urbanisme de New York a invité l'artiste pour une exposition de groupe autour de la thématique « Idea as Model », c'est d'abord briser les vitres pour ouvrir l'espace entre l'intérieur et l'extérieur qui motive l'action. Ensuite, c'est dessiner par les contours des lignes brisées. Or c'est peut-être parce que Diego Movilla est d'abord un peintre que ce second motif l'intéresse plus particulièrement. En plaçant ces découpes de plexis, il recadre le paysage, le parc du Centre d'Art, en faisant apparaître une vue – en réserve -. Cette réserve, ce retrait, jouent métaphoriquement avec les contraintes que l'homme impose aux espaces naturels (réserves naturelles) et simultanément relativise le point de vue du regardeur puisque les parties obstruées renvoient celui-ci à sa présence dans le bâtiment. Forme de scénographie, théâtralité immédiate, l'artiste souligne l'artificialité de la nouvelle vocation de cette friche industrielle reconvertie récemment en Centre d'art. Par ce jeu critique, en ajoutant de la théâtralité à l'illusion d'une nature distincte de l'action humaine (bâtiment industriel), il souligne la mainmise globale anthropocentrique.

1. Le sacrifice
Sérigraphie à la poudre de graphite. 29 X 42 cm. 2018

2. Venissage de l'exposition, réalisation de sérigraphies pour une œuvre collective



HISTOIRE URBAINE

Il est vrai que cette illusion et la mise en scène globale de l'environnement par l'homme est tenace. Une théorie sociologique des « vitres brisées » sert de guide pour les – politiques de la ville – depuis les années 70 et notamment l'état de délabrement des quartiers du Bronx et de Harlem à New York. Georges Kelling et James Q. Wilson ont développé au début des années 80 puis une décennie plus tard cette hypothèse qui sert aujourd'hui au maintien de l'ordre dans les villes. En substance, cette théorie préconise une tolérance zéro sur les bris de verre, fenêtres cassées et toute autre forme de vandalisme urbain, car dans les semaines qui suivent, la contagion est systématique. Si une ville néglige une rue

ou un quartier en ne « réparant » pas les dégradations, celles-ci se propagent très vite. C'est une théorie prise très au sérieux en sociologie urbaine et en criminologie. Si l'on ajoute à cela les politiques urbaines de conservation et restauration des villes (muséification, implantation d'œuvres et façadisme) nous sommes bien au cœur d'un théâtre qui fait face à un autre théâtre : les zones / réserves naturelles et autres « espaces verts ». Ce qu'il reste au peintre pour gagner en vérité, ce sont les lignes, les coupures ; lignes de faille qui donnent à voir autrement à partir de la matérialisation d'une coupe, une tranche.

HISTOIRE DE TERRITOIRES

"Catalunya Rescalfada" 2018 est une grande carte de plus d'un mètre réalisée dans le même plastique que les cartes géographiques scolaires dont on se sert pour dessiner le contour et localiser les villes importantes. Elles ont traditionnellement blanches ou oranges. Cette fois, celle de la Catalogne est en très grand format. Elle a été chauffée au point d'avoir adopté des plis, des torsions qui la transforment en volume. La cartographie en surchauffe donc. L'histoire a beau rappeler que le nationalisme est né de fictions, notamment au XIXème siècle, il n'en demeure pas moins – et les espagnols connaissent bien le sujet / Diego Movilla a fait ses études aux Beaux-Arts de Bilbao – que l'histoire est génétique ; elle produit de la réalité. La situation de la Catalogne n'est pas une caricature. Elle est une véritable tension qui crée des plis, des replis et des accidents... comme autant d'épreuves nouvelles qui défigurent une des capitales européennes de l'anarchisme historique. Dans son exposition au Jeu de Paume à Paris en 2012-3, une affiche d'Antoni Muntadas affirmait : « ATENCION / LA PERCEPCION REQUIERE PARTICIPACION ». C'est sans doute cette même formule qui est proposée aux Tanneries : percevoir, c'est s'engager / c'est participer. Concrètement, Diego Movilla a créé au sein même de son exposition un espace d'expérimentation, un atelier. Dans cette installation d'un lieu de travail, il accueille des intervenants, et notamment dix artistes, à qui il a proposé d'intervenir sur une sérigraphie réalisée lors du vernissage. Ces œuvres retouchées, corrigées, retravaillées sont exposées avec les œuvres de l'artiste, dans un dialogue complice. La proposition n'est pas anodine : elle manifeste cette « participation » qui est au cœur des échanges, dialogues, que mènent l'artiste avec l'espace des Tanneries, l'histoire de l'art et ses contemporains. ♦



Vues d'exposition, LIEUX DE PASSAGE - LES TANNERIES. Amilly - 2018

HISTOIRE DE LIGNES

L'œuvre « Mur Brisé » (2015) matérialise à proprement parler la fissure. Grâce au Fun Lab de Tours Diego Movilla a fait graver au laser une fissure sur un mur de briques. Geste anodin tant il a été opéré depuis Gordon Matta-Clark. Mais cette fois, la fissure est pixelisée. De petits carrés dessinent la fente qui court de haut en bas. Ce n'est pas la première fois que l'artiste tente cette expérience. En 2015 une série de découpe laser reprenait plusieurs œuvres de Lucio Fontana. Ce dialogue est alors autre : lorsque Fontana cherche un nouvel espace grâce à ses fentes ou à ces perforations de toiles, il cherche à transformer ce qui est image en objet ; Diego Movilla, lorsqu'il dessine et creuse au laser des objets, il les fait devenir image. Jeu de formes et de perceptions pour un appareillage contemporain de la création. Signe des temps, ce chiasme révèle une nouvelle perception

du monde : « Partout règne un impitoyable esprit de sérieux et se déploie une activité de façade ». Cette « vie mutilée » prise dans des « activités de façade » dont parle Adorno peut-elle être encore évoquée sans provoquer quelques sourires en coin ? Nous nous sommes habitués aux leurres qui structurent notre économie, notre sensibilité et nos engagements ? Si l'on en croit L'enrichissement de Christian Boltanski et Arnaud Esquerre qui viennent de découvrir ce que les auteurs de la revue allemande Krisis expliquent depuis quarante ans, c'est-à-dire depuis que les thèses de Guy Debord sur la « Société du spectacle » et « la nouvelle critique de la valeur », alors oui, l'esprit de sérieux s'est déployé sans conteste. Les artistes le savent et beaucoup, comme Diego Movilla interrogent sans cesse cet état.

L'irrécupérable

Dans le collimateur (supposé) d'Hannah Arendt Par **Isabelle Sautereau**

Avant de pouvoir réfléchir à cette question et même ce problème que peut représenter l'irrécupérable, il nous faut revenir à d'anciens concepts, ou plus exactement à certains vocables qui, bien qu'universels puisqu'on les trouve dans toutes les langues (du moins celles qui nous sont le plus familières), ont été progressivement détachés des réalités qu'ils désignaient. Ces deux termes ce sont ceux de travail et d'œuvre « ponein » et « ergazesthai », « laborare » et « facere », « labor » et « work », « arbeiten » et « werken »¹, réactualisés ou du moins repensés (puisque l'époque moderne et ses nouvelles structures économiques et sociales les a pervertis) par Hannah Arendt principalement dans *Condition de l'homme moderne*. Ce rappel est nécessaire car c'est en raison de ces glissements ou perversions de sens et de réalités que l'irrécupérable devient problème. Pourquoi ? Parce que ce qui devait disparaître dans un cycle perpétuel va persister comme non récupérable ; ce qui devait s'user va persister sans plus d'utilité et devient irrécupérable ; enfin ce qui devait se maintenir tel quel va être récupéré et détourné de sa finalité première. Il faudra aussi distinguer le déchet de ce qui n'est plus récupérable (déchet non recyclable en lui-même ou par saturation), entre l'irrécupérable par fin déterminée et l'irrécupérable par « accident ».

Posons donc les distinctions qui vont nous servir de focale pour traiter cette question du déchet et de l'irrécupérable. De façon radicale depuis Platon, deux types de vies peuvent être opposées : d'un côté la vie active où chacun peut espérer participer à la constitution d'un monde humain et à sa direction, de l'autre la vie contemplative, « évaison » de ce même monde, du moins le dépassant pour le comprendre. La vie active se caractérise à travers trois activités, de la plus nécessaire à la plus libre : le travail qui n'est là que pour assurer la vie (celle que les hommes ont en commun avec tous les êtres vivants), il est réponse à la nécessité ; l'œuvre qui produisant des objets construit un monde proprement humain ayant une certaine permanence (au delà de la brièveté des vies individuelles) et pouvant être transmis et enfin l'action qui consiste à inaugurer toujours un ordre ou un sens nouveau. Le travail

correspond à la zoé, l'œuvre au « bios » et l'action à la « polis ». Chacune de ces activités a des modalités et des finalités propres et permettent une réalisation plus ou moins puissante, au sens aristotélicien, de celui qui les entreprend.

Si le travail, « action » du corps, a pour but la (sur)vie, alors ses modalités ne peuvent avoir que la « forme » de la vie, c'est dire se donner sous la structure du cycle : travail (quelquefois productif, d'autres ne consistant qu'à recueillir les fruits de la nature), consommation (donc ingestion) et ce pour entretenir la vie qui est aussi force de travail et ne peut se renouveler que par un tel processus. A ce niveau rien n'est véritablement produit, rien n'est détruit, tout n'est que transformé : « c'est, en effet, la marque de tout travail de ne rien laisser derrière soi, de voir le résultat de l'effort presque aussitôt consommé que l'effort est dépensé »². Tout ce qui provient de ce travail est fait pour être consommé et doit l'être afin de maintenir la vie ; tout est ainsi récupérable, récupéré, et le déchet n'est qu'un intermédiaire entre deux productions ou consommations, transitoire à l'image de la vie elle-même.

L'œuvre est issue de l'activité de la main, non une force anonyme. Mais elle recèle déjà une intelligence ou des qualités, des capacités spécifiquement humaines qui apparaissent dans ses modalités. L'œuvre résulte de la mise en place de moyens en vue d'une fin ce qui instaure une temporalité différenciée. En revanche le travail ne cherche qu'à maintenir ce qui est essentiellement immédiate. Il n'est qu'un souci d'efficacité et de rendement qui engendre sa division et crée l'illusion d'une spécialisation ; la mise en œuvre d'étapes n'est que l'exploitation d'une force, une « force qui va ». Si l'œuvre, qui est donc poiesis, faire, se résout dans l'objet produit ou créé, assure ainsi d'une durabilité au-delà de l'activité et de l'acteur qui l'ont fait advenir. Le travail, lui, ne s'achève jamais, pour maintenir la vie il se doit d'être reconduit à l'infini.

On comprend alors que tout ce qui provient du travail doit être récupérable, recyclable ; il est fait pour être déjà un processus de consommation. « La vie et un processus qui partout épuise la durabilité, qui l'use, la fait disparaître, jusqu'à ce

que la matière morte, résultante de petits cycles vitaux individuels, retourne à l'immense cycle universel de la nature, dans lequel il n'y a ni commencement ni fin, où toutes choses se répètent dans un balancement immuable, immortel. »³ Tout ce qui advient est ainsi destiné à disparaître, alors que les fruits de l'œuvre, produit ou création, se doivent de perdurer, de ne pas être en quelque sorte récupérables. Ils sont le fruit d'un projet et qu'ils réalisent ce dernier et doivent le représenter une fois ce dernier achevé : « la réalité et la solidité du monde humain reposent avant tout sur le fait que nous sommes environnés de choses plus durables que l'activité qui les a produites, plus durables même, en puissance, que la vie de leurs auteurs. »⁴ Ainsi le produit d'usage perdure dans l'usage qu'on en fait et l'œuvre d'art, pour prendre ce cas particulier, réactualise en chaque regard la contemplation ou le projet qui l'a fait naître.

Or l'époque moderne en bouleversant ces activités, bouleverse la nature de leurs résultats : d'une côté le travail engendre de l'irrécupérable au sens de déchet non recyclable et de l'autre côté, l'œuvre se réalise dans des objets renouvelables, précisément débarrassés de la durabilité qui les constituait. Enfin, l'œuvre d'art va elle-même basculer du côté de l'éphémère, empruntant ses modalités et ses matériaux au travail, et devenant par la même, ré-actualisable, re-cyclable. Bref, ce qu'engendre cette époque, c'est la réduction de l'agir au faire et du faire au travail (Pierre-Michel Menger). Ce qui est produit, œuvré, ce n'est plus une trace irrécupérable qui, de la sorte, ouvre une temporalité : « notre intérêt pour l'artiste n'est pas tant axé sur son individualisme subjectif, que sur le fait qu'il est, après tout, le producteur authentique des objets que chaque civilisation laisse derrière elle comme la quintessence et le témoignage durable de l'esprit qui l'anime »⁵, mais un déchet extraordinaire, hors norme, qui sature l'avenir de son immédiateté.

C'est en ce sens qu'on peut parler d'une perversion de l'irrécupérable, et la question qui se pose est la suivante : est-il encore possible de – pervertir la perversion ? Il s'agit donc d'abord de voir comment s'est élaborée cette perversion.

MISE EN PLACE DE LA PERVERSION

En fait, il s'agit d'un double processus : d'une part la glorification du travail et d'autre part la réduction de l'œuvre au travail sous l'impulsion du capitalisme et l'abandon de la propriété foncière au profit de l'accumulation des richesses (« Tout devient différent si l'intérêt dominant n'est plus la propriété mais l'accroissement de richesse et le processus d'accumulation comme tel. Ce processus peut être infini comme le processus vital de l'espèce... »⁶ Si « travail et consommation ne sont que deux stades du cycle perpétuel de la vie biologique.. »⁷, alors on devrait assister à un processus cyclique où tout ce qui est, meurt, tout ce qui est « produit » est consommé, où rien ne demeure, emporté par une transformation continue qui assure toujours le même équilibre. Or c'est penser ici sans la spécificité de cette force de travail, vitale, qui engendre toujours plus que ce qu'elle est capable d'absorber, ou encore produit plus que ce qui est nécessaire à son renouvellement (on sait que c'est là le fondement de la plus value et de l'exploitation). C'est bien sûr grâce à une telle caractéristique qu'une société de consommation et même de sur consommation peut se mettre en place. Cependant la surconsommation est mortifère et même mortelle (qu'on se rappelle les premières images de *Seven*⁸ où la première victime meurt d'hémorragie interne), le surplus devient donc déchet (surtout s'il y a refus de le donner à ceux qui ne peuvent l'acheter). Ce déchet reste pourtant recyclable si on demeure dans des circuits de distribution courts, les déchets organiques deviennent composte et réintègrent le cycle naturel. Mais cela n'est pas le modèle de cette société par ailleurs mondialisée, les circuits sont longs, les échanges se multiplient et l'ingéniosité de celui qui œuvre est mise à leur service puisqu'il s'agit d'inventer des contenants durables pour ces produits périssables. Deux conséquences : l'œuvre perd son autonomie par rapport à son auteur, elle entre ainsi dans le processus de la consommation avec cette spécificité que ses produits à elles ne sont pas à consommable et vont enrichir la montagne des objets non recyclables. Première perversion donc, le travail, fer de lance d'une économie non durable mais continue, a contaminé la logique de l'œuvre qui produit désormais des objets qui ne sont plus d'usage, servent la consommation sans être eux-mêmes de consommation. Première naissance de l'irrécupérable.

La deuxième perversion naît des limites même de la consommation, laquelle est initialement support de l'enrichissement. Sa limite, c'est l'hémorragie interne des corps qui consomment, c'est-à-dire de la vie elle-même. C'est pourquoi il faut

étendre ce processus à ce qui est artificiel afin de ne pas enrayer la machine à enrichir. La façon la plus simple est de réduire la durée d'usage des objets afin d'être dans nécessité de les renouveler. Bref, il s'agit de faire des objets d'usage, des objets de consommation : « la manière dont la société peut surmonter cette limitation naturelle de sa propre fertilité [...] consiste à traiter tous les objets d'usage comme des biens de consommation, de sorte que l'on consomme une chaise ou une table aussi vite qu'une robe, et une robe presque aussi vite que de la nourriture. »⁹ Le problème est que dans leur mode de construction, de tels objets sont faits pour durer, d'autant que faisant violence à la nature pour extirper leurs matériaux, ils laissent déjà une trace, et, par ailleurs, ils demeurent lorsqu'est intégré ce paramètre si significatif de l'obsolescence programmée, et qu'ils perdurent, sans plus d'utilité après l'épuisement de leur usage. Considérés d'abord comme des objets d'échange permettant d'entretenir le processus d'enrichissement, ils n'en demeurent pas moins des objets qui durent une fois l'échange achevé. Ainsi, c'est artificiellement que nous avons constitués ce nouvel irrécupérable, fruit de la seconde perversion. Ce déchet n'est plus « ce qui tombe lorsqu'on fabrique quelque chose », il est l'objet fabriqué lui-même au sein de la machine économique moderne : « Les choses et les phénomènes, autrefois, nous entouraient ; ils semblent aujourd'hui nous menacer, sous la forme fantomatique de refus récalcitrants qui ne parviennent pas à s'évaporer, ou persistent après évaporation »¹⁰. Nous n'usons plus les objets, ceux sont eux qui nous usent, réduisant nos espaces et passant notre temps à tenter en vain de

les faire disparaître, tâche infinie du « Wall E » des studios Pixar. L'époque moderne génère donc trois sortes d'irrécupérables : le non consommé par surplus, le non recyclable bien que non usé, le surnuméraire dans la logique d'une surproduction automatisée de masse.

Qu'en est-il alors de l'œuvre d'art qui semble préservée par sa nature particulière puisque elle n'a aucune utilité et qu'étant unique, elle n'est pas échangeable « et défie par conséquent l'égalisation au moyen d'un dénominateur commun tel que l'argent »¹¹. Son statut est particulier car elle ne se contente pas de transformer la nature mais la « transfigure ». Sa permanence est totale puisqu'elle ne dépend d'aucun usage et qu'elle n'a d'autre fin qu'elle-même et en ce sens elle est, elle seule, irrécupérable au sens ici d'au-delà de tout cycle ou processus naturel. Pourtant il n'est pas certain qu'elle soit capable de maintenir un tel statut sans mettre en branle une réflexion critique sur son propre statut et sur les mécanismes de cette société. Voyons d'abord comment l'art a pu être récupéré par ce processus de perversion.

1. Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Editions Agora, note 1, p.124.

2. *Ibid*, p.131-132

3. *Ibid*, p. 142

4. *Ibid*, p. 141

5. Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Editions Gallimard, Paris, 1961, p.257

6. Op. Cit. *Condition de l'homme moderne*, 164

7. *Ibid*, p.145

8. *Seven*, film de David Fincher, sorti en salle en 1995.

9. Op. Cit. *Condition de l'homme moderne*, p. 174

10. Nicolas Bourriaud, *L'exforme*, PUF, Paris, 2017

11. Op. Cit. *Condition de l'homme moderne*, p. 222



Ausstellungsansicht „Méta-Harmonie I“ (Detail) mit Besuchern, Hammerausstellung, Galerie Felix Handschin, Basel, 1978 © 2016, ProLitteris, Zürich; Foto: Leonardo Bezzola1991

LA RÉCUPÉRATION DE L'ART

L'époque contemporaine a vu se développer une nouvelle forme d'art, un art éphémère qui apparaît donc contradictoire dans les termes puisqu'il succombe au diktat de l'immédiateté et de l'événementiel. Qu'il s'agisse d'employer certains matériaux voués à une dégradation ou même destruction plus ou moins rapides, ou de se contenter d'actions plus ou moins ponctuelles, des installations telles que le land art ou le happening, on peut s'interroger sur les motifs de cet art. Ici, l'œuvre ne semble plus se suffire à elle-même, et elle ne cesse d'employer d'autres médias, photos, vidéos, pour se tenir dans la durée. Car en elle-même elle se condamne à sa propre évanescence. Un média qui se met alors au service d'une œuvre disparue peut-il suppléer légitimement cette absence ?

De même certaines œuvres s'appuient sur l'utilisation de techniques dont l'obsolescence les condamne inéluctablement. Que faire en cas de panne ? Doit-on les « restaurer » comme une œuvre classique atteinte par les assauts du temps ou bien doit-on la laisser aller au rebut comme tout objet d'usage obsolète dont elle n'est que l'avatar ? Que penser des œuvres produites en série qui semblent sorties d'une « fabrique »... ?

Et enfin comment ne pas s'étonner de cette production littéraire pléthorique (l'expression n'est pas neutre), qui faute de lecteurs finit au pilori ou qui a tout le moins ne laissera aucune trace mémorable ? Le problème se situe ici au niveau des modalités de la création artistique, ce qui pourrait nous obliger à reprendre cette question récurrente de la définition d'une œuvre d'art (intention, moyens, fin). Mais puisque nous nous interrogeons sur l'« irrécupérabilité », la question de « l'usage » devient cruciale et donc celle de la position du spectateur, peut-être lui-même devenu consommateur. Si l'œuvre se définit et par ses modalités de création et par sa finalité (qui serait de n'en avoir aucune d'utile), alors celle-ci – objet de consommation –, conserve-t-elle encore sa qualité d'œuvre. Une telle problématique semble avoir surgi avec le marché de l'art qui maintient un rapport très fort avec l'objet. Celui-ci garantit une valeur économique à priori solide. Mais cette réduction, destinée à l'échange et l'enrichissement (on parie sur la côte d'un artiste comme sur une valeur boursière), n'est pas si récente. Hannah Arendt désigne le devenir philistin des amateurs d'art insérés dans la société du divertissement et de la culture.

Pour comprendre ce qu'est le philistin il suffit de penser aux Verdurin de *La recherche du temps perdu* de Proust. Hannah Arendt le décrit ainsi : « Le philistinisme [...] désigne un état d'esprit qui juge de tout en termes d'utilité immé-



Jean Tinguely am Klavier seiner „Méta-Maxi“ (1986), anlässlich der Ausstellung Jean Tinguely. Moskau – Fribourg, Musée d'art et d'histoire, Fribourg 1991 © 2016, ProLitteris, Zürich; Foto: MAHF/F. Emmenegger

diat et de « valeurs matérielles » et n' a donc pas d'yeux pour des objets et des occupations aussi inutiles que ceux relevant de la nature et de l'art » ; « La société se mit à monopoliser la « culture » pour ses fins propres, telles la position sociale et la qualité »¹² ; « Sitôt que les ouvrages immortels du passé devinrent objet du raffinement social et individuel, avec position sociale correspondante, ils perdirent leur plus importante et leur plus fondamentale qualité : ravir et émouvoir le lecteur ou le spectateur par delà les siècles. »¹³ Plus loin l'auteur parle de désintégration et de la transformation de la culture en « valeur sociale ». Que signifie ce terme de désintégration et pourquoi peut-on affirmer que l'œuvre est passée d'un irrécupérable fait d'immortalité à un autre perversi, celui de la société moderne qui est déchet. Pour le philistin l'œuvre ne vaut jamais en elle-même mais pour ce qu'elle lui apporte ; non dans un plaisir esthétique interrogateur mais dans l'immédiateté de la publicité qu'il en fait. Il s'agit de montrer sa « culture » et d'en tirer le bénéfice social ad hoc. Il s'agit bien ici de « dernier cri », cri d'agonie pour l'œuvre qui, ainsi instrumentalisée et réifiée, ne peut plus se faire entendre « pour les siècles des siècles ». Récupérée, elle n'est plus irrécupérable. C'est-à-dire qu'elle n'est plus le sujet d'interprétations dont aucune ne peut prétendre épuiser l'œuvre, ouvrant le temps sans fin du cercle herméneutique, tel que peut le penser Hans-Georg Gadamer. Cependant ce n'est peut-être qu'avec la société de masse que le « fil de la tradition va être rompu ». Quel rapport la société de masse entre-

tient-elle avec l'art et en quoi le perversit-elle, réduisant celui-ci à un irrécupérable du déchet si aucun travail critique n'est effectué. La société de consommation est l'effet du travail et de la réduction de toute activité aux modalités du travail. Ainsi tous les produits, fruits du travail ou de l'œuvre, sont considérés comme des produits d'échange et il en va de même des objets d'art. Mais la perversion ne s'arrête pas là puisque c'est toute l'économie de la vie sociale qui va épouser les formes et exigences de l'activité travail. Ainsi le temps dégagé entre les jours de travail, et ce temps est de plus en plus long grâce à l'automatisation, n'est plus le temps de l'oisiveté studieuse (*otium*) mais le temps du divertissement (ou de repos) qui doit permettre la récupération de la force de travail. Or plus ce temps est long, plus il faut l'occuper et l'ingéniosité des faiseurs de divertissement étant fort limitée, ils pillent le domaine culturel pour en faire le matériau de ces nouveaux « loisirs » prêt à porter. Hannah Arendt distingue alors le philistin du consommateur : « Peut-être la différence fondamentale entre société et société de masse est-elle que la société veut la culture, évalue et dévalue les choses culturelles comme marchandises sociales, en use et abuse pour ses propres fins égoïstes, mais ne les « consomme » pas. Même sous leur forme la plus éculée, ces choses demeurent choses, et conservent un certain caractère d'objectivité [...]. La société de masse, au contraire, ne veut pas la culture, mais les loisirs (entertainment) et les articles offerts par l'industrie des loisirs, sont bel et bien consommés par la société comme tous les autres objets de

consommation. Les produits nécessaires aux loisirs servent le processus vital de la société, même s'ils ne sont peut-être pas aussi nécessaires à sa vie que le pain et la viande... »¹⁴ Effet du travail, le loisir permet le travail et il rive l'homme à l'activité la plus nécessaire donc la moins libre. On peut finalement conclure en estimant que l'époque moderne produit du déchet, de l'irrécupérable, sa seule contribution étant la variation des sens qu'il faut apporter à ce terme. Mais point de réaction, avons-nous affirmé. Aussi est-il temps de se demander si, de nouveau, « l'art n'est pas là pour nous sauver de la vérité » ?

LA PERVERSION DE LA PERVERSION, UN ART CRITIQUE ET POLITIQUE

La première constatation, rassurante, est que les œuvres se maintiennent dans les musées, qu'elles persistent à être interprétées sur les scènes de théâtre d'opéra, et qu'il y a toujours des lecteurs et des musiciens et qu'ainsi le cercle herméneutique qui assure leur immortalité n'est pas brisé. La deuxième constatation est la reconnaissance de l'œuvre comme patrimoine inaliénable de l'humanité qui permet de considérer la destruction de Palmyre comme un crime contre l'humanité puisqu'il rompt le fil de la tradition et donc interdit l'héritage qui seul permet le renouveau ou même simplement le nouveau. En ce sens, nous pouvons aussi nous référer à des philosophies plus classiques qui vont montrer que l'art ne peut qu'échapper à une telle réduction puisque son véritable objet est en-deçà ou au-delà de ce qu'institue cette société, ayant toujours à voir avec l'être des choses et non avec les objets. Quelque soit le paysage, Cézanne verra toujours « par tâches » à travers, volumes, couleurs, formes. Mais cet art là n'est-il pas un privilège, ne relève-t-il pas plus de la vie contemplative que de la vie active ? L'art contemporain peut-il se destiner lui aussi à une telle extra-territorialité ? Ne doit-il pas plutôt revendiquer une sorte de position / pouvoir critique ?

C'est ce que donne à penser un certain nombre d'œuvres. L'artiste refuse, en quelque sorte, cette extra-territorialité de l'art. Telle semble être la tentative de Nicolas Bourriaud. « Le présent est par nature incertain, à jamais clignotant, oscillant entre les traces laissées par l'Histoire et la charge potentielle qu'elle contient. L'art insufflé une force positive à cette incertitude : en soulignant le caractère précaire de l'instant historique, il amène le regardeur à un état de lucidité active qui s'avère inséparable de l'action politique. »¹⁵

Ainsi l'art ou l'artiste en privilégiant certains styles ou postures aurait-il le souci de dénoncer les méfaits de l'époque moderne, de les mettre en scène pour les rendre plus explicites, ou bien même de les

enrayer ? L'exemple le plus évident et sans doute aussi l'un des plus anciens est l'un des premiers ready-made de Marcel Duchamp, *Fountain*, exposée en 1917. Reprenant la critique bergsonienne du « regard intéressé »¹⁶, il élève au rang de pièce artistique cet urinoir qui aurait dû finir au rebut, lui octroyant l'immortalité. Aucune transformation n'est faite sur l'objet, et l'on sait le scandale que provoqua en 1993 l'action de Pinocelli qui voulait « remettre l'œuvre à sa place » c'est-à-dire la faire redevenir urinoir, il est donné tel quel au regard, au-delà de son usage, au-delà de son usure programmée. Il ne pourra donc plus être cet irrécupérable perversi, produit d'une surconsommation, qui nous encombre. D'autres suivront, utilisant ce qui n'avait plus d'usage, que nous pensons à la *Tête de taureau* (1942) de Picasso ou au *Mengele Totentanz* (1986) de Tinguely et inversant le statut des déchets récupérés après l'incendie de la ferme de ses voisins, immortalisant les crânes des bestiaux que la terre aurait absorbé, et donnant une seconde vie aux pièces des machines agricoles puisqu'elles vont assurer le mouvement de la sculpture. Cependant le pouvoir réel de l'art ne consistait-il pas dans l'exhibition de cette perversion de l'irrécupérable, orchestrée par une idéologie dominante, et en même temps dans son renversement, donnant ainsi une nouvelle « noblesse » à tout ce qui fut et continue d'être rejeté ? Parlant du chiffonnier, voilà ce qu'écrit Baudelaire : « Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. »¹⁷

Comment ne pas penser alors aux œuvres de Jacques Villeglé dans sa récolte des affiches surencollées, prônant ainsi « une esthétique de la récupération »¹⁸. Est ainsi mené selon l'expression de W. Benjamin, « un sauvetage historique » permettant de faire valoir ce que l'idéologie dominante avait exclu, refoulé : « Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer [...] les guenilles, le rebut : je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant »¹⁹ W. Benjamin, Paris, capitale du XIX^e siècle. Mais montrer c'est déjà faire sortir du statut de rebut, de ce que l'on rejette et cherche à ignorer.

N'est-ce pas aussi dans une telle perspective qu'il faut saisir les œuvres de Daniel Spoerri. Contrairement aux déclarations de Marion Louis de la Fondation du doute de Blois où fut exposés en 2017 les treize tableaux astro-gastronomiques : « Cette démarche permet de désacraliser et détourner le processus artistique qui rend l'objet immuable », « C'est montrer le banal ou l'idée de rebut à l'opposé de l'idée de l'art qui démontre le beau et sublime le

réel. Là on est vraiment dans la réalité » ; il semble qu'il y ait bien un processus artistique et que celui-ci cherche à rendre immuable, irrécupérable ce qui aurait dû finir à la poubelle, puisqu'il s'agit des restes de repas. Et là n'est pas la réalité qui dans son flux aurait justement rendu aux oubliettes de l'histoire ses tables-repas, mais bien « le réel de la production historique » ; « La réalité est le monde phénoménal, en tant que support d'une représentation; celui où nous vivons en tant que sujets de l'idéologie, sur un mode d'appartenance et d'assujettissement. Le réel, quant à lui, pourrait se définir comme ce même monde phénoménal, mais débarrassé de l'idéologie et de toute pulsion idéaliste. »²⁰ Preuve de la justesse de cette interprétation, la lente élaboration du Déjeuner sous l'herbe. Première étape ce déjeuner dans le parc Dumoncel à Jouy-en-Josas en 1983. Deuxième étape, l'enterrement des plateaux du déjeuner à la fin du repas. Troisième étape, les fouilles archéologiques de ce déjeuner en 2010. N'est-ce pas ainsi faire entrer dans l'histoire ce que la consommation et les objets de la société du même nom tentaient de faire disparaître afin de maintenir la machine économique des échanges qui permettent l'enrichissement ? Ces débuts de repas n'acquiescent-ils pas le statut de trace à partir de laquelle la tradition peut être repensée et renouvelée afin de conjurer le cycle infernal de la vie et rien d'autre.

Ainsi certaines œuvres en reprenant la « part maudite » de l'économie humaine, c'est-à-dire tout ce qui ne sert plus, tout ce qui ne peut plus être une monnaie d'échange, en dénoncent-elles les limites mais sont en même temps aptes à réinvestir ces rébus, leur offrant une nouvelle temporalité assurant un fil, une continuité dans une société qui ne roule plus que sur elle-même. L'art prendrait-il cette société de l'utile à son propre piège – retournement de la perversion contre elle-même –, elle qui considère l'art comme un « supplément », s'en servant sans parvenir à lui trouver d'utilité véritable, montrant l'utilité de l'inutile, du moins de ce qui est considéré par comme tel, il ferait ainsi son auto-promotion pour le futur.

12. Op. Cit. *La crise de la culture*, p. 259

13. *Ibid.*, p.260

14. Op. Cit. *La crise de la culture*, p. 262-3

15. Nicolas Bourriaud, *L'Exforme*, p. 58

16. Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, PUF

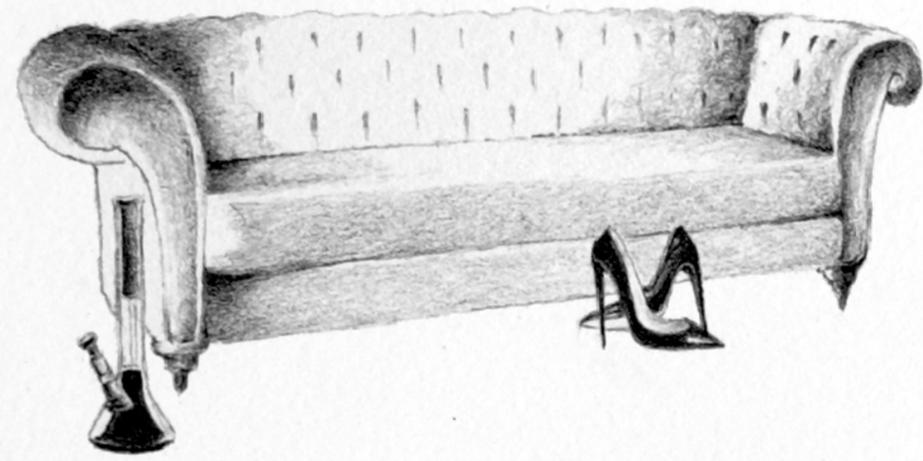
Quadrige, Paris, 1938, p. 251

17. Charles Baudelaire, *Du vin et du hachisch*, Editions Fayard, 2001

18. Op. Cit. *L'Exforme*

19. Walter Benjamin, Paris, *Capitale du XIX^e siècle, livre des passages*, Editions du Cerf, Paris, 2006

20. Op. Cit. *L'Exforme*, p. 93



PROJET BOCA A BOCA

Par
Elise Girardot

BOCA A BOCA est un projet d'écriture en itinérance, au fil de mon voyage brésilien qui débute à São Paulo le 5 décembre 2017. D'une région à l'autre, les artistes me content leur histoire, leur pratique et leur vision d'un Brésil immense en pleine crise culturelle. Ils me parlent de leur pairs et me proposent de les rencontrer, lors de mes prochaines étapes. Selon le principe du bouche à oreille - "boca a boca" en portugais -, les artistes tracent mon itinéraire et déterminent mon écriture.

Entretien n.1 - Camila Valones - São Paulo - 8.12.17

Au cœur de la fourmilière de douze millions d'habitants qu'est São Paulo, je rencontre Camila Valones, dans son atelier du quartier de la Butantã, à l'ouest de la ville. Éloignée des grandes artères, située au sommet d'une rue escarpée et sinueuse, la petite maison colorée semble paisible et accueillante. Dans l'atelier, peu d'objets sont visibles : quelques rouleaux de tissu entassés, des boîtes, des branches, des feuilles mortes, des pigments... Plusieurs phrases sont épinglées au mur ou imprimées sur des vêtements suspendus à la fenêtre. La même écriture, en lettres majuscules, est visible à différents endroits.

Dès l'enfance, Camila Valones commence à coudre avec sa mère et sa grand-mère. Puis, elle quitte Recife, sa ville natale, au nord-est du Brésil. Elle travaille quelques temps dans une librairie à São Paulo. C'est en parcourant les livres et les images d'œuvres d'art qu'elle découvre d'autres formes poétiques et des recherches parfois similaires aux siennes. Elle ne suit pas de formation académique et n'a pas connaissance des réseaux ou des écoles. Elle ne sait pas encore qu'être artiste peut être un métier.

Peu à peu, son travail se décline en plusieurs ramifications. Elle développe une pratique picturale en s'inspirant du « cal », peinture à la chaux très répandue au Brésil. Le dessin, la peinture et l'expérimentation du corps alimentent et structurent une pensée qu'elle définit comme chorégraphique, une science qui aurait ses gestes, ses codes, son langage. Dès lors, elle articule le concept de "poèmescence", un procédé d'écriture qui lui permet d'extraire et de rendre visibles les rouages poétiques qui la traversent, procédé omniprésent dans chacun de ses projets.

La performance surgit alors, s'imposant à elle, prenant place dans des lieux institutionnels ou des manifestations. Lors du coup d'état en 2016, l'un des premiers ministres brésiliens à être écarté du pouvoir est Juca Ferreira, ministre de la culture. Pendant les manifestations, Camila Valones adopte une posture de spectatrice émancipée, en imaginant quels mots ou quels gestes pourraient modifier la chorégraphie de ces regroupements. Comme elle le fait avec les mots, en jouant avec homonymes et syno-

nymes, elle réécrit des situations, des trajectoires et des scénarii établis. En 2016, elle brandit lors d'une manifestation un drapeau sur lequel est écrit « Qui est l'auteur de cette action publique ? ». La chorégraphie du pouvoir est aussi étudiée lors de dispositifs de conversation en cercle qu'elle organise avec des groupes. Elle n'introduit jamais la discussion. Le micro, instrument détenteur du pouvoir, passe alors d'une main à l'autre. Certaines personnes se présentent, d'autres non. Les participants trouvent eux-mêmes la solution à ce contexte, sans y être pour autant invités.

La recherche performative de Camila Valones crée un trouble, un décalage. Lors du vernissage de la Trienal Frestas 2017, elle confronte les organisateurs au pouvoir qu'ils détiennent en proposant à des performers d'arborer sur leurs vêtements l'un de ses leitmotiv : « Êtes-vous celui qui invite ou bien avez-vous été invité ? ». Parfois, elle diffuse via des panneaux ou des vêtements des expressions populaires ou des jeux de mots qui prennent un sens nouveau selon le contexte dans lequel la performance opère. Elle utilise d'autres objets ressources, qu'elle appelle des objets de médiation : des colliers, des costumes ou encore des boîtes, comme pour la série « Talento, hein ? ». Ces objets détournés ont un caractère performatif intrinsèque. Les boîtes en vente dans les boutiques de musées sont griffonnées par l'artiste. Re transcrite en majuscules, comme une injonction, l'expression « Du talent, n'est-ce pas ? » recouvre la reproduction pixelisée des Tournesols de Van Gogh. Un autre discours se superpose à celui de l'histoire de l'art, des institutions et de la marchandisation qui en découle.

À São Paulo, elle collabore avec le Musée d'art contemporain dans le parc principal de la ville, en proposant un casque audio à des groupes d'adolescents qui ont l'habitude de se réunir là. Aucune musique, aucun son n'est diffusé. Ils écoutent alors ce qui semblerait du vide, à savoir l'atmosphère environnante, une atmosphère sonore quotidienne entendue avec d'autres oreilles. Camila Valones observe et analyse ce qu'elle définit comme un « état performatif », un état qu'elle creuse et travaille à la fois pour elle et pour les autres. En 2016, à São Paulo encore, avec la performance « A Cabo do Cabo », elle invite les passants à manipuler d'immenses bâtons en bois, sans délivrer aucune information. Chacun choisit instinctivement de jouer aux mikados, comme un automatisme, comme une règle d'or tacite, incrustée et mémorisée par tous. Sans en imaginer de nouvelles, les passants reproduisent les règles apprises. Ils suivent le mouvement, sans mettre en perspective la situation.

Camila Valones compose une forme de résistance douce, une stratégie poético-politique qui investit la ville et ses habitants, comme lorsqu'elle leur propose un lâcher de ballons, à libérer en masse lors des passages des hélicoptères militaires qui sillonnent le ciel de São Paulo...

Élise Girardot - décembre 2017



Camila VALONES
Micro Performance para
assembléia, Funarte, 2016
© Camila Valones



Camila VALONES
Quem é o autor do ato
público?,
Poema Ciência, 2016
© João Gabriel Hidalgo



Mari FRAGA
63 forages,
vidéo 25 mn, 2015
© Mari Fraga



Entretien n.2 - Ludmilla Ramalho et Lucas Dupin - Cumuruxatiba (Bahia) - 20.12.17

Entre deux petites villes côtières du sud de Bahia, je rencontre Myriam Nacif. La comédienne me propose de rejoindre son « Quintal », sa maison estivale de Cumuruxatiba où je fais connaissance avec plusieurs comédiens venus de Belo Horizonte. Ils ont fondé le projet « Atrás do pano », centre d'art dédié au spectacle vivant et aux arts visuels à Nova Lima, dans l'état du Minas Geiras, au centre du Brésil. C'est dans cette maison joyeuse et animée et par le plus grand des hasards que je rencontre la performeuse Ludmilla Ramalho et le plasticien Lucas Dupin. Lucas me parle de son actualité. Il expose une pièce à l'Institut Tomie Ohtake de São Paulo. Son nom de famille fait immédiatement écho dans mon esprit : j'avais vu son installation lors de ma visite de l'Institut à mon arrivée au Brésil. Je revois les calendriers découpés, la suspension dans l'espace, les fragments d'images disposés au sol... Ce travail m'avait donné envie de croiser son chemin. Je le découvre ici, de manière improbable, accompagné par son amie performeuse... Cette aventure est à l'image de tout périple : des événements étranges et bienvenus surviennent et donnent l'impression qu'une bonne étoile suit le voyageur au fil de sa pérégrination.

Le voyage est une aventure romanesque, ponctuée par des rebondissements, des trajets imprévisibles ou complexes. C'est aussi une autre manière d'entrer en relation avec les autres. Beaucoup de Brésiliens ne connaissent qu'une ou deux régions de leur pays et aiment que les voyageurs les leur décrivent. Pour Ludmilla Ramalho, l'art est aussi un moyen d'entrer en contact avec les autres. C'est une forme de communication qui lui permet de mener une action politique, portée par un langage poétique. Dans la vie, comme dans l'art, il s'agit d'adopter une posture cohérente, plutôt qu'être virtuose. Dans le monde du théâtre, dont elle est issue, sa démarche n'est pas considérée comme politique. Mener un travail politique reviendrait à forger un dispositif proche de celui du discours public, très codifié. Elle considère que le théâtre est aujourd'hui paralysé par une myriade de carcans. Peu d'artistes sont prêts à les contourner ou à les défaire.

Ludmilla Ramalho veut changer de perspective, se mettre en danger. Le corps est crucial pour l'artiste, en particulier dans le contexte de crise que le Brésil traverse depuis le coup d'État de 2016. Des polémiques autour de la représentation du corps parasitent les propositions artistiques. De nombreuses expositions et performances sont régulièrement censurées. À Belo Horizonte, où résident Lucas Dupin et Ludmilla Ramalho, la révolte s'organise et se structure contre le gouvernement, dont les discours moralistes envahissent la scène culturelle. Pour elle, les artistes se trouvent aujourd'hui propulsés dans un état de vigilance forcée, un exil spirituel et intellectuel. Elle voit son pays parvenir à un état de dictature voilée, l'autorité rétrograde s'immisçant peu à peu dans la communication de masse, via les chaînes de télévision. La performance « Ordem e Progresso » est une réponse au coup d'État. Elle est nue, recouverte de peinture dorée. Sa tête est couverte par le drapeau brésilien. Juchée sur un cheval, une corde autour du coup, elle avance dans la foule, dirigée par un homme qui marche. Le corps en tension constitue selon Ludmilla Ramalho le corps performatif par excellence. L'histoire du corps et le présent qu'il traverse sont pour elle au cœur de la pratique performative. C'est un défi à relever : comment trouver cohérence et puissance dans cette manière d'être en présence dans un espace donné ? Avec « Fuck her », son corps allongé est recouvert de grain. Pendant une heure et demie, une nuée de poussins picorent de la tête aux pieds ce corps nu...

Ludmilla définit la société brésilienne comme machiste et patriarcale. Onze femmes par jour y sont victimes de féminicide. Toutes les cinq minutes, une femme est violentée. Pour l'ar-

Camila VALONES
FORMA NÃO É FORMA,
Poema Ciência, 2017
© Camila Valones



tiste, le coup d'État est directement lié au fait que la présidente d'alors, Dilma Rousseff, était une femme.

Au Brésil, la corruption fait rage. Pendant la coupe du monde, les entreprises ont bénéficié d'une croissance accrue qui a engendré des affaires de corruption. De nombreuses villes, comme Rio de Janeiro, font face à un gouffre financier. Les budgets culturels quasi inexistantes, la culture devient le monopole des entreprises privées qui bénéficient d'allègements fiscaux. Confiés aux responsables marketing, les projets artistiques s'éloignent de la recherche et de l'expérimentation. Pour faire face à cette situation, de plus en plus d'artistes se réunissent en collectifs afin de limiter leur dépendance des financements privés ou publics. Selon Lucas Dupin et Ludmilla Ramalho, les plasticiens dépendent aujourd'hui quasi exclusivement des galeries marchandes -centralisées principalement à São Paulo-. La frontière entre espace culturel public et galerie privée s'affine, tant les galeries dirigent et déterminent la scène contemporaine. Sans leur soutien, il devient impossible d'être diffusé au sein d'une institution culturelle.

En 2015, dans le cadre de la résidence FAAP, Lucas Dupin s'intéresse aux « calçadas portuguesas », trottoirs typiques des pays colonisés par le Portugal. L'abolition de l'esclavage a eu lieu en 1888. Ces sols sont les témoins d'une mémoire coloniale. Ce sont des objets culturels qui attestent d'une réalité historique proche. À son retour dans sa ville natale, après avoir vécu deux ans en Angleterre, Lucas Dupin s'aperçoit qu'il y a de moins en moins de pavés, remplacés par de nouveaux sols. Il conçoit l'installation "Jardins suspendus", en référence à cette architecture en voie de disparition. À cause des coûts de restauration élevés inhérents à leur sauvegarde, le gouvernement souhaite voir disparaître ces sols. L'artiste rapporte les pavés portugais dans son atelier et les entoure de graines. Des plantes poussent et prolifèrent... Puis, tel un alchimiste, il remplace tantôt une pierre du sol par un morceau de viande de la même taille, tantôt en la recouvrant d'un morceau d'une feuille d'or. Il en tire une série de photographies, métaphore des enjeux coloniaux et de l'extrême violence engendrés par ceux-ci. Les travaux de Lucas Dupin déploient toujours en filigranes une réflexion politique. S'il articule des histoires proches de celles de Ludmilla Ramalho, les méthodes et les formes sont distinctes. Comme pour elle, son point de vue politique se construit poétiquement. Son travail dialogue en permanence avec les contextes actuels et les actions du gouvernement. En 2016, il arpente le territoire de la Praça do Patriarca, une place emblématique de l'histoire de São Paulo. La nuit venue, ce lieu d'errance devient le centre névralgique de la misère. L'artiste observe chaque matin les jets d'eau



Mari FRAGA
63 forages,
vidéo 25 mn, 2015
© Mari Fraga

des voitures-poubelle éjecter les sans-abris. C'est pour lui la manifestation d'une violence cinglante et assumée. Dans cette vidéo-performance, on le voit nourrir les pigeons de maïs, autres occupants de la place. Ils commencent à le suivre, à s'habituer à sa présence. Il jette alors un pétard. Les pigeons s'envolent brusquement. Il répète ces actions plusieurs fois. Les pigeons reviendront pourtant le lendemain.

Contrairement à Ludmilla Ramalho, qui utilise le statut de performeuse comme un moyen de se rapprocher des arts visuels, Lucas Dupin ne se considère pas comme performer, un terme trop lié pour lui au langage du corps. Dans son travail, les images prédominent, plutôt que le corps et l'espace. Ses actions, pourtant réalisées dans l'espace public, ne sont pas pensées en fonction d'un public potentiel. Il ne prévient jamais qu'il va performer, ses œuvres ne sont pas écrites ou chorégraphiées. La narration qui découle de l'action prévaut sur l'action elle-même, comme lorsqu'il découpe inlassablement les calendriers qui serviront à l'installation « Tempo revés ». Ces méthodes d'investigation propres aux arts visuels intéressent Ludmilla Ramalho. La question d'une collaboration surgit alors. Comment réunir ces deux forces vives ? Nous parlons de la difficulté d'entremêler deux recherches poétiques. Pour Ludmilla comme pour Lucas, cela signifie repartir à zéro. Ils doivent aller l'un l'autre vers la pratique de l'autre, établir une connexion intellectuelle qui peut mettre en danger leurs démarches respectives. Ils émettent depuis peu plusieurs hypothèses de travaux communs. Pour elle, la nécessité d'une confrontation au public reste omniprésente. Alors qu'il aime se créer un cadre, un périmètre stable et déterminé à partir duquel travailler, la temporalité d'une performance en public ne permet pas un contrôle absolu de l'espace et du temps. Alors, ils imaginent ensemble des stratégies alternatives leur permettant de se rejoindre, quelque part dans l'expérimentation de formats vidéo-performés ou photo-performés.

Élise Girardot - décembre 2017



Ludmilla RAMALHO
Fuck her, performance, 2016
© Ludmilla Ramalho

Entretien n.6 - Mari Fraga - Rio de Janeiro - 17.02.18

Mari Fraga aborde l'ère industrielle par le prisme d'un élément fondateur, l'un des plus abondant de l'univers : le carbone. Il parsème l'air, la surface et l'écorce terrestres et participe à la composition du charbon, des diamants, du Co2, du pétrole, de gaz naturels. L'artiste considère que le carbone est un matériau symbolique, l'alliance du naturel à l'artificiel. Elle grandit et étudie à Rio de Janeiro, où les montagnes vertes côtoient les tiges verticales bétonnées. L'épaisse végétation se reflète dans les larges baies vitrées des immeubles à l'architecture aléatoire. Le long des plages de Copacabana ou Ipanema, les habitants de Rio ne se lassent pas des montagnes qui tombent dans l'océan. On ne sait si la nature envahit la ville ou si la ville prend possession de la nature : la force de séduction de la cité réside dans ce tandem inhabituel, mouvement à deux vitesses qui fusionnent dans une saisissante cohérence.

Alors que cette profusion luxuriante se déploie dans chaque région, la réflexion écologique est quasi absente des débats de société. Mari Fraga y voit à un héritage post-colonial. L'inconscient collectif brésilien est habité par un mode de pensée exploratoire, celui du colon confronté à des ressources qui semblent inépuisables. Le pays est cependant en proie à des dilemmes cruciaux, tels que la survie de la forêt amazonienne. Le débat apparaît pendant le mandat de Lula dans les années 2000 lorsque l'ancien président décide de ralentir la destruction de l'Amazonie en faisant voter de nouvelles lois pour protéger les sites menacés. En 2015, le porte-parole Davi Kopenawa frappe les esprits en prononçant un discours alarmiste au Congrès brésilien. La même année, l'effondrement de deux barrages miniers libère des dizaines de milliers de mètres cubes de déchets et provoque un désastre écologique dans l'État du Minas Gerais. Depuis trois ans, les artistes ré-abordent ces questions qui avaient disparu pendant le mandat de Dilma Rousseff, dont le discours progressiste avait freiné un débat qui s'installait à peine.

Mari Fraga suit des études de communication audiovisuelle et se spécialise dans la vidéo et la photographie. Peu à peu, elle délaisse le documentaire pour s'approcher de la matérialité, si bien qu'elle enseigne aujourd'hui la sculpture à l'Université fédérale de Rio. L'écologie est présente depuis toujours dans sa vie. Elle grandit au cœur d'une contradiction ; alors que sa mère travaille pour un organisme de protection environnementale, son père est ingénieur dans l'industrie chimique. bercé par deux discours, son esprit forge une vision multiple et nuancée de la notion de progrès. Mari Fraga interroge les manifestations de l'emprise humaine sur la nature. L'être humain façonne des matériaux qu'il connaît peu, des éléments qui existaient bien avant lui. Insaisissables, ces ressources naturelles sont sans cesse en mouvement. En formulant des expériences inspirées par les sciences dures, l'artiste donne à voir des processus enfouis. Il y a dix ans, pendant sa résidence au Akiyoshidai International Art Village, elle réalise les vidéos « Sumi séries » et tente d'écrire à l'encre japonaise des idéogrammes dans l'eau. Les formes diluées disparaissent en une traînée sombre. Elle commence alors à s'intéresser au carbone comme symbole du métabolisme de la vie. Dans les vidéos, le signe disparaît trop vite : les visiteurs peuvent à peine discerner son contour, deviné seulement grâce au geste de la main de l'artiste.

Mari Fraga devient peu à peu l'archéologue de mouvements impénétrables. Omniprésent depuis l'origine du monde, l'impalpable carbone -par son rôle dans la formation du pétrole-, est au cœur d'enjeux économiques majeurs. Source d'énergie fossile, roche liquide d'origine naturelle, le pétrole est l'un des piliers de l'industrie brésilienne. La quasi totalité des réserves

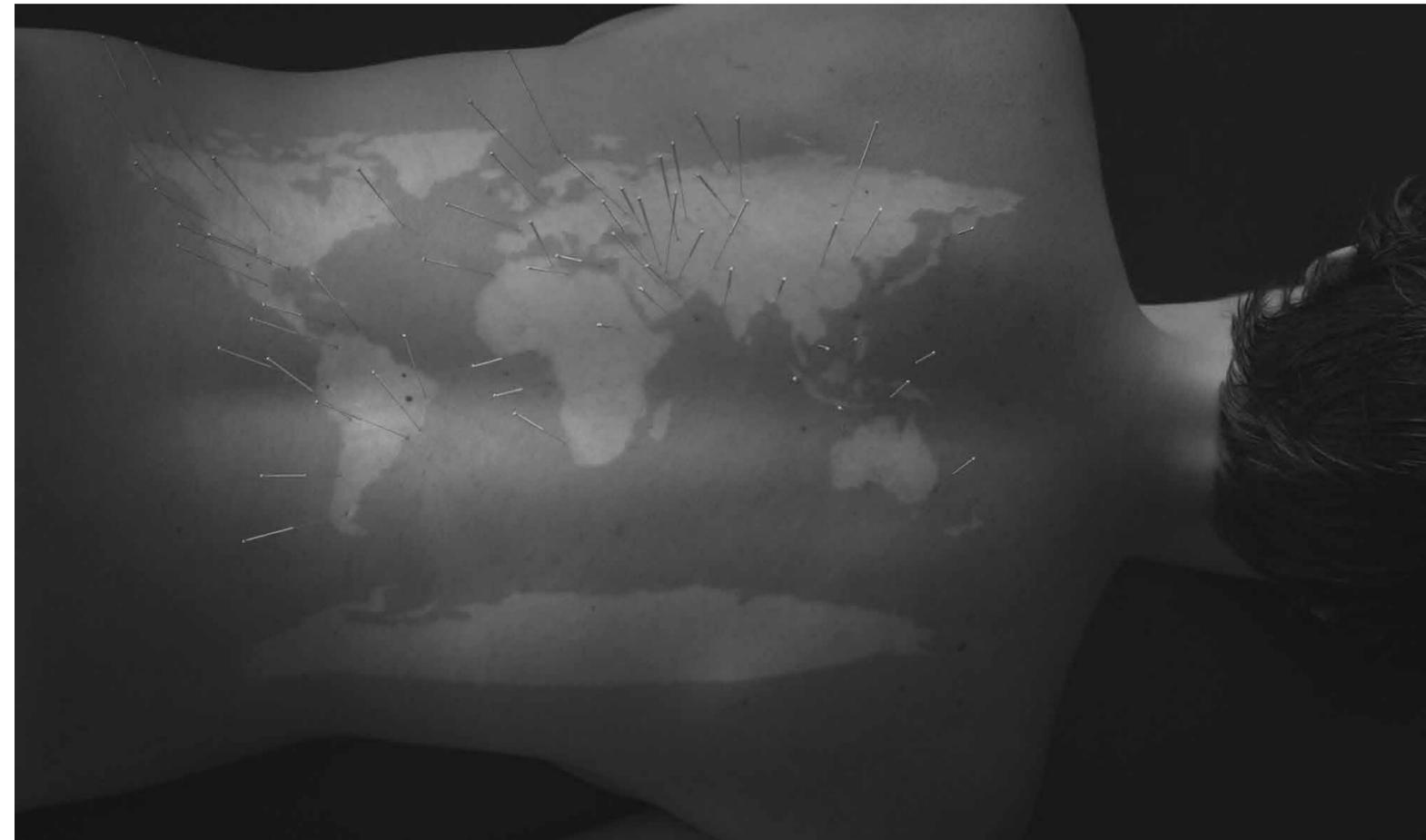
sont situées en mer, au large de l'État de Rio de Janeiro. Dans la vidéo-performance « 63 perforations », Mari Fraga crée un tatouage naturel à l'aide d'un pochoir et de plusieurs heures d'exposition au soleil. Ce douloureux dispositif imprime la carte du monde sur son corps. À l'image, un plan fixe montre une brûlure qui dessine une mappemonde. L'énergie solaire transforme le pétrole, comme le soleil brûle le dos de l'artiste. Deux mains médicales apparaissent, elles enfoncent une multitude d'aiguilles d'acupuncture et percent la peau, évocation des puits de pétrole qui ponctuent la surface de la Terre. Par cette analogie, Mari Fraga suggère l'existence d'un flux d'énergie qui circule de nos corps à la Terre. Selon les calculs de l'artiste, il faudrait 5092 ans et des aiguilles de 45 km de long et 3,75 km de diamètre pour reproduire l'ensemble de ces perforations à l'échelle terrestre. Elle imagine cette gigantesque séance d'acupuncture dans « Cálculos para acupuntura planetária ».

Les vidéos de la série « Half-life (Carbon) » rappellent la brûlure corporelle de sa performance. On y observe le rituel de combustion d'un plateau montagneux au Japon. Filmées en super 8, les images évoquent une frontière en feu, dessinée par le liseré des flammes. En 2016, elle poursuit cette recherche avec l'installation « Fosso fóssil », présentée lors d'une exposition monographique à la galerie Ibeu de Rio. On reconnaît les contours du continent sud-américain tracé par les aiguilles, plantées dans une matière épaisse et brillante qui rappelle l'or noir. Dans cette sculpture quasi performative, la matière s'écoule et pullule, à l'image du Brésil qui pleure doucement dans l'attente de s'effondrer. L'asphalte se déverse par un trou qui correspond sur la carte à la capitale Brasília, où se trouve le Congrès. La coulée imprime au sol une marque noire au milieu d'un tapis immaculé, un carré de sel qui suggère le nettoyage spirituel pratiqué dans plusieurs rituels populaires brésiliens. Mari Fraga conçoit cette installation en 2016, au cœur du contexte désastreux du coup d'État administratif. L'artiste doit-elle réitérer le processus en faisant à nouveau couler la matière ou garder les traces de l'action ? C'est une œuvre ouverte, toujours en mouvement, dont le dispositif sera peut-être modifié en fonction de la durée de la crise politique. Elle évoque la possibilité de déployer le concept en le transposant à d'autres territoires et crises liées à l'exploitation de ressources naturelles.

Autour de la recherche de Mari Fraga gravitent d'autres disciplines ou courants de pensée : la biologie, la géologie, l'Histoire, le féminisme et l'Anthropocène -période qui a débuté lorsque les activités anthropiques ont laissé une empreinte sur l'ensemble de la planète-. L'artiste qualifie sa posture d'eco-féministe et cite Donna Haraway, pionnière du cyber-féminisme. Comment interagir avec la nature en créant des cercles fertiles et non en l'exploitant ? La stratégie à adopter serait de forger un compost politique agissant en sous-terrain sur les dérives sociales et politiques.

Élise Girardot - février 2018

Agradecimentos : Mari Fraga, Danilo Carvalho, Luana Vieira Gonçalves, Alexis Zed



Mari FRAGA
63 forages, vidéo 25 mn, 2015 © Mari Fraga

COMBEY PION : ÉCRITURE ET DÉCODAGE À VIVRE

Par Jérôme Diacre

Deux noms accolés. Pas deux prénoms comme Christo et Jeanne-Claude. Pas davantage les prénoms et un nom... Bern et Hilla Becher. C'est Combey Pion ou parfois mais rarement Paule Combey et Patrik Pion. Pas d'article défini qui ironise, les Straub. Pas davantage de symbole mathématique comme Aziz + Cucher ni esperluette comme Taroop & Glabel. Non, ici, c'est « Combey Pion », deux noms accolés presque comme un seul. Un couple ; deux noms ; une signature.

Cet été 2018, le Centre Pompidou de Metz a présenté une exposition autour des couples d'artistes dans l'art moderne. Les noms sont systématiquement associés par une conjonction « et » : Anni et Josef Albers ; Frida Kahlo et Diego Rivera ; voire avec une virgule : Lou Andreas-Salomé et Friedrich Nietzsche, Rainer Maria Rilke... Il est à parier que le second volet, s'il a lieu, c'est-à-dire celui des couples d'artistes de la post-modernité, se verra poser une première exigence : l'écriture/rédaction/typographie d(es)u nom(s). Pourquoi ? Parce que les noms cherchent une forme qui les exprime et qui fait signe vers l'œuvre elle-même. Ainsi doit être dépassée la nature de la relation « officielles, clandestines, exclusives ou libres » (peoplisation de l'art) du couple pour entrer dans le travail lui-même. Les commissaires et les auteurs du catalogue ne l'ignore évidemment pas c'est bien davantage vers la pensée de Raoul Hausmann qu'il faut aller, comme ils le font, lorsque celui-ci écrit : « œuvres hybrides, collisions d'éléments hétérogènes, leurs photomontages deviennent l'incarnation plastique de la « dissolution du Je, de l'individu dans le pouvoir, la vérité du Nous, la levée de la force étrangère dans son intérieur, sa propre autorité, comme responsabilité sans limite : car le Nous n'advient que si le Je est en même temps l'autre. Que si, pour l'autre, Je suis un autre Je. »¹ Leçon du dadasophe... Le fait est que Combey Pion est une signature d'artiste ; Combey Pion est une œuvre.

« Coupez les lignes-mots – Coupez les lignes musicales – Cassez les images-contrôles – Cassez la machine-contrôle – Brûlez les livres – Tuez les prêtres – Tuez ! Tuez ! Tuez ! – »²

C'est par le Cut-up que nous entrerons dans cette œuvre. D'une part pour le(s) nom(s), sans article, sans prénom... et parce que l'expérience des « Pièces à vivre », que Combey Pion a réalisées depuis 2004, en suturant à la manière d'un cut-up des extraits de films et des phrases titres, sont bien un travail de coupure des « lignes-mots » et de cassure des « images-contrôle ». Parmi les origines du cut-up, nous trouvons le refus de l'écrivain et de l'artiste conçu comme subjectivité individuelle et unique. Burroughs et Gysin n'ont de cesse de rompre avec ce mythe de l'artiste original en se rappelant la phrase de Lautréamont que les Surréalistes ont abondamment reprise : « la poésie est faite par tous, non par un ».³

Ce couple, ce duo mis au même diapason – Combey Pion – signe des œuvres fondamentalement traversées par cette résistance. Il est même possible de plonger jusqu'à Robert-Louis Steven-

son et sa femme, Fanny Osbourne, pour trouver au XIX^{ème} un couple qui travaille main dans la main... Durant l'année 1883, Robert-Louis Stevenson est atteint d'une sciatique, le bras droit immobilisé, et se trouve aveuglé par une « ophtalmie égyptienne contagieuse ». Il demande à Fanny Osbourne d'inventer de courts récits qu'elle lui raconte chaque après-midi telle Shéhérazade devant son Sultan convalescent. Ces « nouvelles mille et une nuits » seront rédigées et publiées quelques années plus tard sous leurs deux noms. Mais l'idée de la rupture avec une tradition littéraire devient prégnante : dans la nouvelle intitulée *Zéro fait le récit de la bombe explosive*, qu'il faut nécessairement rapprocher de la trilogie « Nova » de Burroughs, des anarchistes anglais veulent faire exploser la statue de Shakespeare.⁴ L'explosion devient polysémique : explosion de la culture, explosion de la littérature, explosion des machines à écrire... et ici, explosion de la machine cinématographique. Depuis celle de Franz Kafka dans *La colonie pénitentiaire* jusqu'aux « machines célibataires » de Duchamp... l'explosion est intrinsèque de tout fonctionnement machinique.

Les œuvres de Combey Pion travaillent aussi dans ce sens du dynamitage, de la destruction de toute construction narrative trop bien ordonnées, de la dispersion de toute mythologie créative. Les « pièces à vivre » de Combey Pion mettent en relation des objets techniques, des phrases philosophiques et des personnages issus du cinéma expressionniste. Ces trois éléments, combinés sur trois écrans et soudés par une composition sonore, sont des cut-up visuels, un arrachement et une explosion du cinéma habituel au profit d'un dispositif visuel inédit, immersif, livré brutalement à la sensation. Le montage, saccadé et répétitif, où se mêlent surimpressions et bégaiements... rappellent un certain cinéma américain des années 60-70, de Polanski à Hopper en passant par Coppola, qui filme la transe envoutée et hallucinée de personnages à la dérive. Formellement, nous y sommes. Mais ce sont des extraits de films expressionnistes de King Vidor, Dwaine Esper, James Whale, Fritz Lang, Robert Weine, Raoul Walsh, Richard Thorpe, David W. Griffith, Stuart Robertson... réalisés entre 1915 et le milieu des années 30. Il faut comprendre que c'est cette naissance de la modernité, brutale, pleine de rêves, d'utopies et simultanément de cécités, qui est visée ; la part de pauvreté et de misère qui l'accompagne, surtout. Qu'est-ce qui la caractérise et que l'on retrouve dans les « pièces à vivre » de Combey Pion ? C'est l'accélération. De la même manière que « la machine [à écrire] crache des livres des pièces de théâtre des poèmes »⁵, les dispositifs cinématographiques de Combey Pion crachent des images, des textes, des sons en interrogeant vitesse et lenteur, précipitation et immobilité.

Des interrupteurs métalliques, ceux-là même que l'on retrouve dans les maisons de Mallet-Stevens par exemple, œuvres architecturales dans lesquelles se combinent le design automobile, aéronautique, naval (*Certains mouvements ne relèvent pas*



" L'EGOÏNE "
Tirage lambda sur aluminium
133x 202 cm, 2016/2018

du temps, 2013), des stocks de tuyaux qui servent à acheminer des flux (*Le flux ne s'extrait pas de l'espace parcouru*, 2008) ; des voitures de sport (*Le diagramme ne dessine pas de territoire*, 2009) ou encore un manège pour enfant (*La force de l'indétermination se joue dans l'écart* – 2009)... sont autant d'éléments qui indiquent le rapport au temps et à la vitesse de la modernité. Mais comme les grands écrits humanistes sous l'Empire romain ont été écrits au même moment que l'apogée de la violence des jeux du cirque⁶, ce cinéma expressionniste – comme bon nombre d'artistes de cette même époque – n'a eu de cesse de montrer l'écart et l'indétermination des modes de vie qui avaient cours avec l'accélération imposée par le développement technique. Les extraits de films soulignent ce point : le cinéma expressionniste déploie une temporalité particulière : une progression de l'intrigue vers la précipitation des événements. La « pièce à vivre » intitulée *Le tout déborde le sensible* (5'58 - 2010) exprime parfaitement ce rapport à la temporalité : l'extrait de film est tiré de *Sparrows* de William Beaudine (1926) et montre un homme dont les jambes sont enlisées dans la vase d'un marécage. Cette scène se déroule au début du film. Dans l'Amérique rurale des années 20 un homme recueille des orphelins chez lui. C'est un homme sans cœur et violent. Lorsqu'il accueille un enfant volé dans une grande demeure bourgeoise, l'histoire bascule et c'est toute une poursuite haletante qui se déroule, à pieds, dans les marais parmi les alligators, en bateau... jusqu'au dénouement final, le happy end, au cœur d'une vie moderne et bourgeoise. L'enlèvement dans la boue du marais est symbolique d'une époque, d'une temporalité, et d'une moralité dont le progrès de la modernité doit nous délivrer.

A côté de cet extrait diffusé en boucle, repris par surimpressions et soubresauts, sont montrées les lignes sonores d'un logiciel de composition musicale. Au début des années 90 Combey Pion ont un accès aux matériels de l'IRCAM de Bourges. Ils vont produire des compositions sonores pendant quelques années qu'ils utiliseront par la suite avec les patients de l'hôpital psychiatrique George Sand de Bourges. Avec ces patients, Combey Pion produisent des maquettes urbaines et des films vidéo qu'ils associeront à des compositions sonores. Atelier marginal, expérimentation en direct, cette activité va durer plus de dix ans et forger une certaine perception du collage et du montage visuel et sonore. Rapidité, improvisation et superposition, sensibilité extrême... Tout concourt à l'expression des symptômes de la modernité : hyperactivité et dépression, violence pulsionnelle et mélancolie.

« Au-delà de ses pathologies paradigmatiques, l'identité de la modernité avancée semble également se caractériser par l'effacement de la perception d'un mouvement du soi ou de la vie contrôlé dans le temps et, par conséquent, par la perte d'une perspective d'évolution. Si, comme l'écrit W. Benjamin, « les malades ont une connaissance toute particulière de l'état de la société », les dépressifs sont vraisemblablement aujourd'hui les sismographes les plus sensibles des mouvements présents et à venir. Leur stupeur témoigne de la morne immobilité qui

Haut : photographie tirée de *The shape divides the world inside and outside*, vidéo fragmentée en 3 écrans décalés, durée 09'02, 2017/2018

Photographies centrale et du bas tirées de la vidéo *La durée n'est pas de l'ordre du temps*, durée 05'10, 2018

règne sous les superficies d'usagers, mouvantes et bariolées, et égayées par leur apparence chaotique. »⁷

Ce point est remarquablement décrit dans l'essai de Hartmut Rosa *Accélération*, une critique sociale du temps. L'époque moderne se caractérise dans « l'incapacité psychique à diriger son énergie vers un but fixe, permanent et considéré comme valable et de s'y déployer activement »⁸. Et comme s'il décrivait les œuvres de Combey Pion, le sociologue ajoute : « Tout l'attrait du credo postmoderne « je suis multiple » repose précisément sur l'expérimentation flexible et le principe du pastiche et du collage. Cette pluralisation interne devient toutefois problématique lorsque le sujet se voit obligé de définir ses priorités, et lorsque cette pluralité fait naître des conflits entre diverses exigences de l'action. »⁹ L'accélération consiste donc à épuiser les possibilités du monde et par la même opération, épuiser les possibilités de soi. Face aux « Pièces à vivre » s'éprouve cette sorte de paralysie psychique alors que les possibilités de lecture et d'interprétations sont infinies. Révélatrices d'une situation actuelle, ces œuvres témoignent en faisant vivre le quotidien inaperçu, inconscient.

C'est en ce sens aussi que les œuvres de Combey Pion doivent être rapprochées du Cut up comme méthode littéraire historique. Décoder les signes et produire de nouvelles fictions, détruire les mystifications du langage et inventer de nouvelles combinaisons sémantiques... les œuvres de Burroughs et Gysin, comme celles de Combey Pion fonctionnent comme une toile de Pénélope : défaire et refaire le tissage des codes, sans cesse, pour différer et dissuader toutes les prétentions à la signification trop évidente.

1. R. Hausmann, « Menschen leben Eriegen », *Die freie strasse*, n°9, novembre 1918, p. 2 ; cité par Emma Lavigne, dans « Le couple, théâtre de la modernité », catalogue *Couples modernes*, Editions Gallimard / Centre Pompidou-Metz, 2018, p. 16.

2. William S. Burroughs, *La machine molle*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1969, p. 117.

3. Lautréamont, « Poésies II », dans *Œuvres complètes*, Editions Guy Lévis Mano, Paris, 1938, p. 327. « On ne pense pas sans devenir autre chose » est un titre/image des *Pièces à vivre* de Combey Pion

4. Robert-Louis Stevenson et Fanny Osbourne-Stevenson, « Zéro fait le récit de la bombe explosive », in *Le dynamiteur*, Nouvelles Mille et unes nuits, seconde livraison, Editions Phébus, Paris, 2001, 497-8 : « Notre objectif était l'effigie de Shakespeare à Leicester Square : un emplacement, à mon sens, admirablement choisi ; non seulement à cause du dramaturge, toujours très sottement revendiqué comme une gloire nationale par la race anglaise, malgré ses opinions politiques écœurantes, mais du fait que les bancs, dans le voisinage immédiat, sont souvent occupés par quantité d'enfants, de garçon de courses, de jeunes femme infortunées de la classe la plus déshéritée, et de vieillards infirmes – toutes catégories faisant directement appel à la commisération publique et convenant, par conséquent, à nos desseins. »

5. William S. Burroughs, *La machine qui explosa*, Editions Christian Bourgois, Paris, 1969, p. 83.

6. Peter Sloterdijk, *Règles pour le parc humain*, Editions Mille et une nuit, Paris, 2000, p. 30

7. Hartmut Rosa, *Accélération, une critique sociale du temps*, Editions La Découverte, Paris, 2010, p. 304

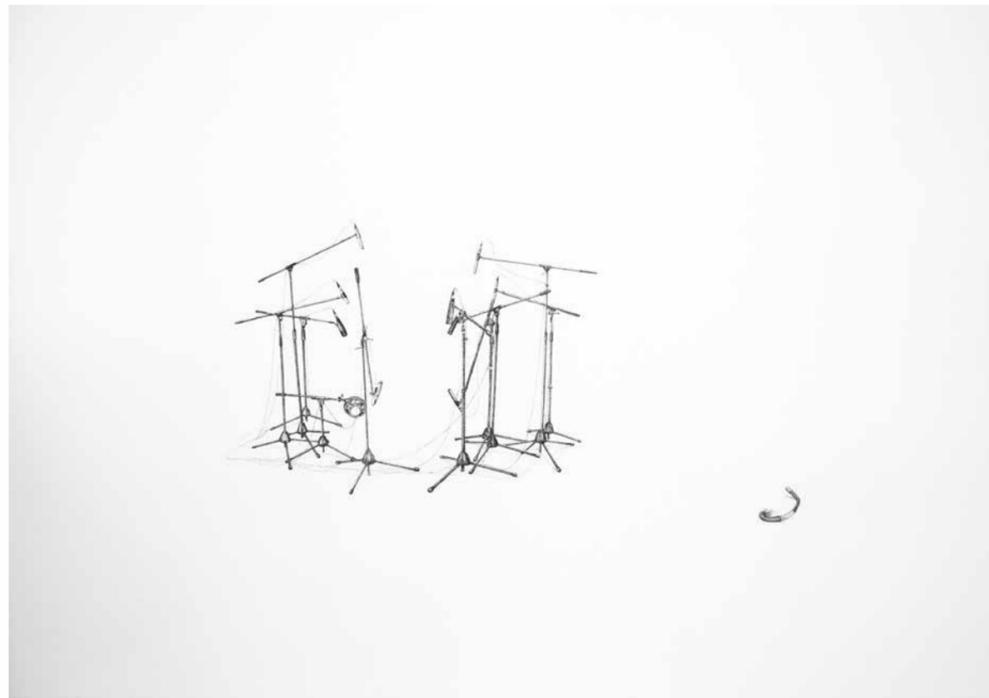
8. Ibid, p. 303

9. Ibid, p. 294



PRÉTEXTE

PORTFOLIO



2.

1. Bertrand ROBERT
*Série malgré tout -
je ne laisserai plus personne*
Papier Vinci, offset à chaud,
crayon de couleur, rollers or -
argent, néocolor, posca or sur
vitre, composition, strate ad-
ditive, 40 X 50cm, 2018

2. Nicolas GAILLARDON
The interval of things,
graphite sur papier,
60x80cm, 2018

Prétexte est un nouveau rendez-vous annuel autour de la pratique du dessin. 12 structures de production et de diffusion forment un parcours insolite où le dessin se révèle dans toute sa diversité de matériaux et de sujets. Dessins d'architectures, empreintes naturelles, scénographies, corps organiques, situations oniriques, dessins muraux, paraboles métaphysiques, abstractions géométriques... cette multiplicité des motifs coïncide avec une variété des techniques : crayons, encre, pierre noire, rehauts de pastels ou d'aquarelle, tissus cousus et performance...

Prétexte a livré des univers complexes où se sont mêlés de très grandes qualités techniques à des intentions parfois graves, mélancoliques, politiques et utopiques. C'est aujourd'hui un souvenir heureux, peut-être comme les plumes de cet oiseau venu en rêve caresser les lèvres de Leonard de Vinci enfant et dont Freud a fait le point de départ de son analyse de la sublimation. Car ce temps autour du dessin a été une expérience, de lieux en lieux, de temps et d'espaces différents, à mi-chemin entre l'égarement dans des mondes singuliers et le réconfort, à chaque fois, d'une présence intime. La Laverie, la Chapelle Sainte Anne, la Galerie Lyeuxcommuns, l'Atelier 9, Eternal Gallery, Mode d'Emploi, la galerie infinie, la Galerie Sanaga, la Galerie Exuo, Centre d'art L'Annexe, Galerie Omaa

Artistes présentés :

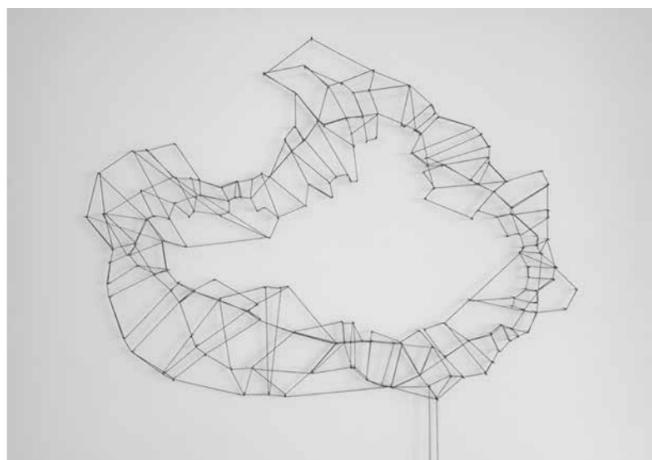
VINCENT LAFONT
FRANCOIS XAVIER CHANIOUX
BERTRAND ROBERT
NICOLAS GAILLARDON
BABI BADALOV
VIRGINIE JOURDAIN
ALAIN ALQUIER
JONATHAN BABLON & VANINA LANGE
ANNIE BARRAT
FRANCK BOUROLLEC & ZAZÜ
CLAIRE TROTIGNON, MASSINISSA SELMANI
& MA ZHONG YI



ne pas disparaître dans ce contrôle... se camoufler au creux de cette culpabilité... pour ne jamais conduire mon corps à sa destruction



3.

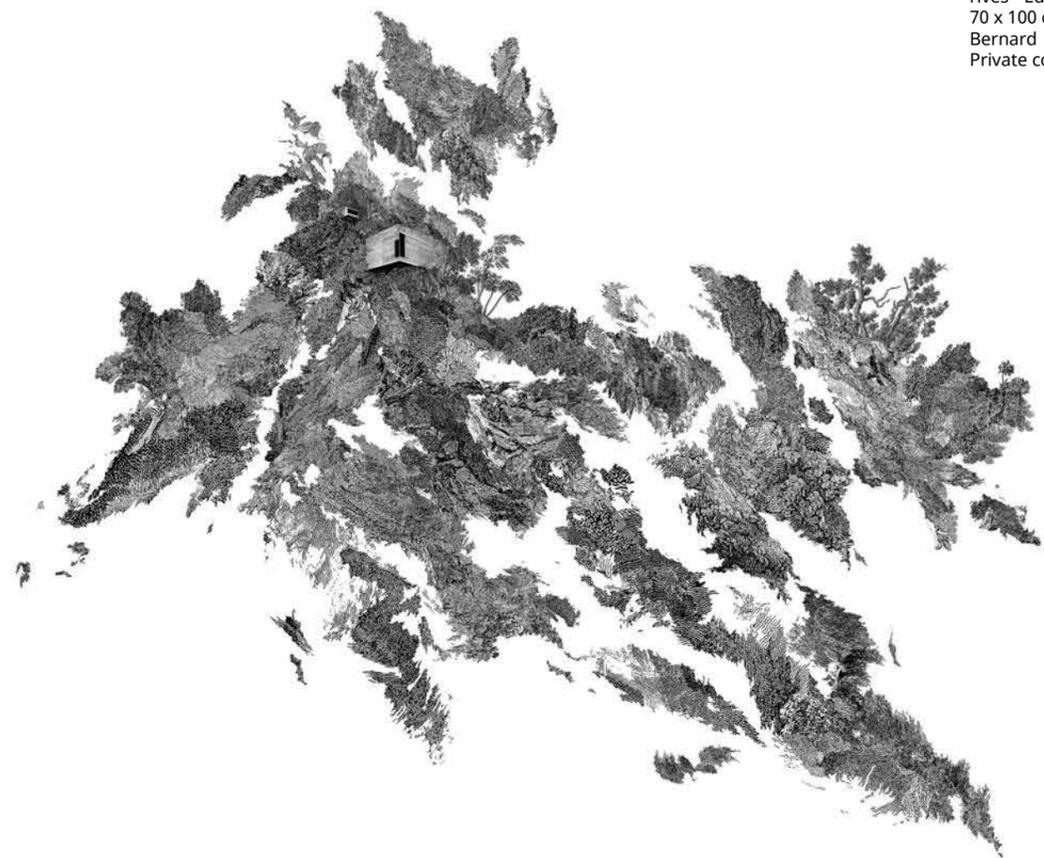


4.

3. Annie BARRAT
 Vue d'exposition à L'Annexe

4. Vanina LANGE
Fig. 5, Plan géométral
 Clous, fils, craies
 200 x 150 cm
 2018

5. Claire TROTIGNON
Cold Hillside II
 Silkscreen printing on BFK
 rives - Edition of 8 ex. + 4
 70 x 100 cm - 2014 -
 Bernard Chauveau Editeur -
 Private collections



5.

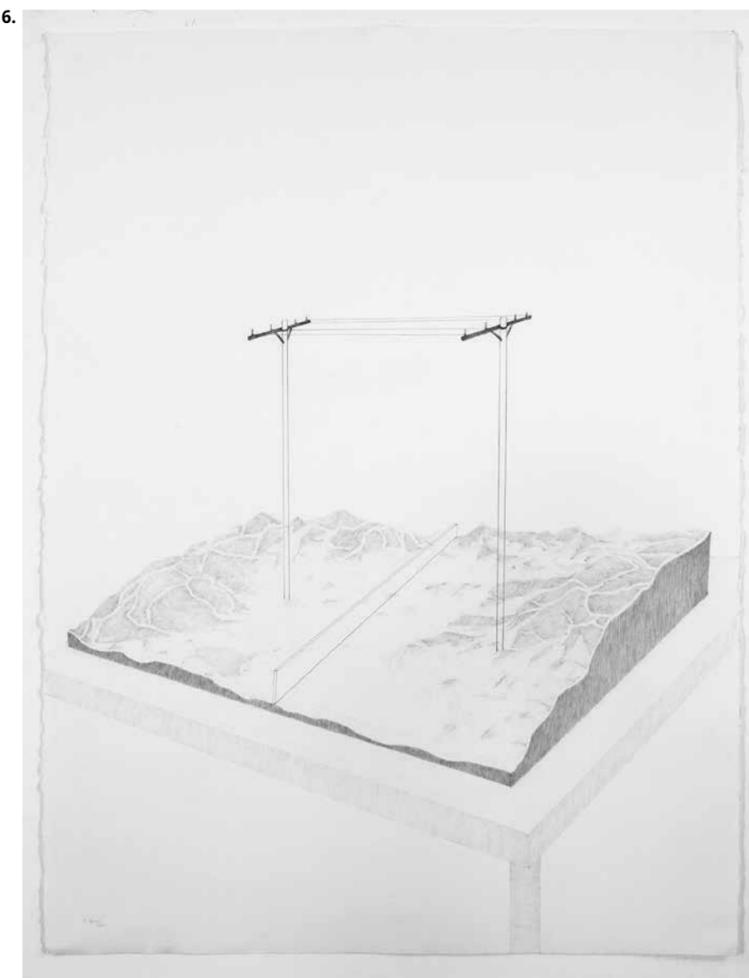


7.

6. Massinissa SELMANI
Maquette II, 2014,
 75 x 56 cm
 Graphite et mine couleur
 sur papier

7. Jonathan BABLON
 Vue d'exposition à Exuo

8. Ma ZHONG YI
 Sans titre -
 Série "Carnet de dessin"



6.



8.



9.

9. Babi BADALOV
Vue d'exposition à
Eternal Gallery

10. Frank BOUROLLEC
et ZAZU
dessin performance,
Galerie Omaa Akiing
2018



10.



11.

11. François-Xavier CHANIOUX
Vue d'exposition à
La Chapelle Ste Anne



12.

12. Alain ALQUIER
Vue d'exposition
à la Galerie Sanaga

Entretien avec Harris Gkekas

Par
Nadia
Chevalérias

Harris Gkekas développe depuis 2015, parallèlement à son métier d'interprète, ses propres projets au sein de la compagnie « Strates », un nom à l'image de son travail. Depuis son premier duo, *Yond.Side.Fore.Hind*, sur l'idée de territoire et le mécanisme de déterritorialisation, le chorégraphe s'intéresse aux notions de couches, de superpositions, d'intervalles, d'espaces à partir de l'expérience de la perte, de la mutation et de la transformation. Pour chacune de ses créations, il collabore avec le musicien Didier Ambact dont les sonorités s'apparentent elles-mêmes à un mouvement, une sensation, un paysage. Nourri par les réflexions de Gilles Deleuze et Félix Guattari, les deux dernières créations du chorégraphe, *Mille et Plateaux*, forment un diptyque inspiré et précis dans sa composition. *Plateaux*, avec quatre interprètes et un musicien, est à la fois la continuité de *Mille* dans son esthétique et son approche, mais aussi son contraire. Le rapport à l'autre se joue ici dans une organisation temporelle du mouvement et dans un climat où tout semble possible et ouvert... Travaillant le mode du fragment, l'écriture d'Harris Gkekas témoigne de la pensée de Deleuze et Guattari : « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir ».

Vous avez dansé durant plus de dix ans, entre 2002 et 2014, pour différents ballets (Ballet du Rhin, Ballet du Grand Théâtre de Genève, Ballet de l'Opéra de Lyon). Vous vous êtes ainsi confronté à un répertoire varié, allant du classique au contemporain. Que reprenez-vous de ces premières années d'expérience ?

Sans doute un sentiment de constante accélération à mi-chemin entre efficacité et folie. Danser trois pièces de trois chorégraphes différents lors d'une même soirée est un défi de taille pour un interprète. On effleure les premières étapes de la schizophrénie ! Ces grandes maisons ont une réalité calendaire qui oblige à travailler vite, souvent trop vite. Plus d'une fois, j'ai eu le sentiment qu'on maltraitait les chefs-d'œuvre en les remontant à toute vitesse. C'est une des raisons de mon détachement. Ce type d'institution incarne et révèle par son histoire un poids, une forme de violence. Elle oblige à vous situer en tant qu'individu. Comment exister, comment rester soi, se construire ? Et puis, se pose aussi inévitablement la notion du collectif, d'équipe, de quête commune et de solidarité actionnée. Quelle est notre juste place à l'intérieur de cet ensemble de trente danseurs ? Il m'arrive parfois de regretter un peu l'ambiance de travail de ces grands groupes, proches de l'agora car la notion de transmission était au centre de chaque journée. J'ai pu aussi constater que les œuvres ne se déposent jamais finalement véritablement dans les corps. Le rythme effréné des tournées ne permet pas d'incorporer les matières, les parfaire, car, en enchaînant, on est déjà ailleurs.

C'est sans doute la raison pour laquelle vous avez choisi de danser depuis maintenant quatre ans pour des chorégraphes. Qu'est-ce qui change lorsque l'on se met à travailler aux côtés d'un créateur ?

Ce qui change foncièrement, c'est que l'on peut s'appuyer sur un regard extérieur qui a la vision totale du projet. Travailler avec un chorégraphe, c'est faire un voyage. Ce qui est primordial, c'est de travailler dans une relation de confiance et d'éthique, c'est ce qui permet un vrai déplacement et une prise de liberté totale sans que cela puisse tourner au cauchemar. Il faut aussi être disponible, essayer de donner corps aux idées du concepteur. J'ai travaillé avec Christian Rizzo, Hervé Robbe et Catherine Diverrès. Ces chorégraphes ont toujours collaboré avec des danseurs formidables. C'est pourquoi, je me demande toujours ce que je pourrais leur apporter qui puisse les surprendre ? J'emploie pour cela une sorte de contradiction positive, de désobéissance portant à l'ouverture. J'essaie de distinguer l'élément qui selon moi pourrait être davantage présent dans l'écriture de chacun, et de faire des propositions incluant cet ingrédient manquant. En d'autres termes, ne pas aller totalement dans le sens de leur écriture telle qu'elle a été identifiée mais essayer de leur faire aimer des choses qui a priori ne faisaient pas partie de leur champ. C'est, je pense, ce que je peux faire de mieux pour être utile à ces créateurs tellement connus et parfois victimes d'une étiquette collée sur leur travail. Dans tous les cas, être interprète pour d'autres chorégraphes est un endroit que je chéris et souhaite prolonger longtemps.

Catherine Diverrès confie qu'il lui faut au moins cinq ans pour former de nouveaux danseurs, pour « leur apprendre à travailler le corps en profondeur, à oublier l'acquis, à comprendre le geste artistique ». Qu'avez-vous dû « abandonner » pour entrer dans son vocabulaire ?

Certaines qualités peuvent facilement se transformer en défaut. Par nature, je suis très soucieux de certains détails, de la chose bien faite. Je peux parfois être perturbé par ce souci de perfection et m'abstraire de ce que je fais. Pour Catherine Diverrès, ce qui prime est le fait d'être, d'exister au plateau, de ne pas disparaître derrière un savoir-faire, s'affranchir d'une exécution binaire ou des réactions liées à la projection. Se détacher du connu pour éventuellement s'aventurer dans des états de conscience plus proches d'un soi profond, détaché de l'image et tout ce qui nous rend extérieurs à nous-mêmes. Dans son écriture, tout peut arriver à tout instant. On peut passer d'un extrême à l'autre en quelques secondes. Pour répondre à cela, j'ai dû laisser derrière moi un sens de l'anticipation afin d'être entier dans ces espaces-temps qui se contredisent et se nourrissent. Son écriture, par son intensité, fait facilement monter l'adrénaline. Il est confortable de se laisser porter par cette énergie mais elle attend justement de ses interprètes qu'ils la canalisent. Laisser l'excitation s'exprimer nuit à son écriture qui questionne constamment la notion d'intervalle.

Votre métier d'interprète a-t-il nourri le désir de devenir chorégraphe ?

Dans les processus de création actuels, rares sont les chorégraphes qui écrivent chaque geste. La plupart d'entre eux se préoccupent de ce qu'on pourrait appeler la macro-composition et confient à l'interprète la plus grande part de la micro-composition, la matière donc de leur partition personnelle. C'est un principe qui arrange un peu tout le monde et qui peut, entre de bonnes mains, être éthiquement équilibré. C'est dans ce cadre que j'ai commencé à prendre conscience de mon goût pour l'écriture, et graduellement les chorégraphes me laissaient une marge grandissante. Durant les sept dernières années de com-

pagnie, je menais un travail personnel de recherche dans les moments libres, sans pour autant passer le cap de signer une pièce. Il a fallu l'âge de trente ans, l'âge également de la paternité pour passer ce cap et enfin signer une pièce. Il a fallu se faire violence et surmonter ma grande timidité. De nature assez discrète, peu de gens me prédestinaient à la voie que je suis en ce moment.

Depuis 2015, vous créez vos propres projets au sein de « Strates ». Ce terme évoque, comme en géologie, l'idée d'une superposition de couches, de plans imaginaires qui, accumulés, superposés, sont constitutifs de quelque chose. Ce terme, et toutes les transpositions qu'il permet, met-il en perspective une certaine lecture de votre travail ?

En effet, le nom de la compagnie en dit long sur la nature du travail mené. Initialement, avant même de fonder « Strates », j'ai dû inventer des processus de déconstruction de mon geste fondateur, afin de m'éloigner de l'organicité, qui en soi, ne m'intéresse que dans certaines conditions. C'était donc un travail de sabotage interne pour laisser derrière moi les inévitables influences de toutes ces années de répertoire. J'ai opté pour un travail de fragment, afin de déjouer l'éloquence et l'organicité du geste. Ce travail tend à rassembler des éléments a priori éloignés pour que la vibration de chacun d'entre eux soit perçue. Sans hiérarchie, cette écriture convoque le primaire et le fini, l'infime et l'infini et révèle les propriétés de chaque fragment. Il s'agit d'un travail de laboratoire, de contradictions, de ré-harmonisation, de multiples traitements de la matière pour qu'elle se détache de sa nature première, atteigne un autre niveau d'écriture, et en récolte un dépôt plus surprenant et plus authentique.

Pouvez-vous nous parler de vos deux premières pièces *Yond.Side.Fore.Hind* (2015) et *VWA* (2016) ? Ces deux duos portent des titres énigmatiques...

Yond.Side.Fore.Hind est un titre auquel j'ai ôté le préfixe. On aurait pu écrire « Beyond.Beside.Before.Behind » signifiant « Au-delà. À côté. Avant. Derrière ». J'ai choisi l'anglais et volontairement retiré le « Be » à chaque mot pour mieux le faire ressortir. Avec Be, verbe « être » en anglais, nous avons là l'essence de cette proposition. Ce duo qui est la pièce fondatrice de « Strates » était motivé par l'idée de territoire. Le territoire comme lieu mais aussi celui de chacun à l'intérieur d'une relation. Il montre le parcours initiatique de deux personnes qui découvrent un territoire inconnu. L'autre est d'abord un appui, puis un empêchement pour ces personnages immatures. Agissant par poussées égotiques ils s'épuisent. Un élan cathartique leur permet de se ressaisir, se retrouver, et d'être en mesure de voir en l'autre la promesse d'un possible non idéalisé. Le regard est désormais lucide. Ils prennent conscience de qui ils sont, de leurs limites, du chemin parcouru, capables de comprendre ce qui s'est produit en eux. Il y a dans cette pièce un peu de la Genèse. On pourrait librement identifier les personnages comme le couple biblique banni d'Eden, qui malgré leur condition imparfaite savent qu'ils ont pour destin un monde à refaire. *VWA* partait de la notion de ruine. Je m'intéresse beaucoup à l'accélération de notre esprit face à des indices incomplets et à la part d'intuition qui s'active. Ce titre aurait pu correspondre à une inscription en caractères latins, trouvée lors d'une fouille ou une ballade. Je voulais un titre qui ouvre l'imaginaire et qui puisse être interprété comme un son. Avec *VWA* on peut entendre « Voix / (tu)Vois / Voie(s) ». Le crypté a toujours eu une portée sur moi, le travail de signes est ainsi très présent à l'intérieur de ces deux premières pièces.



Vous présentez *Plateaux*, votre nouvelle création, comme la suite inéluctable de *Mille*. Pour le solo, premier volet du projet, vous vous êtes inspiré de la notion de « ritournelle » telle que Gilles Deleuze et Félix Guattari la décrivent dans leur ouvrage *Mille Plateaux* : « Tout ensemble de matières d'expression qui trace un territoire, développé par un mouvement de déterritorialisation ». Dans quelle mesure cet ouvrage vous a-t-il aidé à explorer des voies inédites dans le travail ?

Les deux premières pièces ont en commun une certaine retenue. Je ressentais vivement que les deux pièces qui allaient suivre, allaient être la réaction de cette compression. *Mille* qui a tout d'un objet baroque, et *Plateaux* d'une grenade dégoupillée, sont aux antipodes des pièces précédentes tout en étant leur fruit. En effet, la lecture de *Mille Plateaux* a accompagné certaines intuitions. En avançant dans l'ouvrage, je ressentais une adéquation avec la vision extrêmement dynamique de ces grands philosophes. Les notions de pli, de ritournelle, l'analyse de cette mécanique, la notion de corps sans organe ont eu une forte résonance. J'ai pu faire confiance à des outils d'analyse et de composition qui sommeillaient en moi depuis longtemps. Leur impact a libéré un acte chorégraphique où l'essentiel n'est pas dans les codes et les matières, mais dans les forces, les densités, les intensités et dans la qualité des contrepoints qui les relient. Refusant le structuralisme selon lequel les composantes sont assemblées par relations familiales, je mets en place des contrepoints libres. La consistance naît entre les composantes, entre deux rythmes, entre plusieurs cycles juxtaposés. J'ai employé une écriture où le hasard et la nécessité sont inséparables, où le dialogue entre résistance et immédiateté donne à la notion de transformation une vraie ampleur.

Au début de *Plateaux*, vous entrez en portant le corps d'une femme endormie que vous déposez à l'avant-scène. Des personnages masculins surgissent et dansent progressivement autour d'elle comme pour la faire sortir de son sommeil. La danse constitue alors une sorte de passage d'un monde à un autre. Plus tard, au début de la deuxième partie, Vera Gorbatcheva apparaît en solo dans une danse où la gestuelle semble directement inspirée par le monde de l'enfance. Impression que l'on retrouvera en troisième partie, lorsque Lee Davern prend le risque de monter tout en haut d'une sculpture en bois, qui à cet instant prend l'image d'une montagne ou d'un arbre... Il y aussi ce moment où deux interprètes se retrouvent d'un bout à l'autre de la sculpture, une sorte de balançoire horizontale, où chacun prend de la hauteur grâce au poids de l'autre. Il semble que cette pièce soit traversée par différents temps, celui des songes, de l'enfance, du devenir... Pouvez-vous nous parler de cette organisation temporelle du mouvement et aussi de ce climat où tout semble possible et ouvert ?

Dès le prologue, j'ai essayé d'indiquer au spectateur que cette pièce n'est pas un produit, elle ne se consomme pas mais se vit. Pour que l'aventure prenne, je n'offre pas de zone de confort au spectateur et les règles de cette pièce changent souvent d'où le « x » de *Plateaux*. Si on revient sur les actions que vous avez citées, les personnages qui visitent la jeune femme endormie et qui par leur danse parviennent à sa réanimation, sont comme des chamans, assurant le passage d'un monde à un autre. Ils sont complémentaires, nécessaires comme des anticorps, des cellules neuves et des vitamines pour un corps en voie de guérison. Je tenais à montrer un corps qui se ré-ouvre, qui retrouve ses fonctions, comme les bourgeons qui se déploient après avoir résisté à l'hiver. Je cherchais à voir la joie

profonde et sauvage de ce réapprentissage. La danse de Vera est en soi un bégaiement, le cheminement d'une pensée vorace qui passe du linéaire à l'état d'effervescence. L'esprit pur de l'enfance est finalement celui qui nous égare le moins. Le sens du jeu devient moteur, un moyen pudique mais sincère de trouver grâce aussi à la porosité, la disponibilité, un grand appétit de l'autre et surtout beaucoup de tendresse. La hauteur atteinte sur cette structure en bois, qui rappelle ces rêves partagés de cabanes dans les arbres, symbolise un état d'élévation proche du sentiment amoureux. En revanche, les dangereuses postures tout en équilibre de Lee Davern nous indiquent la fragilité de ce même sentiment. Le couple qui apparaît, relié par un fil, renforce quant à lui la possible plénitude d'une relation. Seule note amère, la ligne brisée de la fin rappelant la fragilité de nos entreprises. *Plateaux* questionne la notion d'ouvert depuis différents angles. Je savais que je changerais plusieurs fois de ton, passant du rêve à l'abstraction, de la légèreté au symbolisme. La notion de corps sans organes se reflète dans la structure authentique de la pièce qui obéit à ses propres lois sans orientation prédéfinie. Au final, elle ne parle que de ce dont elle est faite, des transitions, des traversées, des devenirs que les mécanismes de l'"ouvert" rendent possible.

Le musicien et compositeur Didier Ambact accompagne l'ensemble de vos projets. Comment travaillez-vous ensemble ?

Nous nous sommes rencontrés en 2009, lors d'une création de Christian Rizzo pour le Ballet de l'Opéra de Lyon, puis revus en 2016, où nous nous sommes dit qu'il fallait que nous travaillions ensemble. Même s'il n'a pas travaillé sur la bande son de *Yond. Side.Fore.Hind*, sorti un an avant nos retrouvailles, mes choix musicaux (deux morceaux de Pink Floyd et Joy Division) reflétaient notre affinité, ce n'étaient ni plus ni moins que ses deux groupes favoris ! Pour VWA, nous avons fait le choix de créer une bande son. Tout le travail s'est fait chez lui. J'étais particulièrement heureux de la place qu'il m'avait laissée lors de ce processus. C'était purement un dialogue de musiciens, car il n'avait rien vu de la danse. Il n'avait jamais travaillé ainsi « à l'aveugle » et fut surpris de la cohésion finale entre le son et la danse. De cette expérience est né un objet envoûtant dont la fabrication a donné beaucoup de plaisir ainsi que de la confiance en notre capacité de faire œuvre ensemble. Avec *Mille*, nous avons radicalement changé d'approche. Comme pour la lumière qui est sans mémoires pré-enregistrées, nous voulions tout faire en manuel. Ce qui nous a conduit à expérimenter des sons émis par la danse. Captés par des microphones, Didier les traite en direct. Le protocole de travail a encore changé pour *Plateaux*. Il nous a semblé important de convoquer son instrument, la batterie. C'est l'instrument qu'il fallait pour cette pièce mais pour bousculer ses habitudes de jeu, nous avons fait le pari d'une batterie de jazz, plus souple et loin du son rock. Se sont greffés ma guitare électrique et quelques morceaux électro composés par Didier. L'un des défis de la pièce était de trier et stabiliser le contenu des improvisations afin que nos parties communes soient réellement pertinentes vis-à-vis de la danse.

Harris Gkekas danse dans les créations de Christian Rizzo (*Le Syndrome Ian*), Hervé Robbe (*A New Landscape*) et Catherine Diverrès (*Dentro ; Blow the Bloody Doors Off ; Jour et Nuit*). Harris Gkekas a bénéficié pour « Strates » d'un accueil studio au Centre chorégraphique national de Tours / direction Thomas Lebrun du 1er au 5 octobre 2018. « Strates » a été créé le 13 octobre 2018 à KLAP, maison pour la danse à Marseille + d'infos : strates-harrisgkekas.squarespace.com / ccntours.com



COUVERTURE

Benoit PRADIER
photographie, 2011

PAGE CENTRALE

Bang bang
Nicolas GAILLARDON
Dessin animé et graphite sur papier
30x40cm, 2015

COORDINATION

Jérôme DIACRE

GRAPHISME

Julie VERIN

ADMINISTRATION/PUBLICITÉ

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

ISSN : 1952-6652 / 44 pages /
1400 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

LES TANNERIES

CENTRE
D'ART CONTEMPORAIN

234 RUE DES PONTS
45200 AMILLY
T. 02.38.85.28.50
WWW.LESTANNERIES.FR

Amilly
Ville des Arts

S | C | R | I | P | T
S | C | R | A | P | S
A | N | D
T | R | A | C | K | S

6 OCT.
6 JANVIER
2019

© DIEGO NOVILLA

