



LAURA

AVRIL // SEPTEMBRE 2014 // N° 17

GEOFFROY GROSS

ALLAH EST GRAND... LECOMTE AUSSI

STÉPHANE LECOMTE

FIGURES DE L'INSOUMISSION

JEROME DIACRE

RENCONTRE AVEC ISABELLE FERREIRA

JULIE CRENN

IMAGES EN MOUVEMENT ET ARCHITECTURE

LA COLLECTION D'ANA D./
ENTRETIEN À QUATRE VOIX

PENSER LA SITUATION PRESENTE

À L'AIDE DE CLÉO DE 5 À 7
D'AGNÈS VARDA/SIMON LEMOINE

•

COUVERTURE

Thomas Lebrun
«Trois décennies d'amour cerné »
/ solo « De risques » par Anthony Cazaux
© Frédéric Lovino

•

À GAUCHE

Geoffroy Gross
2014, mine de plomb
et gouache sur papier, L70 x H100 cm.

•

PAGE SUIVANTE ET 4^{ÈME} DE COUVERTURE

Stéphane Lecomte, Allah est grand... Lecomte aussi,
acrylique sur papier, 50 x 65 cm, 2013.
Stéphane Lecomte, Les vertiges de Lecomte,
acrylique sur papier, 50 x 65 cm, 2013.

LES AUTOPORTRAITS

ROHAN GRAEFFLY

VUE D'ATELIER

MATHIEU DUFOIS

MARIE REINERT LE GESTE APPAREILLÉ

LAURENCE KIMMEL

BÉRURIER NOIR

LAURENT TALIN D'EYZAC

SAMMY ENGRAMER L'HÉTÉRO QUEER POUR TOUS

ÉLÉONORE MARIE ESPARGILIÈRE

LES ASPIRANTES

FRANCIS REYNAUD

SANS-TITRE, (BRIDGE 2)

CAROLINE BARC

ORCHIDÉE

YANN RICORDEL-HEALY

OCÉAN MER, BARICCO (ELODIE) FEMMES D'ALGER DANS LEUR APPARTEMENT, DJEBAR (SAMMY)

FRED GUZDA

SARA ACREMANN LES VARENNES DE LOIRE

RAPHAËL BRUNEL

RAPHAËL COTTIN

ENTRETIEN / NADIA CHEVALÉRIAS

LES SALONS FRASQ

MICHEL GIROUD

LES VERTIGES DE LECOMTE

STÉPHANE LECOMTE

TOURS
D'HORIZONS
DANSE & PATRIMOINES
10-15 JUIN 2014

02 47 36 46 00
WWW.CCNTOURS.COM

CCNT
CENTRE
CHORÉGRAPHIQUE
NATIONAL
DE TOURS
DIRECTION THOMAS LEBRON

Region
TOURS
Centre
France 2 Centre

ETERNAL GALLERY

LAURENT FAULON
24 MAI 2014
13 JUIL 2014

FITNESS CENTER

EXPOSITION
—
VERNISSAGE VENDREDI 23 MAI À 18H30
OCTROI NORD-EST, PLACE CHOISEUL, TOURS
SAM & DIM • 16H À 19H ET SUR RENDEZ-VOUS
ETERNALNETWORK.FR

DU 2 AU 6 JUILLET, PENDANT LE FESTIVAL RAYONS FRAIS,
OUVERTURE TOUS LES JOURS DE 14H À 19H

CETTE MANIFESTATION REÇOIT LE SOUTIEN DE LA VILLE DE TOURS,
DE LA DRAC CENTRE, DE LA REGION CENTRE ET DU CREDIT MUTUEL.

JEF GEYS
LA SENTINELLE
FRANÇOIS CURLET
CHOCO LOCO

ALEXANDRE PERIGOT
LA MAISON DU FADA

05 > 21 AVRIL 2014 - 72170 PIACÉ

LA QUINZAINE RADIEUSE 27/28/29 JUIN
CONCERTS, PERFORMANCES, LECTURES...
EXPOSITION « COMMISSARIAT POUR UN ARBRE #5 »
DE MATHIEU MERCIER, VISIBLE TOUT L'ÉTÉ

Place à radieux
Béard - Le Corbusier
ARCHITECTURE | ART CONTEMPORAIN | DESIGN
WWW.PIACELERADIEUX.COM

Optical Sound

records
fine arts
revues
...

www.optical-sound.com

F.-H. RIBES

COMBAT DE L'OMBRE - COMBAT DE L'OMBRE - COMBAT

**ALLAH EST GRAND...
LECOMTE AUSSI**

fléuve noir

H. G. Ribes

FIGURES DE L'INSOUMISSION

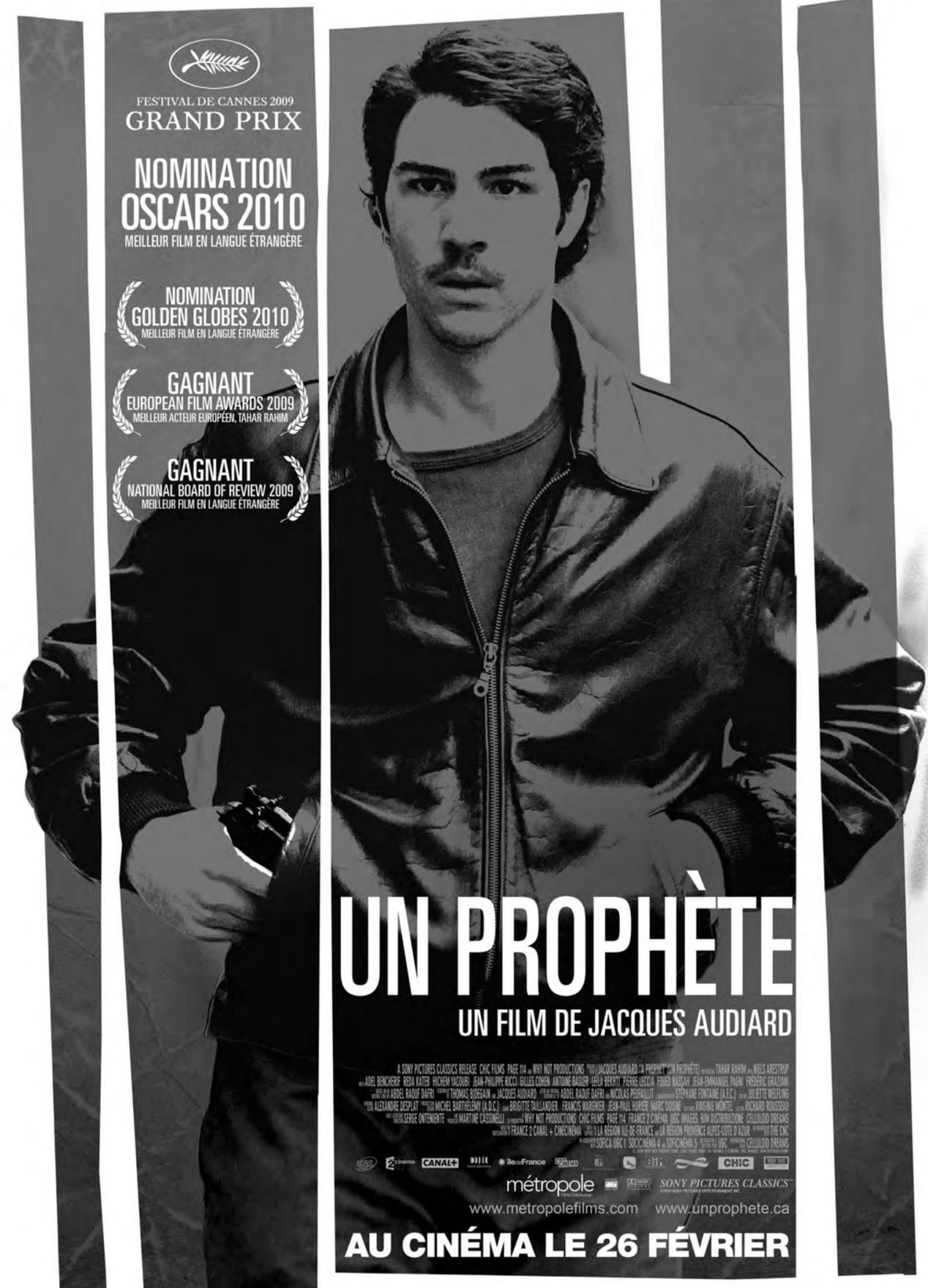
ANTOINE, HIPPO ET MALIK / JEROME DIACRE.

EN 2009, LE PRIX LOUIS DELLUC A ÉTÉ DÉCERNÉ AU FILM DE **JACQUES AUDIARD** TOURNÉ UN AN PLUS TÔT, **UN PROPHÈTE**. OR CE FILM FAIT ÉTRANGÈMENT ÉCHO À DEUX AUTRES ÉGALEMENT PRIMÉS RESPECTIVEMENT VINGT ET QUARANTE ANS PLUS TÔT : **UN MONDE SANS PITIÉ D'ÉRIC ROCHANT** (1989) ET **BAISERS VOLÉS DE FRANÇOIS TRUFFAUT** (1968).

Or la coïncidence veut que ces trois œuvres dressent les portraits de personnages étonnement proches. La première scène de Baisers volés montre Antoine Doinel dans une prison militaire. Un monde sans pitié s'ouvre sur Hippo arrêté par la police. Malik entre en prison dans Un Prophète. Ce qui appartient à ces trois jeunes hommes, c'est le conflit de leur insoumission contre une société qui enferme. Le monde dans lequel ils vivent ne tolère pas la liberté qu'ils revendiquent. Sur près de quarante ans, ces trois expériences similaires témoignent des conditions de vie sociale de la jeunesse avec plus de force que n'importe quelle étude théorique. **Godard** dirait à juste titre « *c'est la preuve par le cinéma* ». Le parallèle que nous voulons montrer ici porte sur l'opposition des sociétés de contrôle dont la principale obsession est de maîtriser la liberté des jeunes adultes contre l'indomptable élan vital qui les anime. Si l'attribution de prix en art, en l'occurrence aux films français qui allient « *exigence artistique, singularité du style et vision de l'auteur* », a un sens, c'est sans doute pour défendre une idée de la liberté de la création et soutenir un regard critique que des artistes portent sur le monde. La vision exprimée par **Truffaut**, **Rochant** et **Audiard** est l'espoir que la jeunesse porte en elle face aux politiques de domestication, voire d'aliénation. Nous parlerons donc de cette vision critique à travers la description de ces trois manifestations de l'élan vital et du souffle de liberté. Dans Baisers volés, l'espace est grand ouvert. L'obscurité de la prison militaire s'ouvre rapidement sur les grandes avenues de Paris. Antoine Doinel traverse les ronds-points de Paris avec l'aisance et l'insouciance du désir. Truffaut filme souvent l'architecture depuis des points de vue en hauteur de sorte que l'espace s'agrandit toujours et, au milieu de la foule d'automobilistes, Antoine Doinel se fraie un chemin sinueux, en biais, qui coupe les lignes de circulation. Il est porté par le désir d'aller faire l'amour avec une prostituée pour honorer un contrat tacite avec les autres détenus : « *Tu baiseras à cinq heures... on pensera à toi... - D'accord, à cinq*

heures... » Pendant qu'il monte les escaliers derrière la prostituée, il tapote sa montre... Il va être bientôt cinq heures et le temps presse... Il faut faire l'amour sans plus tarder... Ensuite, c'est face au Sacré-Cœur, monument bâti après la répression de la Commune de 1871 au nom du nouvel « Ordre moral », qu'Antoine se balance avec désinvolture et provocation, appuyé sur la rampe de son balcon.

Hippo se déplace entre les gens qui dansent et font la fête dans l'appartement qu'il partage avec son frère. La musique envahit l'espace ; une impression de confinement s'en dégage. Puis il descend et monte dans sa voiture en se faufilant à travers la fenêtre arrière. Une autre voiture est garée tout contre la sienne... Il ressort alors pour la déplacer de quelques mètres et fait la connaissance de celle dont il va tomber amoureux. Puis il s'engouffre dans les grandes artères d'un Paris plongé dans la nuit. Les lumières caressent son visage par les reflets des vitres. La police l'arrête : contrôle d'identité et des papiers du véhicule. Il sort, s'énerve : « *Putain, j'en ai marre de fermer ma gueule tout le temps... je ne fais que cela... c'est pas nous les bandits, nous on est des nuls putain !* » Lorsque s'ouvre l'espace, c'est la nuit chez **Rochant**. Car le jour, même au jardin du Luxembourg, il n'y a pas d'air. Au petit matin, les rues sont grises et calmes. Les murs sont là, de chaque côté. Ce sont des enfants avec leurs skateboards qui spatialisent un lieu qui se referme de plus en plus. Malik n'y voit pas grand-chose. Ce qu'il aperçoit lorsqu'il parvient à ouvrir un œil, ce sont des lumières floues, des morceaux de corps en tenue de policier. Il est encore partiellement endormi ou évanoui. Quelques bribes de conversations résonnent comme dans un espace clos, puis c'est le noir. Lorsqu'il se réveille, il est dans un fourgon de police qui le conduit à la prison centrale. Il regarde les rues de Paris avec ses cafés, ses passants, ses voitures. Il parvient difficilement à cacher un billet de cinquante francs dans la semelle d'une de ses chaussures. Il arrive à la



prison : fouille au corps. Il est nu, sale, sous l’autorité de ses geôliers. L’un d’entre eux trouve le billet : « *Pas de ça ici. Tu le récupéreras à ta sortie.* » Ensuite, tout est enfermement… La vie entre quatre murs.

Ainsi présentées à la suite, les trois ouvertures parlent d’un espace pour les jeunes hommes qui va en se rétrécissant. Face à eux se sont les forces de l’ordre qui les contiennent, les arrêtent dans leur élan, leur font la morale… L’architecture et sa perception va en diminuant : moins d’air parce que moins de liberté. L’autorité se renforce et l’horizon se bouche. La puissance d’entrave devient plus grande. Si Doinel esquive, Hippo est freiné et Malik est enfermé. En quarante ans, la jeunesse est devenue plus dangereuse aux yeux de l’autorité, il faut réduire ses possibilités d’action. Le conflit des générations devient une guerre. Il importe d’entraver l’élan vital en resserrant l’espace dans lequel elle peut exprimer sa liberté.

Les figures tutélaires vont aussi dans le sens d’une plus grande oppression. Les parents de Solange prennent Antoine Doinel sous leur protection. Ils lui trouvent un travail comme gardien de nuit dans un hôtel de Montmartre : « *C’est bien comme métier, j’ai fait ça quand j’étais étudiant* ». Puis c’est au tour du vieux détective privé : « *Sois déférent avec tes supérieurs* ». Visitant Paris, il lui indique des bons coins pour une vie bonne et simple : « *Ici, ils font du petit salé aux lentilles tous les jeudis.* » Ils expriment tous une empathie à l’égard d’Antoine. Il est leur fils d’adoption en quelque sorte. Il reste indépendant, vit sa vie dans le tourbillon des aventures et des fuites. Il subit une autorité bienveillante.

Le père d’Hippo ignore le double jeu de ses fils. La relation est celle d’une complicité basée sur le mensonge et la ruse. Hippo vit grâce à son frère lycéen qui vend de la drogue. Chez leurs parents, ils demandent une aide financière et jouent avec complicité le rôle des frères qui se querellent et s’aiment. Et puis ce sera le temps de l’humiliation. La déception des parents devient une culpabilisation. Certes elle n’est que momentanée puisqu’ils s’en sortent toujours, mais le couperet tombe : « *Tu as raté ta vie.* » *Si ton frère rate la sienne, ce sera de ta faute.* » Et puis la vie repart, et avec elle les désirs et l’amour parce qu’ « *on n’est pas là pour être bien…* » ; je suis « *une machine à vivre* » - une machine désirante ?

Malik n’a personne. Seulement un clan corse qui exerce sur lui une autorité plus violente encore que celle des gardiens. Il est contraint d’assassiner un homme qu’il ne connaît pas et qui pourtant lui conseillait d’apprendre à lire pour « *sortir moins con.* » Le clan corse l’adopte et le soumet. Il fait le « *larbin* » pour eux en échange de leur protection. Mais il ruse, il espionne, il apprend à leur insu. Petit à petit il devient aussi fort qu’eux. Il multiplie les rencontres et les alternatives grâce à de nouvelles complicités. Il se sert de la naïveté de l’autorité pour mieux la tromper. Enfermé et soumis, c’est au plus près de la mort qu’il trouve son salut. Dès que l’occasion se présente, il joue le tout pour le tout et, en risquant sa vie, il gagne en puissance. Celle-ci devient presque surnaturelle ; il devient « *un prophète.* »

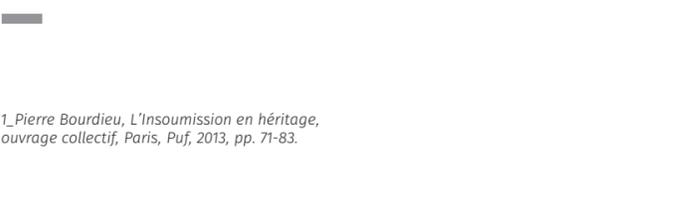
Antoine, Hippo et Malik ont partie liée avec la magie. Et c’est la main qui joue un rôle fondamental. Ils ont les mains agiles et aériennes des adolescents de vingt ans. Dans la cave des parents, Antoine effleure les cheveux de Solange dans un geste de tendresse et de pudeur extrême. C’est comme s’il lui faisait l’amour. Devenu détective privé, il prend en filature un magicien professionnel qui présente un tour avec des cordelettes nouées. Dans l’hésitation amoureuse la plus profonde, face à son miroir il répète de façon hypnotique les noms de celles qu’il aime, puis le sien. Sa main bat le rythme de la scansion des noms. Et lorsqu’il s’enthousiasme, sa main s’élève comme pour prendre les dieux à témoin : « *madame Tabar n’est pas une femme, c’est une apparition.* » Comme tous les adolescents, la nuit est pour lui le moment de sa propre incandescence.

Hippo ne parle pas beaucoup. Ce qui l’intéresse, ce sont les corps et leur jouissance. Quand Nathalie lui demande de lui faire la cour, il s’improvise magicien, enchanteur, poète. Sur le petit balcon de l’appartement de Nathalie, il attend minuit pour, d’un claquement de doigt, éteindre les monuments de Paris. Puis il parle des hommes et des femmes qui sortent sur les toits de la ville lorsque la nuit se fait totale. Ils se réunissent pour rêver ensemble. Dans l’obscurité de la ville, Hippo illumine les yeux de la femme qu’il aime.

Malik est hanté par le détenu qu’il a assassiné avec une lame de rasoir. Cet homme revient régulièrement en songe. Il lui souhaite les anniversaires de sa détention. Malik regarde ce spectre tenir une flamme sur le bout de son index et aspirer celle-ci de sorte qu’elle se courbe magiquement, magnifiquement. Cette flamme si fragile éclaire les visages et ravive l’espoir. Les images qui lui viennent en songe deviennent prémonition et le sauveront d’une mort imminente. La main de Malik est celle aussi qui caresse la tête de

l’enfant dont son ami, sur le point de mourir d’un cancer, lui demandera de s’occuper. Elle est celle aussi, à sa sortie de prison, qui prendra la main de la veuve avec son enfant, pour marcher ensemble vers un avenir construit sur la promesse tandis que de l’autre il fait signe à ses complices venus le chercher en voiture de passer leur chemin.

À mesure que l’autorité s’exerce avec plus de puissance, la responsabilité du jeune homme s’affirme. Elle se donne pour tâche de résister. Ce début d’année 2013 a vu paraître sous la direction d’Édouard Louis un ouvrage collectif autour de la sociologie de **Pierre Bourdieu** : L’Insoumission en héritage. La contribution de Geoffroy de Lagasnerie, « *Exister socialement. Sur la sociologie et les théories de la reconnaissance* »^[1] est éclairante pour notre propos ici. Il montre en effet comment, chez Bourdieu, « *la société, c’est la guerre : la guerre des classes, la guerre à l’intérieur de chaque espace puis de chaque sous-espace, la guerre entre les individus – la guerre partout. La trame des relations sociales est faite de violence. […] Pierre Bourdieu impose l’idée que vivre une vie, expérimenter un mode d’existence, c’est toujours manifester un refus des autres vies possibles. Toute pratique est oppositionnelle.* » Antoine, Hippo et Malik décrivent l’expérience tragique d’un jeune adulte qui refuse les identités sociales qu’on cherche à lui imposer. Antoine Doinel est tour à tour gardien de nuit d’hôtel, détective privé, réparateur de télévision, sans jamais devenir dépendant des pièges de la reconnaissance de ces activités. Nathalie demande à Hippo « *– Tu es étudiant ? – Non. Tu travailles ? – Non. – Tu es chômeur ? – Non. […] – J’ai besoin de savoir qui tu es, ce que tu fais.* » L’étau se ressert. Il est soumis en permanence à des menaces, des injonctions, des rappels à l’ordre sociaux. Mais il résiste. Il aime les filles. Malik n’a même plus la possibilité d’expérimenter une vie ; elle lui est retirée d’avance. Il est en prison pour plusieurs années. Alors il joue à être corse avec les Corses. Puis il deviendra gitan avec les gitans et arabe avec les arabes. Mais il n’est jamais ni l’un ni l’autre ; il résiste de l’intérieur en laissant croire. Tous les trois sont des individus autonomes parce qu’ils ne s’inscrivent pas dans les repères qu’on leur impose. Ils sont animés par une force vitale plus grande qui, dans les trois cas, dépasse la peur des autres. L’absurdité, la contingence et l’arbitraire de leur existence, ils l’acceptent. Ils ne cherchent pas à s’en arracher par les honneurs, la reconnaissance, les mystifications et « *les rites de consécration [qui] relèvent de la magie sociale* » comme l’explique Geoffroy de Lagasnerie. Ils ont l’amour ; et c’est aussi, avec l’amitié, une « *forme d’existence autonome qui s’arrache à l’arbitraire en se donnant à elle-même ses propres fondements.* » Par là s’abolissent les violences sociales et les rapports de conflit. Autour d’eux, la souffrance de ceux qui demeurent prisonniers des rites et des codes sociaux est évidente. Mais toutes les personnes qui croisent Antoine, Hippo et Malik sont plus fortement attachées à eux qu’à n’importe quel signe de reconnaissance narcissique. Ce sont les regards de ces trois figures de l’insoumission que tous cherchent à croiser pour bénéficier, un temps, de la puissance de la vie, plutôt que de la tristesse du pouvoir.



1_Pierre Bourdieu, L'Insoumission en héritage, ouvrage collectif, Paris, Puf, 2013, pp. 71-83.



LA PRODUCTION ARTISTIQUE D’**ISABELLE FERREIRA** S’ARTICULE SUR L’HISTOIRE ET LA PRATIQUE DES DISCIPLINES TRADITIONNELLEMENT SÉPARÉES QUE SONT LA **PEINTURE** ET LA **SCULPTURE**, TOUTES DEUX MISES EN RELATION AVEC **L’ARCHITECTURE**. ELLE MET EN ŒUVRE UN **ENGAGEMENT INTERDISCIPLINAIRE** AU MOYEN D’UNE PRATIQUE OÙ LES ARTS DE LA COMBINAISON, DE LA COULEUR ET DE LA MESURE INTERAGISSENT. UNE COMPLÉMENTARITÉ QU’ELLE MET À PROFIT AU SEIN D’UNITÉS PICTURALES AUX PRINCIPES **MINIMAUX ET MODULABLES**. DES CONSTRUCTIONS OÙ LA FRONTIÈRE ENTRE LA SCULPTURE ET LA PEINTURE Y EST TÉNUE CAR L’ARTISTE S’EMPLOIE À LA DÉPLACER POUR PROPOSERDE POSSIBLES REDÉFINITIONS.

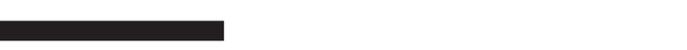


Leon Battista Alberti considérait le tableau comme une fenêtre ouverte sur le monde. À partir de ce constat, Isabelle Ferreira a choisi d’enjamber le cadre afin d’examiner les porosités qui existent entre la planéité et la spatialité. Pour cela, elle puise dans les répertoires fondamentaux de chacune des disciplines afin de les questionner et de les bousculer. Elle examine plus particulièrement le volume, la surface et l’interdépendance de la matière avec le dessin de l’espace. Leurs essences respectives s’imbriquent, s’interrogent et s’ouvrent finalement à une réflexion plus large liée à la représentation et à la perception du monde. Si elle explore la profondeur, le point de vue, le mouvement, le rythme et la densité, Isabelle Ferreira n’est pas peintre au sens classique du terme, mais s’octroie plutôt un statut transversal en inscrivant au cœur de sa pratique sculpturale des problématiques picturales fondamentales : composition, surface, couleur, lumière et perspective.

J.C / La relation entre la peinture et la sculpture traverse ta réflexion plastique. J’aimerais que nous revenions sur les origines de ta pratique. Peux-tu retracer ton parcours et parler de tes premières œuvres ?

I.F / Comme pour beaucoup, à l’origine il y avait la peinture. Pourtant, mon travail a vraiment commencé lorsque j’ai cessé de peindre. Ce fut à la

RENCONTRE AVEC
**ISABELLE
FERREIRA**
JULIE CRENN



fois un soulagement, car l’acte de peindre me plongeait dans de grandes angoisses, mais aussi un renoncement douloureux, bien que nécessaire, pour construire la suite. J’aurais aimé continuer mais à l’époque je n’étais pas vraiment à ma place, seule, face au tableau. Pourtant, comme tu le soulignais, la peinture nourrit aujourd’hui encore mon travail et toutes mes obsessions : cadre, fenêtre, plan, champ de couleurs, frontalité, etc. De cette période, j’ai aussi gardé l’habitude de travailler debout et de poser mes gestes avec une certaine volonté.

Très vite, après mes premières années de peinture aux Beaux-Arts de Paris, j’ai créé des objets, quelques vidéos, et puis, naturellement, mon travail a évolué vers le volume. Je comprenais bien les espaces, la tension entre un plan et quelque chose qu’on place à proximité, dedans, à côté, sur, mais aussi le rapport physique aux choses, les masses, le poids visuel d’un matériau, celui d’une couleur. Mes premières pièces étaient, déjà, des prolongements en forme de dialogue avec la peinture. Les vidéos Tableau de 8 minutes ou Passing Polaris présentaient des paysages en plan fixe. L’action y était anti-spectaculaire, mais ce n’était pas primordial. L’important, c’était la ligne graphique que composait le personnage en se détachant du paysage. C’était déjà très composé. Il y avait aussi Sculpture pour une image qui, comme son titre l’indique, était un volume accueillant une vidéo qui pouvait évoquer la peinture romantique et notre rapport contemplatif au paysage.



Je pense aussi à Construction, à Paysage 9, des habitacles composés avec des châssis dans lesquels étaient découpées des fenêtres aux formats de châssis classiques, ou encore Chariot, qui est une de mes premières sculptures, une œuvre ayant gardé une filiation très grande avec mon travail d'aujourd'hui. C'est une sculpture en brique représentant un cadre en volume dont la particularité était de pouvoir s'effondrer à tout moment, car les briques étaient simplement posées sur une planche de bois, les unes sur les autres, sans ciment. La pièce était montée sur des roulettes et suggérait une mobilité possible. Pourtant, le déplacement impliquait la démolition du cadre. C'était donc aussi une sculpture en forme de portrait psychologique à mi-chemin entre le châssis d'un tableau transposé en volume et la maison en briques où les trois petits cochons pensent pouvoir trouver refuge. Une sorte d'espace domestique ou de petit habitacle faussement stable et tout en tension. Je pense aussi à l'œuvre intitulée Promeneur, issue de la série J'aurais plutôt fait comme ça, dans laquelle je grattais des cartes postales de tableaux célèbres en décidant d'en garder certains éléments seulement. J'ai ainsi choisi de supprimer le paysage de l'œuvre la plus connue de Caspar David Friedrich - Le voyageur au-dessus de la mer de nuages, 1817, pour plonger le promeneur dans le néant blanc du papier. À l'époque, mes premières pièces étaient teintées d'une grande mélancolie, d'une certaine tension existentielle, et quasi toutes étaient un prolongement de l'acte de peindre. Depuis ma sortie des Beaux-Arts, mes problématiques de travail n'ont pas tellement changé en fait, les formes oui, mais la persistance de la peinture y est toujours aussi présente.

J.C / Une mélancolie qui va disparaître avec tes pièces en volume formées à partir de matériaux de construction (briques, tasseaux, tuyaux de cuivre), je pense notamment à SpacioCorès, Mulhacén et Cobre.

I.F / Oui, elle disparaît complètement à partir de 2006 et après un long séjour à New York. En rentrant à Paris, j'ai eu la sensation d'avoir épuisé toute une manière de faire et un vocabulaire. J'étais désespérée par la création d'œuvres fébriles et dans l'émotion. Un jour, pendant une résidence à Giverny et alors que rien n'avancait à l'atelier, je suis partie acheter des dizaines de briques plâtrières, des tasseaux et de la peinture acrylique chez un marchand de couleurs. En rentrant, j'ai commencé à peindre directement sur la brique. Ce fut une révélation. La brique devenait comme une feuille de papier à ce détail près qu'elle avait une épaisseur. C'était un début de volume que je pouvais déplacer physiquement dans la pièce de façon autonome. Les tasseaux prenaient place à l'intérieur des alvéoles des briques pour suggérer des débuts d'espaces, elles travaillaient visuellement comme des portées musicales. C'est la première fois que je peignais depuis de nombreuses années et ça n'était plus de façon frontale, face au tableau. Mes modules en briques avaient différents statuts : sculptures peintes posées au sol, peintures en volume ou amorces d'architecture. Tout ça n'était pas très clair et du coup ça m'a passionné, car j'entrais dans des questions liées à la lisière et aux territoires séparés où sont normalement confinées la peinture et la sculpture. Comme si chacun de ces territoires débordait l'un sur l'autre et allait trouver des réponses et des prolongements dans le camp d'en face. Tu évoquais mon rapport aux matériaux en évoquant SpacioCorès, Mulhacén ou Cobre. Ce sont des pièces constitutives de ce rapport tourné vers la matière elle-même, l'origine de tout il me semble. Elles sont constituées de contreplaqué, de briques peintes à la bombe industrielle, de tuyaux en cuivre, de cartons, etc. Le fait de reconsidérer et de requalifier ces matériaux bruts, associés au geste de peindre, a contribué à définir le territoire où j'agis en tant qu'artiste.

J.C / Les titres des pièces soulignent un attachement à la culture portugaise. Celle-ci joue-t-elle une influence sur ta pratique ?

I.F / C'est vrai qu'il m'arrive parfois, pour nommer mes pièces, d'emprunter des termes à la langue portugaise et que ces titres renvoient souvent au vocabulaire de la construction et du bâtiment. Mais ce qui me plaît surtout ce sont les sonorités d'un mot, sa dimension potentiellement poétique, son impact visuel et auditif. Quand je trouve le bon titre, c'est comme si le travail avait toujours été là.

En y regardant d'un peu plus près, mes pièces sont teintées d'une certaine esthétique du maçon ou du peintre en bâtiment. J'aime travailler le matériau avec sa radicalité, sa subjectivité « vérité » et dans son jus. Mes pièces empruntent aussi beaucoup aux gestes répétés de l'ouvrier : peindre, manipuler, déplacer, marteler, arracher, agraffer. Chacune de ces actions s'effectue non pas avec l'idée de les automatiser mais au contraire de leur rendre leur singularité. L'accumulation des gestes en tant que tel pour parvenir à quelque chose ne m'intéresse pas vraiment. C'est la détermination que je mets dans chacun d'entre eux qui est capitale. Je préfère un geste habité et chargé qui part de travers plutôt que quelque chose qui vise la perfection et qui n'a aucune tension.

J.C / Les œuvres les plus récentes (Wall box, Subtractions) fonctionnent comme une synthèse de tes recherches. Du bois martelé s'extrait la couleur, la peinture. Peux-tu nous parler de la gestuelle adoptée ?

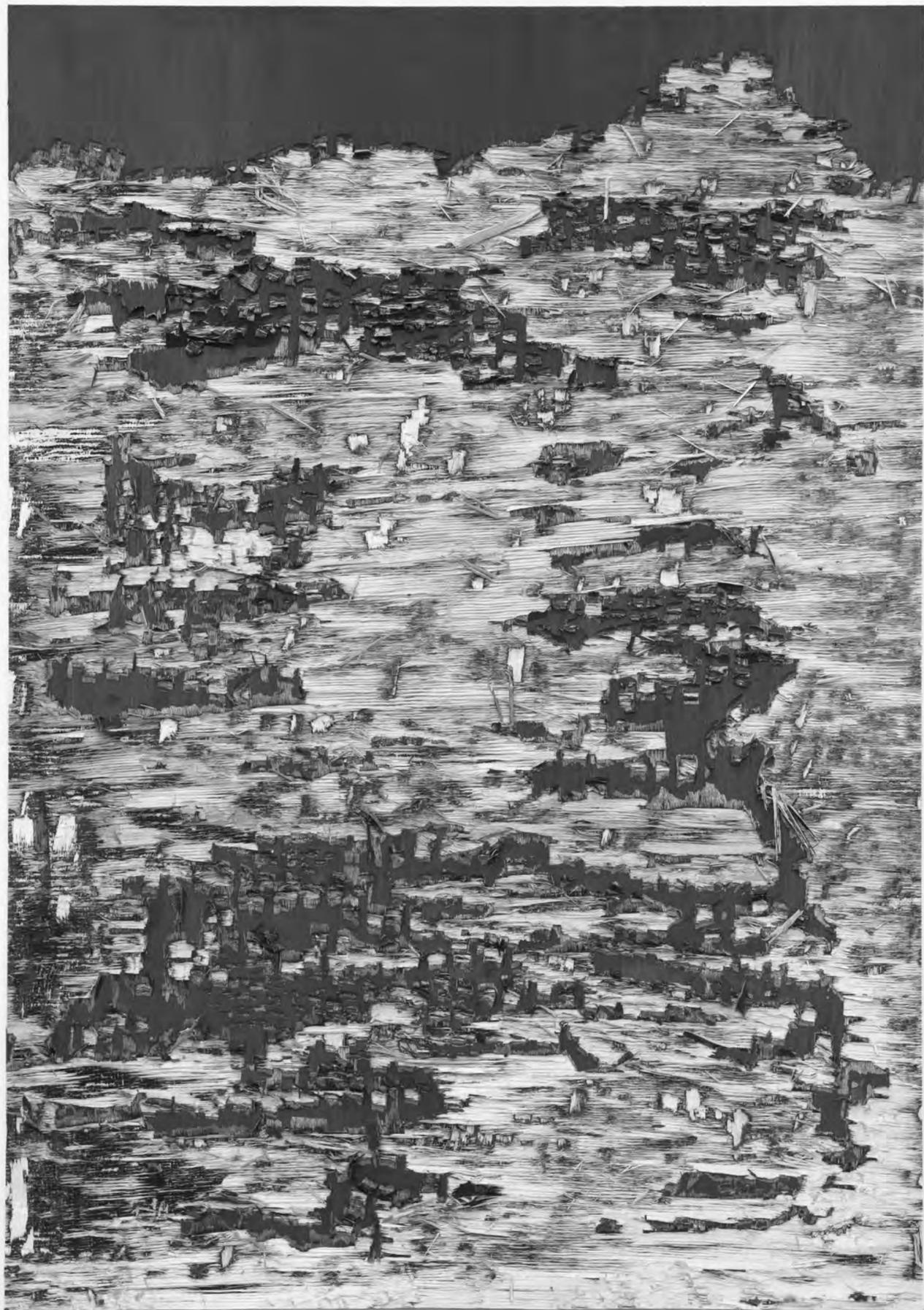
I.F / Les deux dernières séries, Wall box (depuis 2011) et Subtractions (depuis 2012), sont des peintures réalisées à partir de planches de contreplaqué auxquelles j'attribue le statut de toile. Une fois recouvertes d'acrylique à la bombe aérosol, ces planches sont littéralement sculptées à l'aide d'un marteau (côté arrache-clou) qui entame plus ou moins la surface du bois peint. Cette action est radicale et irréversible. Après mon passage, le bois est blessé, ces blessures peuvent aller jusqu'à faire des trous dans le panneau. Lorsque je travaille, j'ai en tête l'impossibilité de revenir en arrière, le caractère définitif du geste, ma rapidité d'exécution et son efficacité. Mes gestes sont rapides, par peur de perdre mes intuitions, le sens de l'œuvre, mais aussi pour ne pas tomber dans la posture. La multitude des touches, construites par soustraction de la matière, rappelle des coups de pinceaux en négatif empruntés à la gestuelle du peintre mais aussi à celle du tailleur de pierre. J'aime aussi l'idée que des outils plutôt grossiers puissent devenir des instruments qui me conduiront ensuite à en faire un usage très appliqué. La peinture que j'utilise est elle-même sans grande qualité car je peins avec des bombes acryliques, les mélanges sont rares, j'aime travailler rapidement. Avec mes nouvelles pièces, j'ai trouvé des réponses à mes recherches. Je ressens une grande harmonie entre le besoin intrinsèque que j'avais de poser un geste dans le champ de l'art et la résonance du résultat qu'il provoque aujourd'hui. Je suis parvenue à quelque chose de fondamental et de structurel dans mon travail, qui embrasse tout ce que j'ai fait depuis dix ans.

J.C / Que disent tes dernières œuvres sur ta réflexion axée sur le rapport plan/volume, peinture/sculpture ?

I.F / Que tout est envisageable, tout est traversable à souhait, qu'on peut revenir en arrière et rejouer des choses qu'on avait laissés dans la marge, qu'on peut puiser partout dans le but de créer une forme. Selon moi, il n'y a pas de chapelles. Récemment, lors d'une exposition, un peintre avec qui j'exposais et avec qui je discutais de l'accrochage de nos pièces me disait : « Depuis quand les sculpteurs vont aux murs ! ? ». Une remarque pragmatique puisque je lui prenais son espace, le mur, mais, au bout du compte, ça m'a beaucoup intéressé de me retrouver dans ce genre de situation et de ne pas trop savoir quel était le statut de mes œuvres. J'aime ces moments où se mêlent formellement les territoires de la peinture et ceux de la sculpture, et où les œuvres sont à la lisière d'elles-mêmes. D'ailleurs, à l'atelier, je retravaille à nouveau de face avec mes panneaux de bois. De là à les appeler des tableaux il n'y aurait qu'un pas...

•
•
Isabelle Ferreira
Subtraction (Luk 4710) - 2013
Bois, acrylique, 100 x 70 x 1 cm

•
•
Isabelle Ferreira
Subtraction (Luk 4744) - 2013
Bois, acrylique, 100 x 70 x 1 cm
© Isabelle Giovacchini



IMAGES EN MOUVEMENT ET ARCHITECTURES

LA COLLECTION D'ANA D. / ENTRETIEN À QUATRE VOIX

Jérôme Diacre : Qu'est-ce qui a présidé à la création de cette Collection d'Ana D., avec qui et avec quels objectifs ?

Corinne Domer : C'est peut-être en premier lieu la nécessité de partager avec d'autres personnes une expérience qui souhaite s'inscrire dans la durée. En réfléchissant à un questionnement de départ, celui de pouvoir croiser la question de l'architecture et l'image en mouvement, il était essentiel de le penser en terme d'expérimentation et de processus. Dès cette première fondation, il fallait croiser des points de vue différents. J'ai alors contacté des amis artistes pour que le projet puisse être confronté, mais aussi pour croiser des regards sur les vidéos que nous recevons et choisissons. Avec Alain Doret, Fabrice Cotinat et Marie-Jeanne Hoffner, nous partageons déjà une même expérience d'enseignement en école d'art. Nous nous sommes rencontrés à l'école des Beaux-arts de Châteauroux, le Collège Marcel-Duchamp. Nos pratiques artistiques ou de recherches sont très différentes. Alain est peintre, il questionne la représentation au travers de formes prédéfinies qu'il déplace. Ce processus de création interroge l'histoire, le décor, le volume, l'architecture, etc. Fabrice est vidéaste, crée des machines pour diffuser et dessiner, une manière de subvertir les mécanismes de production et de réception de l'image. Il pratique un cinéma d'invention. Marie-Jeanne s'interroge sur les modalités d'expression de la spatialité, travaille régulièrement in situ, en lien direct avec un contexte spatial particulier. Pour ma part, je m'interroge sur la présence de la ruine dans les films et les vidéos des artistes contemporains.

Donc cette Collection d'Ana D. est construite à la fois sur des pratiques et perceptions différentes et sur un désir de partager des moments hors de nos trajets individuels. Au fil du temps, face à la réalité des œuvres et des rencontres, nous aménageons des directions, opérons des « bifurcations

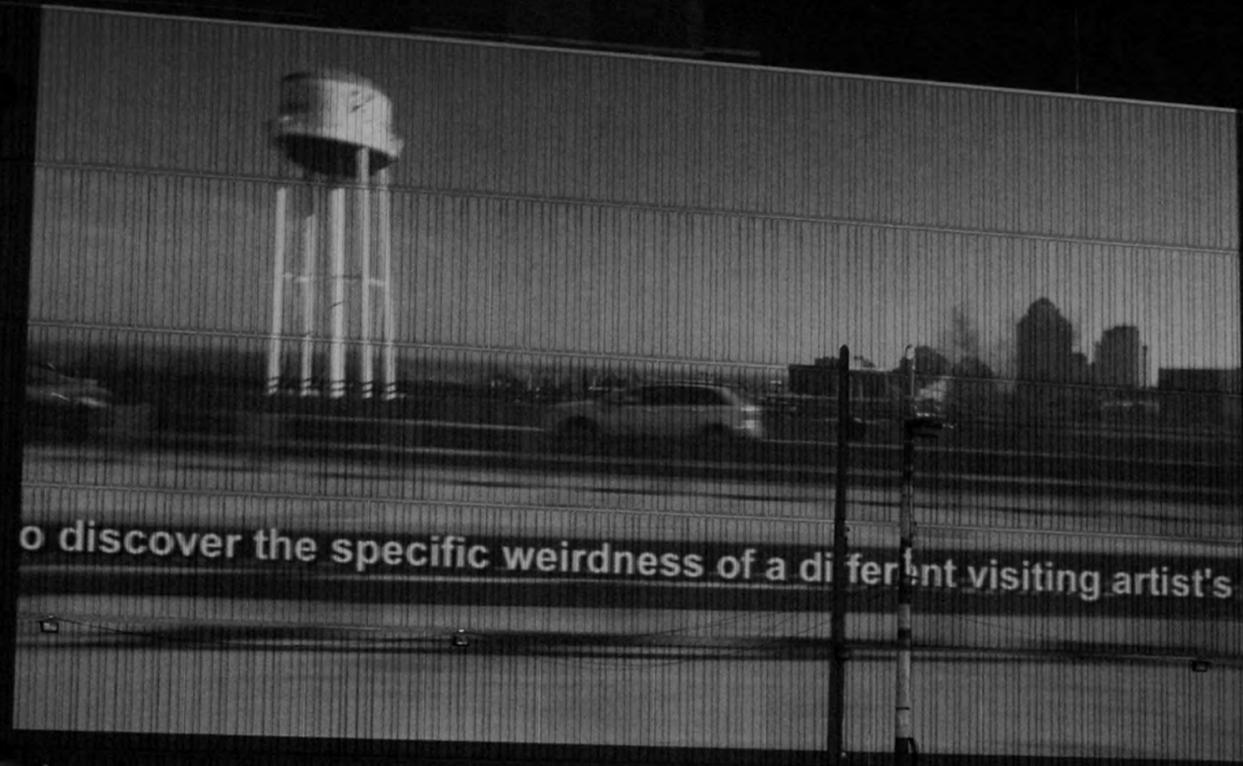
», c'est expérimental et dans ce processus même, nous sommes amenés à comprendre comment nous pouvons, aimerions, habiter ce projet.

Un autre point important, c'est que La collection est inséparable de son mode de diffusion. Nous n'avons pas de lieu fixe. Il s'agit donc aussi d'aller vers des structures de diffusion intéressées et montrer des films de plasticiens qui portent un regard singulier et inventent des manières parfois inattendues d'appréhender ou d'évoquer cette question élargie de l'architecture.

J.D. : Qu'est-ce qui joue alors de façon si importante entre le choix des films et leur mode de diffusion ?

C.D. : Le choix des films et leur mode de diffusion sont intrinsèquement liés à une pensée des corps, des émotions et des paroles mises en présence à un moment donné. Je m'explique : nous cherchons à penser cette Collection comme des moments de partage d'expériences filmiques et vidéographiques en direct entre la structure qui nous accueille, l'auteur, nous le collectif et le public. Ce sont des rencontres au sens fort. Parler de rencontres avec les œuvres d'art est un lieu commun. Mais dans notre démarche, nous prenons cela très au sérieux puisque ces moments de diffusion sont des expériences de paroles, de pensées et d'émotions mises en commun pendant un moment qui peut durer plusieurs heures ou plusieurs jours. Ce sont des rencontres portées par le ou les films que nous choisissons de projeter.

Lors des Anniversaires d'Ana D., une fois par an, dans les ateliers de Fabrice et d'Alain à Châteauroux – lieux intimes et de production donc, nous cherchons à réunir les artistes qui construisent aussi cette Collection, un week-end à croiser des regards et des pensées entre des auteurs, les artistes, d'autres artistes, des amis... Ce temps est important pour rencontrer tous ceux qui



concrétisent cette histoire, voir les vidéos ensemble, en parler.

J.D : En insistant sur l’importance du temps de la diffusion et des rencontres qui se produisent à ce moment-là, précisément en faisant en sorte que les paroles, les pensées et les émotions circulent entre les participants autour de la proposition filmique, vous choisissez donc d’inscrire tout ceci dans le monde de la vie…

Fabrice Cotinat : C’est précisément cela, ces films sont liés à des modes de « vivre avec l’architecture », dans une ville, avec des gens proches et avec lesquels il est possible d’échanger. Il ne s’agit pas de regarder des films sur l’architecture, mais des expériences d’images en mouvement qui ont l’architecture comme horizon, point de départ et/ou point d’arrivée. La collection d’Ana D. et ses diffusions ne sont pas des dispositifs cherchant à produire du savoir sur l’architecture mais elles sont des modes de mises en relations vivantes et incarnées. C’est pourquoi les films que nous choisissons sont des écritures filmiques (plutôt que des films) qui parlent à la première personne et qui s’adressent directement à d’autres personnes. De là naît un échange véritable. Nous sommes aux antipodes du « spectacle » de l’architecture, comme pourrait le dire Guy Debord. S’il y a du savoir qui est produit, il est encore indéfni parce qu’en dehors de « l’épistémé », comme dirait Foucault, dans les marges des discours sur l’architecture.

C.D : C’est en quelque sorte « matérialiser la pensée », l’incarner véritablement sur cette question de l’habiter, du construire, de la circulation et du être ensemble à un moment donné. Cela se retrouve donc en grande partie dans les films et dans notre façon de les diffuser. La confirmation de l’importance de ce que nous proposons vient de l’accueil que nous recevons tout aussi bien dans les écoles d’architecture, les écoles d’art, les petits événements que nous créons dans les villes… Je veux dire un souffle d’air, une ouverture des possibles, une autre façon de regarder, penser, ressentir et parler de l’habiter.

J. D : Pouvez-vous préciser alors cette idée d’images en mouvement ?

Sammy Engramer : Il faut peut-être penser cela en terme de « formats ». L’écriture filmique, l’image en mouvement, est plus vaste que le film documentaire… C’est un esprit de recherche, d’expérience et de point de vue personnel de plasticiens. Ce sont des formats qui n’entrent pas dans les modes de diffusions habituels : télévision, Net, festival thématique… À partir de là, l’ « écriture » devient le terme clef ; qu’est-ce qui, selon vous, manque à la culture et à la réflexion sur l’architecture et que vous cherchez à montrer pour palier à cette absence ou cette invisibilité ?

FC et **C.D** : C’est un regard particulier sur la connexion architectures et images en mouvement… Il y a une histoire depuis plus de cent ans… Depuis les problèmes que pose le film des frères Lumière avec La Sortie de l’usine Lumière à Lyon… et qui se prolonge avec les films de Le Corbusier mais aussi de Jean Rouch jusqu’à Anri Sala et bien d’autres… Nous cherchons à décloisonner, c’est-à-dire à sortir des catégories établies. Ce que nous proposons, c’est davantage de rendre visibles des regards subjectifs. Nos films sont inclassables au sens où ils produisent de nouvelles identités d’images en mouvement… Hors des sentiers battus. C’est le temps qui va faire les choses, qui va faire en sorte que notre démarche va sortir de l’apparente aporie dans laquelle elle peut être enfermée. Je voudrais citer un ouvrage intitulé L’Indéfinition de l’architecture ¹ . Si nous voulons être sérieux et contemporains, il faut traduire cette « indéfinition » par des expériences d’images en mouvement autour de l’architecture qui fasse la preuve, la preuve par l’image, que l’architecture n’est pas seulement ce que l’on nous montre, à savoir des affirmations symboliques, industrielles et économiques, politiques… mais aussi des expériences concrètes de relations entre les personnes. À un moment donné, un artiste vient avec sa caméra ou son appareil photo et entre dans ces relations. Il s’y inscrit et dégage un « objet » filmique qui contient en lui-même tout un background déjà traversé par d’autres.

J.D : Vous êtes alors dans un projet que l’on pourrait dire « utopiste » ?

C.D : S’il y a utopie, ce serait le processus même de cet esprit de collection et sa durée. Notre démarche est dans une telle fragilité. Il ne s’agit pas ici seulement de fragilité économique mais déjà et surtout dans le propos lui-même, ces voix singulières, les nôtres y compris, que nous cherchons à rassembler sous un même « dôme » (un toit terrasse, une véranda ?) et à rendre publiques. Une œuvre, c’est aussi le résultat visible de toute une suite de causalités, de libertés et de contraintes : un contexte géopolitique, une technologie, un milieu, des réseaux, une démarche, des affects, un cadrage, des lignes de fuite, une lumière, des catastrophes et de la confiance.

S’ensuit la diffusion de cette expérience personnelle qui influence aussi sa réception. Cette « forme » se tourne alors vers le monde, l’habite et se modifie … Parce qu’elle est montrée, vue, interprétée, passe par des réseaux choisis ou subis. Elle peut en sortir provisoirement grandie ou atrophiée. Il faut que nous fassions avec tout ça, cette complexité que rencontre l’artiste en premier lieu, ses choix.

Parler d’utopie n’a pas non plus de sens ici, du point de vue des films. Par exemple, le très beau film de Badr El Hammami – un artiste qui interroge fondamentalement les notions de frontière – intitulé Mémoire #2 (6 minutes, N&B, muet) est une expérience très simple, très belle et en même temps fragile à l’extrême parce que très autobiographique, sans bande son, format court… Badr est retourné au Maroc dans l’école primaire de son enfance. En jouant sur les codes de la photo de classe, il filme les enfants d’aujourd’hui placés en rang, attendant le photographe. Il leur a donné un petit miroir à chacun. Les enfants jouent à éblouir sa caméra. Lentement l’image s’efface au profit du blanc lumineux – un mur de lumière ? – qui éblouit la caméra. En 6 minutes, Badr réalise un petit film simple et poétique qu’on ne peut plus oublier. Autre exemple, autre expérience, autre format : le film Four Sisters de Paul Collins et John Armstrong est un long traveling de 77 minutes sur le Gardiner Expressway à Toronto. Un aller et un retour en voiture qui laisse défiler le paysage urbain fait de câbles électriques, d’IPN qui soutiennent les ponts, de buildings, les travaux pharaoniques d’une grande ville et surtout le lac Ontario… Au bas de l’image, les auteurs ont rédigé 23 anecdotes et histoires banales sur leurs voyages, les coïncidences qu’ils ont vécus de par le monde… C’est une autre expérience de l’espace, du temps et d’une matière filmique en prise sur l’architecture. Il s’agit d’écritures subjectives où se mêlent fascination, lenteur, humour et intimité.

Je pense que partir de la complexité du réel et revenir dans la complexité du réel ne peut être aujourd’hui qu’une position fragile et fragmentaire.

Notes

- ↑ L’Indéfinition de l’architecture, Benoît Goetz, Philippe Madec, Chris Younès, Éditions de la Villette, collection « Passage ».



Le présent article vise à esquisser une thèse philosophique modeste, à l’aide du beau film d’Agnès Varda Cléo de 5 à 7, sorti en 1962. Ce film ressort ces jours-ci, après une restauration. Cette thèse peut être résumée ainsi : les situations que nous nous donnons à fréquenter déterminent largement notre être ; dès lors, il convient, pour prendre soin de soi, de choisir avec attention ce que nous faisons et qui nous fréquentons, situation après situation. Par suite, il faut nous demander si la soudaine omniprésence des écrans (ordinateurs, téléphones portables, tablettes, liseuses, etc.) ne s’accompagnerait pas d’un risque d’appauvrissement de notre être. En effet, nous ne sommes plus jamais seuls, contraints à réfléchir sur nous-mêmes, et nous avons à présent toujours à notre portée un grand nombre de divertissements. L’écran apporte de nouvelles libertés, celle de ne plus avoir à penser à soi si on ne le souhaite pas, et celle de pouvoir toujours échapper à nos vies réelles (par le jeu notamment). Ces libertés, que les plus jeunes d’entre nous connaissent très tôt, il nous faut nous demander si nous sommes aujourd’hui assez préparés pour en bénéficier, sans négliger l’essentiel : rester suffisamment en contact direct avec nous-mêmes.

La situation présente

Appelons « situation présente » une situation actuellement vécue par un sujet. Au fur et à mesure de nos journées, nous passons d’une situation présente à une autre. Nous vivons un réveil, un petit-déjeuner, une douche, un trajet, un échange avec un collègue, etc. Nous faisons ici l’hypothèse suivante : la situation présente produit largement mon état d’esprit du moment. Agnès Varda fait ainsi passer Cléo par de nombreuses situations présentes qui, tout au long du film, la transforment en profondeur. Cléo passe régulièrement du malheur au bonheur et du bonheur au malheur en fonction des situations vécues.

Une question simple mais importante doit dès lors être posée : pourquoi, alors que nous savons pertinemment que les situations que nous vivons déterminent amplement notre état d’esprit, ne nous appliquons-nous pas

PENSER LA SITUATION PRESENTE

À L'AIDE DE CLÉO DE 5 À 7 D'AGNÈS VARDA

SIMON LEMOINE

plus à choisir, autant que possible, des situations qui précisément nous rendent heureux ou meilleurs ?

C’est qu’il y a, communément, deux manières de vivre. La première, la plus répandue sans doute, consiste à s’en remettre à la chance, au hasard, et à improviser ensuite au fur à mesure face à une situation plus ou moins subie¹. La seconde consiste à rompre avec la première manière et à choisir enfin qui l’on fréquente, ce que l’on fréquente, en tenant compte de l’effet que les situations que je vis ont sur moi. Cléo passe, ainsi, de la première manière à la seconde, elle passe d’une passivité, vis-à-vis du monde alentour, à une activité (elle quitte une situation habituelle pénible et cherche et choisit de nouvelles situations meilleures²).

De nos jours, avec la multiplication des écrans, partout et toujours connectés aux réseaux, proposant une infinité de contenus, ludiques, agréables, distrayants, informatifs, etc., n’a-t-on pas affaire à une révolution dans ce que peuvent être, et surtout peuvent devenir, nos situations présentes ?

Se laisser balloter d’une situation à l’autre

Avant de rencontrer Antoine, Cléo passe par divers états d’âme, en fonction des rencontres qu’elle fait. Elle n’est alors pas maîtresse de son humeur, comme peut l’être un philosophe de l’antiquité par exemple. Elle est ballottée par les événements. Cette idée d’une situation présente qui m’affecte profondément est renforcée par le court-métrage projeté (Les Fiancés du pont Mac Donald) dans lequel le personnage principal, selon qu’il porte ou non des lunettes noires, change totalement de conduite. La configuration de l’univers présent change mon regard, Cléo passe ainsi elle-même, tour à tour, de l’espoir au désespoir, selon les situations. Les personnes qu’elle rencontre la rendront pessimiste ou optimiste³.

Avec le développement des écrans et d’Internet, on peut facilement passer d’une situation présente à une autre, et même agir sur celle-ci (Jeux vidéo). On peut échapper à une situation présente à tout moment (envoyer un SMS en cours, lire ses e-mails dans une file d’attente, etc.). Du coup, nous

sommes tentés de chercher un plaisir continu, par le divertissement par exemple, puisqu'à tout moment nous pouvons regarder un film, écouter de la musique, discuter avec nos amis, etc. En fait, nous avons à présent accès à une infinité de situations présentes possibles. Et, par ailleurs, du fait que nous choisissons à quelles situations présentes nous voulons nous confronter, le monde se met à s'accorder à nos désirs du moment. Nous devenons le centre du monde ; le monde défile pour nous relativement à nos humeurs. Est-ce une bonne chose ? Allons-nous savoir résister à la tentation de rester continuellement dans le divertissement, dans la fascination pour l'actualité, dans l'évasion ou la distraction ? Il faut sans doute être aussi en mesure d'affronter une situation présente difficile, dans laquelle une vérité nous est dite, ou qui permet de prendre soin de soi-même.

Changer la situation

Les situations présentes m'affectent, mais remarquons que je puis les choisir dans une certaine mesure (par exemple Cléo décide d'entrer dans une boutique) et, également, que je suis moi-même pour autrui une partie de sa situation présente. Les musiciens, sachant Cléo en mauvaise disposition, improvisent une situation présente dans le but de la rendre heureuse⁴. Et Cléo elle-même se fait belle pour son amant. Ainsi, si je suis ballotté par les situations présentes que je fréquente, je ne suis pas tout entier déterminé par elles, puisque je puis les choisir et les fabriquer (notamment par l'aménagement de l'habitat). Et si je puis moi-même tenter de rendre l'autre heureux, en agissant sur sa situation présente, c'est qu'autrui peut le faire aussi pour moi.

Et remarquons que, dans la dernière partie du film, Cléo est une situation présente heureuse pour Antoine, et réciproquement. On peut créer une situation présente commune. Face à la mort possible à court terme (la maladie, la guerre), ils se créent une coquille, dans laquelle ils sont préservés de la peur. Cléo est enfin tranquille, malgré la mauvaise nouvelle ; elle semble une nouvelle personne.

Et si, comme nous le pensons, une situation présente peut être, donc, une véritable coquille vis-à-vis d'un monde parfois hostile, nous nous demandons pourquoi on ne garde pas précieusement des coquilles à disposition, comme autant d'abris nécessaires à la vie contemporaine (vie difficile, car il faut s'occuper sans cesse du corps et, pour la plupart d'entre-nous, être aliénés au travail). Pourquoi peut-on perdre contact avec des amis ou des proches ? Pourquoi peut-on perdre l'habitude de lire ou de voir des spectacles ? Pourquoi peut-on rester indéfiniment dans une ville ou une maison qui nous rend malheureux, sans trouver la force de changer de situation ? Force de l'inertie, répétition des échecs à quitter une situation présente, responsabilités qui nous enchaînent à une situation présente malheureuse, forces indisponibles car entièrement réservées au travail, pari que « le hasard fait bien les choses », incapacité à s'orienter, etc. Ce sont des réponses plausibles. Qu'est-ce qui peut nous tirer de cet enlèvement ? L'art, sans doute, et la philosophie.

(Re)voir Cléo de 5 à 7

L'œuvre d'art, à son tour, est elle-même une situation présente pour le spectateur. Elle nous affecte, sans que nous ne comprenions pas toujours en quoi et comment. Ainsi l'art donne-t-il accès à un monde autre que le nôtre, il permet de quitter la réalité pour un temps, et d'échapper alors à certaines nécessités ou obligations (prendre soin du corps, respecter des engagements, prêter attention aux autres et à notre apparence, etc.). Cléo de 5 à 7 est précisément une situation présente à laquelle il nous faut nous confronter aujourd'hui. C'est un film dans lequel l'écran tient une toute petite place⁵. Pendant une heure trente environ, le spectateur est plongé dans le Paris des années 60, un Paris duquel on ne peut s'enfuir par l'utilisation d'un écran. Lorsque Cléo s'ennuie, elle ne peut pas « sortir son portable » et « aller voir ses e-mails », elle écoute ce que disent ses voisins, elle bavarde, elle se promène dans les rues. Et ce contraste entre la nécessité de moments d'ennui dans les années 60 et la possibilité de la distraction continue de nos jours est renforcé par le montage même du film. On le sait peut-être, Cléo de 5 à 7 est un film sans ellipse temporelle et sans ellipse spatiale. Du coup, les temps morts ne sont pas gommés, et c'est précisément ce qui nous intéresse ici : alors qu'aujourd'hui on attend de toute situation présente qu'elle ait toujours du rythme, qu'elle me captive, qu'elle m'absorbe, Agnès Varda a réalisé un film dans lequel ces temps morts apparaissent – et du coup sont vécus par Cléo et par nous-mêmes. Ces temps apportent le meilleur comme le pire, puisque parfois Cléo tombe dans une certaine nausée (toute sartrienne), mais qu'elle pourra aussi faire une belle rencontre⁶. Ainsi, (re)voir ce film c'est retrouver – pour beaucoup d'entre-nous – un monde, qui n'est pas si ancien, dans lequel on est régulièrement forcés à vivre des temps morts. Ces temps morts, que nous pouvons facilement gommer aujourd'hui, étaient certes propices à l'ennui, voire à la mélancolie, mais ils étaient aussi propices à l'introspection, à la rencontre avec autrui et à l'aléatoire.

Bien sûr, l'écran diffuse de nos jours le nouvel opium du peuple, c'est-à-dire ce qui fait que nous supportons nos vies presque toutes entières dédiées au travail aliénant. Car que cherchons-nous souvent dans l'écran ? Un moment de respiration, un moment d'oubli, un moment où l'on reprend des forces, un moment où l'on voit le monde en étant à l'abri, un moment sans souffrance, etc. Pour Marx, il ne suffisait pas de critiquer la religion, il fallait aussi critiquer la situation qui rendait nécessaire son invention (comme consolation et justification). Sans doute aujourd'hui nous faut-il aussi nous demander si le recours massif à des écrans et à leurs mondes fictionnels et virtuels ne serait pas le signe inquiétant que nos vies réelles sont pénibles. Et cela pour ensuite exiger que ces vies réelles changent, plutôt que changent les lieux d'évasion.

1_ C'est alors, bien souvent, que nous nous retrouvons à « faire contre mauvaise fortune bon cœur », ou encore à « voir le bon côté des choses », c'est-à-dire à tenter de nous leurrer pour rendre supportable la situation que nous avons laissée arriver.

2_Changement que l'on peut voir symbolisé par le changement de coiffure. La perruque est arrachée, le personnage change. Cléo passe alors de la routine (les exercices de gymnastique, les visites de l'amant, les répétitions des chansons) à la vie choisie (aller voir une amie, décider de parler à un inconnu alors que cela ne se fait pas, aller voir son médecin plutôt que d'attendre son appel).

4_ N'est-ce pas d'ailleurs précisément un rôle que l'art peut avoir, non pas de rendre heureux, mais de créer des situations présentes qui mettent les spectateurs dans certaines dispositions ?

5_ Cléo regarde simplement un court-métrage, et encore, il faut, pour voir un écran dans ce Paris des années 60, se déplacer jusqu'au cinéma. On peut remarquer aussi que les bobines d'un film arrivent par le train, qu'il faut aller les chercher en voiture, et qu'elles sont lourdes ; c'est l'inverse aujourd'hui : avec la numérisation, d'innombrables films peuvent arriver instantanément, chez soi, sans effort.

6_ Et d'ailleurs il me semble que c'est précisément du fait que nous ayons vécu les temps morts de Cléo avec elle que la fin du film est si réussie. Pour vivre la rencontre avec Antoine comme quelque chose d'heureux, il fallait sans doute d'abord en passer par le rappel de la banalité du quotidien.

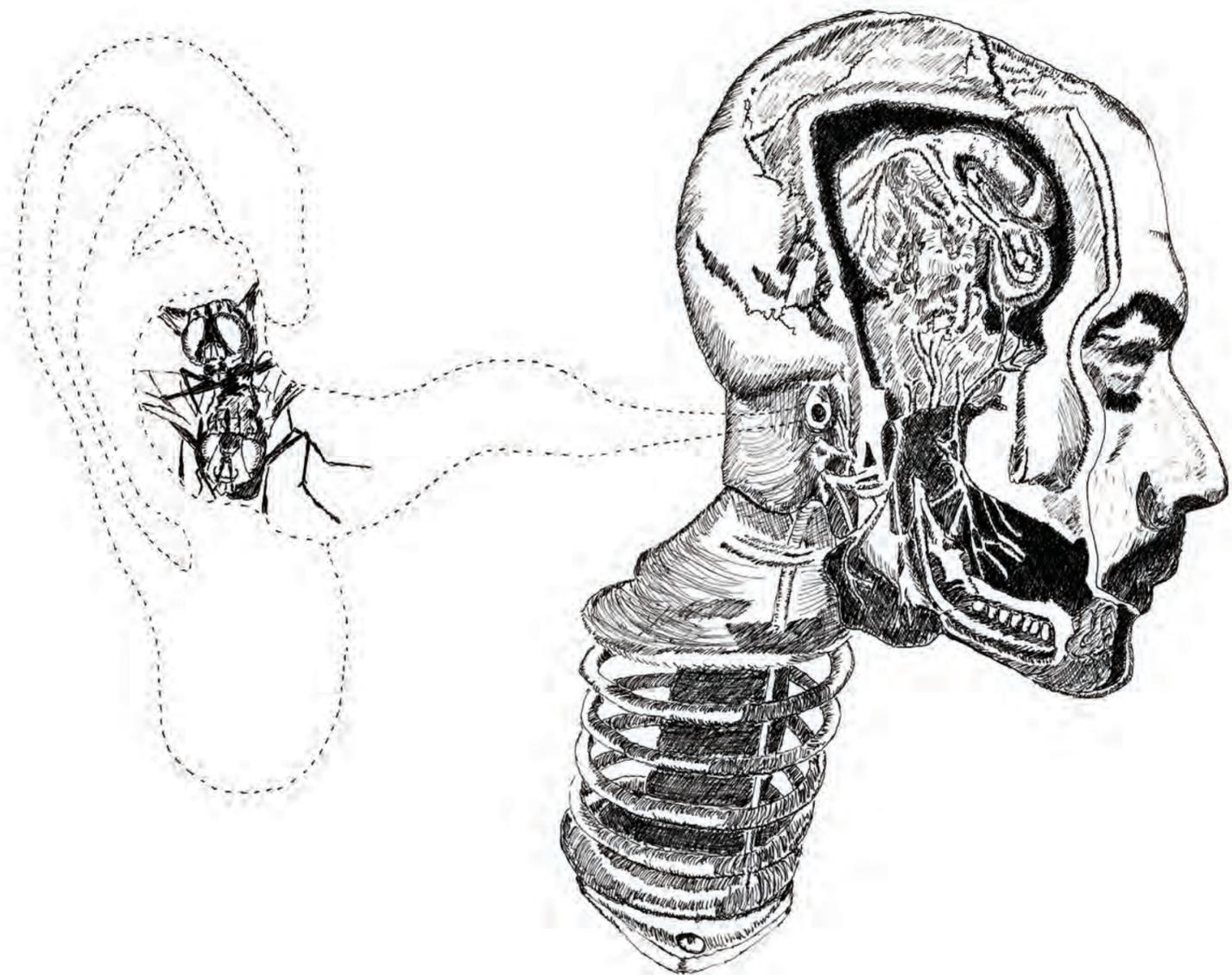
→ Cléo de 5 à 7 est ressorti en salle en version restaurée le 19 mars 2014.

→ Agnès Varda expose des photographies à la Galerie Nathalie Obadia, du 8 février au 5 avril 2014, 3 rue du Cloître-Saint-Merri à Paris.

-
-

Simon Lemoine
Auteur de l'ouvrage *Le Sujet dans les dispositifs de pouvoir*, paru aux Presses universitaires de Rennes en 2013.
simon.lemoine@univ-poitiers.fr





•
•
Rohan Graeffly
Les Autoportraits
Anatomie de la mâle vacuité, 2013 - A3



•
•
Mathieu Dufois
Vue d'atelier.
Prises de vues de maquettes en papiers dessinées,
pour l'élaboration du film Par les ondes,
second Opus de la Trilogie des Vestiges.

*Projet en cours, prévu pour mai 2014.
Avec le soutien de la DRAC Centre et de la Région Centre.
La conservation de l'éclat, premier Opus
réalisé en 2012, sera projeté au Palais de Tokyo
et diffusé sur la chaîne ARTE en octobre prochain.
www.mathieudufois.com*

MARIE REINERT LE GESTE APPAREILLÉ

LAURENCE KIMMEL

L'ARTISTE **MARIE REINERT** EXPLORE, PAR UN PROTOCOLE MIS EN PLACE, OU PAR UNE « **INFILTRATION** » À PLUS LONG TERME DANS UN MILIEU, LE NIVEAU DE CONTRAINTE QU'UN **AGENCEMENT D'OBJETS** EXERCE SUR NOS **MOUVEMENTS** ET NOTRE MANIÈRE **D'HABITER** LES LIEUX. POUR CELA, IL S'AGIT DE MESURER L'ÉCART ENTRE LA POSSIBILITÉ QU'ONT NOS CORPS DE SORTIR DE CE CADRE STRICT, ET LES **TRAJECTOIRES** ET **FLUX** INITIALEMENT PRÉVUS DE MANIÈRE FONCTIONNELLE ET RATIONNELLE.

Dans une de ses premières performances, qui concerne directement l'architecture et l'espace public et documentée dans la vidéo *Sur tes traces* (2003), Marie Reinert utilise une traceuse à plâtre pour matérialiser les trajectoires des passants en une ligne blanche au sol. Le caractère opératoire du principe de suivi se couple au caractère inattendu et imprévisible des mouvements des passants pour former un entrelacs de lignes au sol. Elles sont déterminées par les limites spatiales et les obstacles fixes ou éphémères, et expriment le « jeu » possible des déplacements dans le cadre des limites définies par les bâtiments et les codes de l'espace public (comme les marquages au sol). Florence Ostende¹ cite justement cette phrase de Robert Musil à propos du travail de Marie Reinert : « De sorte que ces événements extrêmement personnels pourraient être représentés, dans leur répartition sur la ville entière, par de belles courbes statistiques »². Les courbes sont ici matérialisées, mais n'expriment pas seulement une plate réalité. Les surprises que réserve la mise en œuvre du protocole de la performance semblent échapper à toute prédiction rationnelle. Le temps relativement long de la vidéo (17mn44) opère chez le spectateur un basculement léger et graduel dans l'« irrationnel » et paradoxalement sur la base d'un protocole rationnel. Une des dernières performances de l'artiste, *Bull and bear*, se déroule dans l'enceinte de la Dutch National Bank à Amsterdam en mai 2013 (curateurs Claire van Els et Hendrik Folkerts). Alors qu'elle est invitée à exposer dans une salle prévue à cet effet, elle préfère outrepasser les limites assignées pour investir directement les lieux de notre réalité

économique et financière. Elle y évolue dans les espaces de bureaux, salles de réunion, bureau de la direction, etc., en suivant une boussole dont le nord magnétique réagit au cours de l'Euro/Dollar, cela à l'aide d'une boussole ayant le statut d'œuvre et baptisée « Captain Subzero », réalisée en collaboration avec Guillaume Stagnaro. Cet instrument est relié en temps réel au cours de l'Euro/Dollar grâce à un circuit de connexion wifi³. Marie Reinert filme en caméra embarquée les oscillations de la boussole ainsi que les différents endroits explorés et les différentes personnes rencontrées, souvent surprises de sa présence. Les situations dans lesquelles elle se retrouve sont à l'image de l'irrationalité des fluctuations boursières. Les procédures techniques de l'organisation du travail et de la « gestion » de notre environnement, inscrites dans nos sociétés capitalistes, n'en viennent jamais à bout de la part d'immuable des comportements humains. Les réflexions de Theodor Adorno nous montrent que non seulement la part d'humain résiste aux logicités qui s'imposent aux corps, mais que paradoxalement les procédures rationnelles elles-mêmes développent des situations irrationnelles. En généralisant ce principe, Adorno et Horkheimer montrent comment la Raison peut être mise au service d'une mystification des masses. La pure logicité devient idéologie. Giorgio Agamben nous intime de résister aux dispositifs ambiants par des sortes de contre-dispositifs. Le travail de Marie Reinert peut être perçu comme le développement d'outils et de protocoles comme contre-dispositifs qui mettent à nu les imbrications entre des règles fonctionnelles et

des expressions corporelles qui échappent à tous cadres comportementaux. Les outils qu'elle fabrique à cet effet sont liés aux techniques artistiques mises en œuvre (photographie, cinéma et son principe de montage), et il est parfois difficile de les dissocier. Par exemple, une technique de filmage peut évoquer des microfiches, qui sont des outils d'archivage de données.

Si nous continuons le raisonnement à l'aide des réflexions d'Adorno sur la Théorie esthétique, on peut remarquer que ces « procédures techniques désenchantées », comme la reproductibilité technique et le principe général du montage, ne font pas éclater les éléments de la réalité eux-mêmes, et « comportent un irrationalisme par adaptation au matériau qui est fourni à l'œuvre, de l'extérieur, prêt à l'emploi ». Lorsqu'un artiste utilise ces outils et appareils dans le cadre d'un protocole, par surimposition à la prétendue rationalité de la réalité, il peut mettre à jour la part d'irrationnel émergeant dans les comportements humains. Les lieux de fonctionnement en groupe comme l'espace public (même si les interactions y sont lâches et momentanées), et surtout les lieux de travail, sont particulièrement propices à ces expérimentations.

Marie Reinert explore des lieux de travail. Dans les trois vidéos *Fouille* (6mn15, 2007), « l'espace, enregistré de manière parcellaire et suivant un rythme saccadé, est dépouillé progressivement de sa substance comme de ses échelles, entraînant une perte de repère. » Elle « pèle un





espace » de bureau en y filmant deux personnes qui emballent et répertorient les objets et finissent par le vider, jusqu'à la disparition de toute spatialité, ou de ce qui était une illusion de spatialité habitable liée aux objets. La série de photographies Infiltrations (2005, in process), présentée sous forme d'un diaporama de 93 photos prises par des salariés dans leur propre entreprise, est une « banque de données qui questionne la place du corps dans des situations de négociation : le rapport de distance entre les corps, le système hiérarchique, l'architecture des lieux. Des images imprégnées par le regard de l'employé sur sa propre entreprise (choix des salles photographiées, choix du cadrage) » . Ces lieux ne sont pas explorés directement par l'artiste, mais notre regard devient analytique par le processus de monstration qu'elle choisit, et c'est la vaine mise en scène ou l'ineptie de certains aménagements fonctionnels standardisés qui sont mis à jour par les différences dans la série. Ce constat suffit lorsque la performance directe du lieu par l'artiste n'est pas possible. A l'inverse, lorsque Marie Reinert a exploré directement la « matière » du bureau dans le cadre de deux performances intitulées Configuration approuvée en date du, de durées 40mn et 25mn (installation/performance réalisée au Frac Île-de-France (le Plateau) en 2007), réalisées avec Marc Planceon dans une salle comportant 50 tables de bureau, une barre de néon et un son produit lors de la performance. Utiliser 50 tables, c'est expérimenter l'obstruction de l'espace et les limites de son habitation par les corps. Le potentiel d'agencement d'un paysage de tables reconfiguré apparaît d'autant plus inattendu. Ce sont les trajectoires des deux performeurs entre les tables qui deviennent lisibles, ce qui révèle des potentialités chorégraphiques de cet espace contraint. Les tables deviennent paysage par les lignes de trajectoire des corps qui les relient.

Dans ce mouvement de balancier entre performance directe et observation active des lieux, Marie Reinert s'est embarquée en 2011 dans un navire de marchandises faisant le trajet de Marseille à Alger pour y filmer les mouvements de déplacement du fret et les mouvements des ouvriers qui exécutent ces travaux. Elle a donc choisi un espace très contraint, cette fois à grande échelle, et l'explore pendant le temps de travail effectif des manutentionnaires. Le film Roll on Roll off, 2011, « explore les entrailles du navire, scrute le plein et le vide de cette architecture navale, contraignant le corps des navigants et celui des manutentionnaires. L'enregistrement de cet espace, opéré de manière parcellaire, crée une distorsion des repères et prolonge cette logique d'abstraction et d'espaces fragmentés propre à l'univers des flux tendus. » Le travelling descendant du début du film est opéré par le mouvement même de l'ascenseur du navire, et annonce notre maintien tout au long du film dans les fonds de la coque. Certaines séquences sont filmées à l'aide d'un rail de travelling motorisé, à l'image des mécanismes observés, et une séquence filmée caméra à l'épaule, naviguant à vue entre les voitures de CRS embarquées, est paradoxalement le moment de plus grande perte de repères pour le spectateur. Ce milieu fonctionnel mécanisé à grande échelle est vécu comme un monde caverneux primitif. Dans la faible luminosité, les objets semblent acquérir une vie autonome, dans une veine expressionniste, et créent une expérience de sublime dynamique (la dynamique n'étant pas créée par des phénomènes naturels mais par les mouvements des machines). Avant

la compréhension par la raison, la matérialité des machines est appréhendable par nos traitements « analogiques » primaires des phénomènes, en opposition au traitement cognitif. Le montage vidéo, d'une fragmentation propre à l'univers des flux tendus, exacerbe l'irrationalité dans laquelle ce monde sous-marin et souterrain nous bascule. Le non-enchaînement des fragments du montage ne trouve de rédemption dans aucun « ré-enchaînement », comme le définit Gilles Deleuze dans L'image-temps .

Ce qui se détache sur ce fond de paysage intérieur aux accents symboliques primitifs, c'est la précision d'un geste du travail. Ce geste devient instant prégnant. Cela apparaît nettement dans la vidéo Faire (2008) réalisée dans les archives départementales d'Ille-et-Vilaine, à Rennes. Faire est « un film en noir et blanc qui dévoile des espaces fragmentés et semi-abstraits : des jeux d'ombres et de lumières traversent le bâtiment, le strient, le quadrillent. » La lumière déconstruit l'architecture, de manière analogue aux stries de lumière créées par László Moholy-Nagy , la tissant telle une architecture primitive, au sens de Gottfried Semper . Notons que les jeux de lumière sont l'origine même du cinéma (cela me semble intéressant à évoquer même s'il s'agit ici de vidéo). Dans ce contexte aux accents d'originarité primitive, ce sont les gestes des employés des archives qui émergent. Marie Reinert leur a demandé de réaliser ces gestes en les déconnectant des objets sur lesquels ils s'exercent habituellement, ce qui a permis d'inventer « une chorégraphie du travail. Rythmique et mécanique de la caméra se mêlent à l'organisation des corps et provoquent une respiration continue : celle du rouage d'une organisation bureaucratique. » Et en contraste avec cette continuité articulée organique, ce sont les gestes qui deviennent des figures, des « images-affection » au sens de Deleuze, comme les visages et gros plans au cinéma. Le geste émerge d'autant plus nettement, dans sa corporéité et dans son abstraction. Dans Roll on, Roll off, ce sont les gestes, et plus encore les regards, à la fois vagues et assurés, qui émergent, comme des moments de pause dans la continuité mécanique du tout.

Marie Reinert étudie la « manière de se positionner dans des cadres » , que ce soit le bureau, l'espace public, l'usine, le bateau de fret, etc. Les cadres sont les limites physiques et aussi les contraintes organisationnelles qui déterminent les mouvements. Lorsque les mouvements sont contraints dans des espaces fonctionnels - les gestes répétés - qu'est-ce qui ouvre ce cadre ? Quel geste ou quel regard outrepasse les frontières qu'on leur a assignées ? Y répond l'ouverture du cadre par le montage cinématographique/vidéographique. Au flux tendu du fret répond le flux des images et les ruptures du montage. Et c'est une autre forme de flux qui est alors présentée : « Le flux est ce qui circule entre l'énergie et le code, la force et la règle, l'innommable et le nombre. » L'écart réalisé avec les objets de l'action, dans le cas de la vidéo Faire, avec les employés des archives, crée des situations furtives de gestes précis, et une nouvelle présence des corps singuliers. Le flux oscillant des corps creuse un écart avec les trajectoires fonctionnelles.

Et c'est un autre corps qui émerge, celui de l'environnement dans son ensemble, celui des murs striés de lumière des archives, ou celui de la

cale de bateau dans Roll on, Roll off. Lorsque tout fait corps, l'infrastructure qu'est cette cale devient une métonymie de la superstructure qu'est la partie émergente, l'économie de ce transport de marchandises. Le fonctionnement de ce monde autarcique du navire, allié à d'autres hétérotopies de ce type, rend le fonctionnement du grand corps que forme la société possible. Cette infrastructure est la tuyauterie du corps, son ventre ce sont les bas-fonds de la société marchande selon Walter Benjamin. Dans la prégnance du geste dans les images de Reinert on peut lire la précision requise pour l'accompagnement des engins de levage monumentaux, et donc les conséquences qu'aurait une mauvaise manipulation, que ce soit pour l'ouvrier lui-même ou pour le bateau et son équipage dans son ensemble - et donc sur la superstructure.

Dans sa pratique artistique, Reinert expérimente directement le geste dans son appareillage mécanique, comme dans la série de dessins au crayon graphite sur calque Étude Geste, 6:29:58 (84X84 cm, 2010) - le titre de chaque dessin correspond au temps précis nécessaire à sa réalisation. Ce sont des monochromes gris anthracite hypnotisants : « Le rythme des lignes horizontales est calquée sur ma propre mesure mais on pense aussi à une bande magnétique ou à un disque métallique de découpe. » Le résultat est abstrait et le geste a priori non lisible, car le mode opératoire est mécanique. Seuls les accidents révèlent la part manuelle du procédé. Un écart se creuse également entre, d'une part, la netteté des contours, l'intensité de la surface irisée, la sérialité des dessins par répétition du mécanisme, et, d'autre part, l'instabilité perceptive de ces surfaces striées, présentant des variations subtiles étrangères à un pur tracé mécanique. Cet écart n'enferme pas le dessin dans son caractère iconique. Le résultat final présente à la fois la précision rationnelle des machines, une abstraction de l'ordre de l'esprit, où l'idée s'est dissociée du sensible, et aussi une matérialité brute du graphite. Ces dessins créent un court-circuit entre abstraction pure et matérialité brute. Les gestes furtifs extrêmement précis filmés dans les vidéos sont également à la fois pur sensible et pure précision machinique. Ce que l'on a perdu dans tous les cas, ce qui est hors de l'univers de l'artiste, c'est le monde classique d'une unité entre l'homme et son environnement, par son geste. On a perdu la catégorie intermédiaire du classique défini par Hegel entre le symbolique et le romantique. Il ne reste rien du temple grec dans les monuments de l'industrie. Le lien au territoire est linéaire, fonctionnel, celui du trajet du navire, ou mythique, celui de la mer enveloppante. Cet espace sous-marin a un lien à l'espace psychique, au rêve. L'environnement des profondeurs de ce hors-lieu, hors lois terrestres et régi par des lois propres, loin des territoires nationaux légiférés, fait peser une menace sur les corps. L'artiste scrute le lieu de déploiement des gestes mécaniques, sous l'effet psychique de ce lieu où les lois ordinaires qui s'imposent sur les corps (dispositifs politiques et sociétaux au sens de Foucault) n'ont que peu d'influence. Dans les tréfonds de cette cale, la mécanique acquiert une irrationalité, et comme par magie le geste précis perdure. C'est une sorte de combat que mène l'artiste dans ce contexte, poussé à imaginer les appareils et outils adéquats, lui permettant d'être, de faire, de rester. Ce séjour prend les aspects d'une lutte. L'homme s'est accommodé à la mécanique des images du cinéma, mais les voies d'une accommodation du corps de

l'homme à la mécanisation de la société restent à être explorées et inventées, même s'ils ont leur origine dans une modernité plus ancienne. La pratique de l'artiste porte alors essentiellement sur la réalisation d'outils, même si la visée dans ce cas n'est pas de répondre utilement. Il s'agit d'une recherche de l'utile et du fonctionnel propre à la démarche artistique. « Tout ce que je crée doit avoir un sens utilitaire. Je fabrique des outils pour mes traversées » . Il n'y a aucune nostalgie chez Reinert d'une unité perdue, mais l'affirmation radicale d'un nouvel ordre du geste, et l'exploration de ses conséquences sur le travail chorégraphique. On pense dans le champ chorégraphique même au travail de Julie Nioche et Virginie Mira, par exemple au spectacle Voleuse (2012) dans lequel les mouvements de quatre danseuses sont entravés par la rotation d'une hélice horizontale.

Nous assistons aux avancées des explorations de l'artiste appareillée - par la caméra et par la panoplie d'outils développée, comme la fabrication d'outils mécaniques de tournage, à partir de rails de travelling et de têtes mécanisées pour Roll on, Roll off. « On peut suggérer la présence du corps derrière la caméra par des outils de mesure adaptés à celui-ci » . Même lorsqu'elle est hors champ, Marie Reinert est présente et performe les lieux par ces outils et appareils. Nous explorons les ruines de la notion de spatialité, qui subsistent à la mécanisation des gestes dans les espaces de travail. On peut les considérer comme des ruines de gestes à une époque où les technologies se miniaturisent, et où le champ de nos interactions avec elles se réduit.


 1_Florence Ostende, Femme orchestre (à propos du travail de Marie Reinert), in Catalogue Magazine n°4 (en ligne) : http://www.cataloguemagazine.com/contemporary-art/magazine/article/marie-reinert/

2_Robert Musil, L'homme sans qualités, 1932.

 3_La boussole utilisée dans la vidéo Bull and bear et nommée « Captain Subzero » est composée de : microcontrôleur programmé, circuit de connexion wifi, boussole électronique, moteur pas à pas, encodeur rotatif. Collaboration Guillaume Stagnaro.

4_Max Horkheimer et Theodor Adorno, La dialectique de la Raison. Fragments philosophiques, Éditions Gallimard, 1974.

 5_Giorgio Agamben, Qu'est-ce qu'un dispositif ?, Éditions Payot et Rivages, 2007. Sur la base des théories de Michel Foucault : Michel Foucault, Surveiller et punir, Gallimard, 1975.

6_Theodor Adorno, Théorie esthétique, Klincksieck, p. 89.

7_Marie Reinert, présentation du travail de l'artiste, Centre Pompidou, 20 janvier 2013.



Marie Reinert Étude Geste, 6:29:58. Série de dessins au crayon graphite sur calque. 84X84 cm.

Marie Reinert Bull and bear, Vidéo, 2014

Marie Reinert Étude Geste, 6:29:58. Série de dessins au crayon graphite sur calque. 84X84 cm.

Marie Reinert Bull and bear, Vidéo, 2014

Le monde est une vraie porcherie
Les hommes se comportent comm'des porcs
De l'élevage en batterie
A des milliers de tonnes de morts
Nous sommes à l'heure des fanatiques
Folie oppression scientifique
Nous sommes dans un état de jungle
Et partout c'est la loi du flingue
Prostitution organisée
Putréfaction gerbe et nausée
Le Tiers-Monde crève les porcs s'empiffrent
La tension monte, les GI's griffent
Massacrés dans les abattoirs
Brûlés dans les laboratoires
Parqués dans les cités-dortoir
Prisonniers derrière ton parloir
Et au Chili les suspects cuisent
Dans les fours du gouvernement
En Europe les rebelles croupissent
Dans les bunkers de l'isolement
Un homme qui éclate en morceaux
Dynamité par des bourreaux
Des singes conduits ... la démente
Beethov' devient ultra-violence
D'un côté l'système monétaire
De l'autre l'ombre militaire
Tout fini en règlement d'comptes
A coup de schlagues le sang inonde

Flic-armée porcherie
Apartheid porcherie
Dst porcherie
Et Le Pen porcherie

La jeunesse emmerde le Front National
La jeunesse emmerde le Front National
La jeunesse emmerde le Front National

—



L'HÉTÉRO QUEER POUR TOUS

SAMMY ENGRAMER

NOTIONS DE BASE, GÉNÉRALITÉS, ET APOLOGIE / ÉLÉONORE MARIE ESPARGILIÈRE

(...) TOUTE QUESTION EST **INDISCRÈTE**, ELLE EST – QUELLE QUE SOIT LA SUBLIMITÉ DES CONTENUS – RECHERCHE DE LA **SEXUALITÉ** DE L'AUTRE → **VOYEURISME**, CONTRAINTE À **L'EXHIBITION**.
ROLAND BARTHES, *LE NEUTRE*, 1977-78.

L'art a-t-il un sexe ? Depuis le temps qu'on s'amuse ou qu'on s'ennuie ferme à démêler le tien du mien à ce propos, un élément concret a trouvé à s'affirmer : les artistes, eux, en ont un. Ils ont en commun de presque tous en parler, et bon nombre de spécialistes de la psyché s'accordent pour voir dans la libido le point d'origine de toutes les pratiques créatrices. Pour ne fâcher personne, disons que les artistes ont au moins un sexe par tête de pipe, pas toujours le même, soit qu'il change de définition pour des raisons d'appartenance à une époque, soit qu'il change – physiquement ou symboliquement – pendant la durée de la vie de l'artiste.

En ce qui concerne Sammy Engramer, que tous ceux d'entre vous qui s'inquiètent à son sujet soient rassurés d'emblée : il va très bien, et lui serrer la main reste envisageable, de quelque bord que l'on soit de la politique sexuelle. Ceci, naturellement, ne valant pas pour les sectaires... On doit cependant à Érik Noulette, directeur d'Emmetrop, la qualification dudit Sammy d'hétéro queer, inaugurant à son insu un chapitre désinhibé du travail de cet artiste qui ne manque pourtant pas de qualifications, en même temps que ce petit mot pour lui faisait franchir une grande étape à la théorie sexuelle, appliquée ou non à l'esthétique.

À ceux d'entre nous qui ont grandi dans le bain amniotique de la théorie du genre (gender, pour les intimes, et « gendre » dans le cas des hommes depuis la loi Taubira de 2013), il importe de rappeler ce qu'est un hétéro – diminutif d'hétérosexuel. L'hétérosexuel a pour particularité de ne prêter intérêt, sexuellement parlant, qu'aux individus de genre opposé, et ce, quelque soit l'usage qu'il en fasse, bien ou malveillant, croyant ou pratiquant ou les deux, reproductif ou infertile, etc. Les sous-divisions de l'hétérosexualité sont quasiment innombrables, et il est possible que de nouvelles variétés existent encore à notre insu, tant est vaste ce groupe institué dans la culture notamment occidentale pour des raisons obscures tenant en parti aux trois monothéismes, en parti aux conventions sociales, en parti à l'irrépressible propension que l'espèce humaine a à éviter son extinction – tout en y consacrant la majeure partie de son temps, telles que : consommer des substances nocives, inventer des

artefacts nuisibles, et s'adonner à la haine sous toutes ses formes les plus efficaces.

Il est indispensable de rappeler ici qu'hétéro est d'abord un préfixe d'origine grecque, indiquant l'absence d'unicité, l'irrégularité, la disparité, la dualité, l'altérité, pour ramasser en vrac les notions qui y sont le plus couramment rattachées. N'oublions pas de nous taper sur les cuisses à l'idée que la Grèce ancienne est presque autant assimilée à la pédérastie et au saphisme qu'à l'érection des colonnes sacrées, encore partiellement debout, qui drainent des foules d'individus désireux de figurer sur une photographie devant un phallus géant en pierre.

Queer, pour sa part, est un mot d'origine anglo-saxonne signifiant bizarre, étrange, ou curieux. C'est par dérivation qu'il est devenu, dans un premier temps, une insulte à l'intention des invertis, avant que la fièvre revendication de légitimité sociale des homosexuel(le)s puis de toute la kyrielle des bi/trans/asexué/intersexe n'en fasse un terme à connotation positive dans des milieux tellement avant-gardistes que la mode s'est chargée de parachever sa gloire. Queer est à présent en bonne place sur le podium des identités à afficher, quand bien même on n'en « serait pas », comme l'on disait au début du XXe siècle.

Et c'est ainsi que dans une synthèse des plus tendres, Sammy Engramer a pris sur lui d'incarner ce nouveau possible dans lequel bien des personnes d'obédiences variées pourront se reconnaître. (Excluons de leur inventaire les enfants, qui en qualité de pervers polymorphes, ont déjà bien trop de privilèges pour qu'on leur en consente un supplémentaire). En effet, l'expression hétéro queer peut convenir à bien des gens, génération et genres confondus, pourvu qu'il recouvre – ou dévoile – une tournure d'esprit décloisonnante, ouverte, oserais-je dire généreuse.

Du monsieur qui partage avec une sourcilleuse équité les travaux du ménage avec sa compagne à la sauvageonne préférant s'adonner aux joies du football plutôt qu'à celles de l'art d'habiller Barbie (+ de 30 ans) / Bratz (- de 18 ans), en passant par Harold et Maud, Madonna, Scott

Fitzgerald, Orlando (Virginia Woolf), Letal dans Talons aiguilles d'Almodovar (1993), Colette, Grace Jones, David Bowie et quelques milliers d'autres, les déclinaisons de l'hétéro queer sont légion passées et à venir. Les cas litigieux, comme celui de Suzy Solidor mouillée dans la collaboration par négligence mais affichant ses amours ambigües, ou L.F. Céline disant avec un calme sourire « je suis gratuite », ne doivent pas refermer l'éventail circulaire de cette appellation qu'à dater d'aujourd'hui on va chercher à contrôler. J'en veux pour preuve que le libertarisme actuellement en vogue se veut nécessairement laïc. Or, dans la mystique juive, on lit à livre ouvert la démonstration du caractère antédiluvien de l'hétéro-queer.

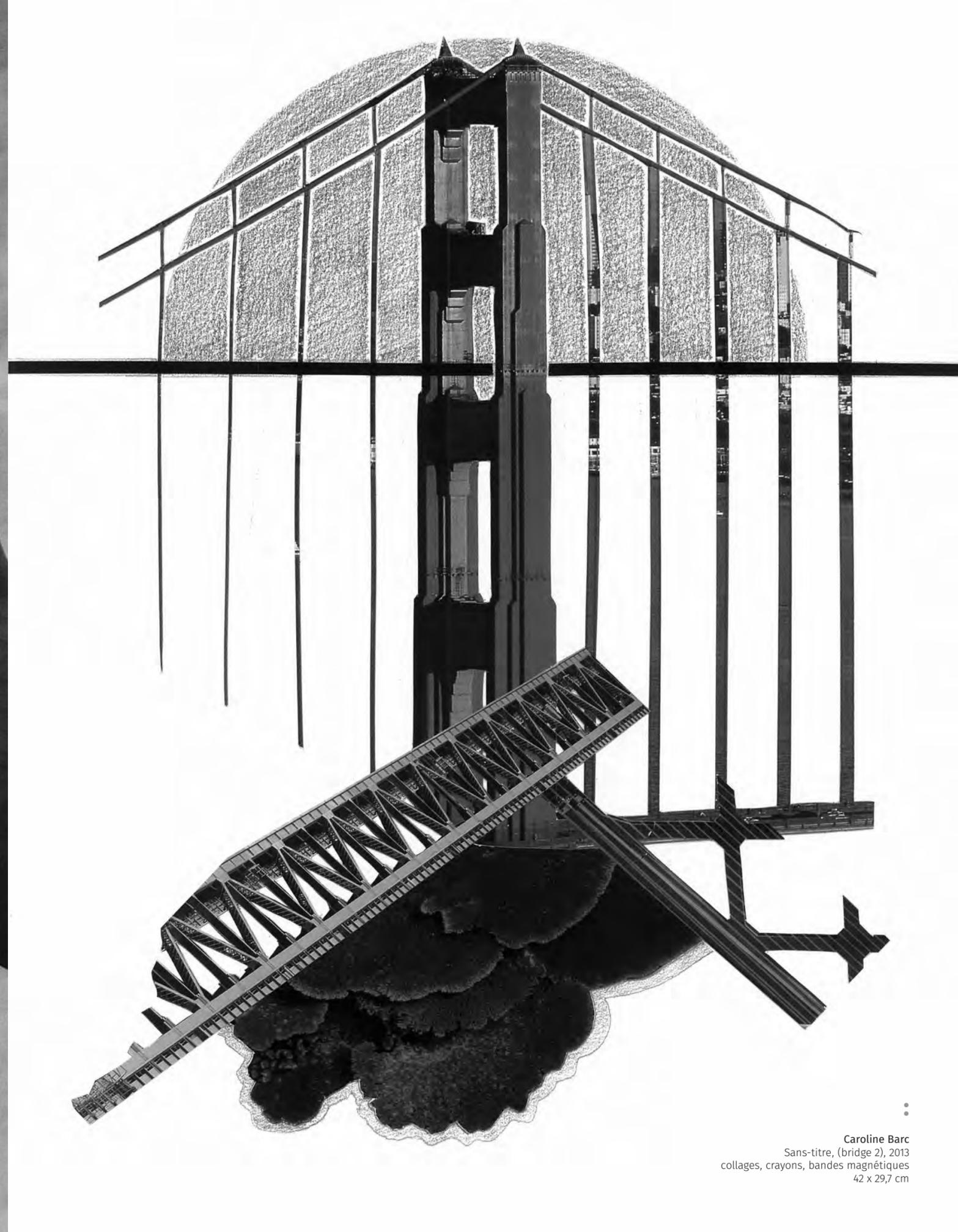
Pour revenir à l'étymologie, Sammy Engramer concilie donc duel et bizarre, division et étrangeté, ce qui revient à résumer de façon incroyablement efficace la condition humaine en général. L'ambivalence des pulsions et des aspirations, la complexité des constitutions physiologiques et la contingence destinale universelle sont des difficultés sur lesquelles tout le monde s'entend. Il serait surprenant, de ce fait, que l'hétéro queer, qui apparaît aujourd'hui comme le plus délicat, le plus solide et le plus tranchant de tous les fils à couper le beurre, ne fasse pas l'unanimité.

1_« Une âme humaine est [...] substantiellement masculine et féminine à la fois. Sa scission en une entité mâle et une entité femelle est un accident nécessaire à sa descente dans le monde inférieur. La reconstitution de son unité bisexuée, de sa « forme androgyne », selon l'expression de Gikatila, est l'enjeu principal du mariage réussi, celui-ci étant le garant des retrouvailles dans l'au-delà et il en représente déjà ici-bas une sorte de reflet ou d'imitation dans les conditions et les limites du monde terrestre. Ce type de discours, qui doit évidemment beaucoup au mythe d'Aristophane dans Le

Banquet de Platon [...] recèle les germes d'un ébranlement de la séparation tranchée entre un sexe masculin et un sexe féminin. Il n'est d'âme et par conséquent d'être humain au sens plein, que mâle et femelle en même temps. [...] Ainsi l'individu n'est pas porteur d'un sexe (masculin ou féminin), à savoir d'une séparation qui le marque et l'assigne à un destin d'homme ou de femme, la séparation – son sexe – est sa condition existentielle momentanée et accidentelle appelée à être dépassée. » Charles Mopsik, *Le Sexe des âmes. Aléas de la différence sexuelle dans la cabale*, Éd. de l'Éclat, 2003.



Francis Reynaud
Les aspirantes,
éponges, chênes, verre, 2013.



Caroline Barc
Sans-titre, (bridge 2), 2013
collages, crayons, bandes magnétiques
42 x 29,7 cm

ORCHIDÉE

RÉDEMPTION DE PIPPO DELBONO / YANN RICORDEL-HEALY



CE TEXTE FAIT SUITE À « **L'HOMME ORDINAIRE DE LA DANSE** », PARU EN MARS 2013 DANS LE NUMÉRO 13 DE LA WEB REVUE PAYSAGES ÉCRITS, ET EST LA DEUXIÈME ÉTAPE D'UNE **RÉFLEXION**, NOUVELLE POUR MOI, SUR LE **SPECTACLE VIVANT**. UNE RÉFLEXION QUE J'AI CHOISI DE MENER EN ACCUEILLANT CE QUI M'EST DONNÉ À VOIR, SANS PRENDRE COMME BÉQUILLE CEUX, INNOMBRABLES, QUI ONT AVANT MOI RÉFLÉCHI SUR LA DANSE, LE THÉÂTRE, SUR TOUT CE QUI RELÈVE DE LA PERFORMANCE AU SENS ANGLO-SAXON, C'EST-À-DIRE CE QUI IMPLIQUE UN ACTANT EN TANT QU'ÊTRE PARLANT, CHANTANT, SE MOUVANT DANS L'ESPACE, QU'IL SOIT OÙ NON SCÉNIQUE, DANS LE CADRE AUX LIMITES INDÉFINIES D'UNE **REPRÉSENTATION**.

Ainsi la performance peut être celle d'un acteur (au théâtre, au cinéma ou à la télévision), d'un danseur en tant qu'il fait un usage poétique de son corps, d'un poète faisant un usage poétique de sa voix.

C'était vendredi soir au centre dramatique de Normandie, à Hérouville-saint-clair, à l'autre bout de la ligne B du tramway. Il pleuvait. Rituel du parking des spectateurs attendant l'ouverture des portes de la salle. C'est toujours un moment pénible pour moi. Je ne connaissais absolument rien de Pippo Delbono, si ce n'est que j'avais de vagues souvenirs de photos hautes en couleur vues dans la presse. C'est à l'invitation de ma mère Marylou que j'étais là, ne sachant absolument pas à quoi m'attendre. Nous prenons place, nouvelle attente un peu pénible. Je feuillette un petit agenda culturel régional, des encarts promotionnels hideux m'agressent, les listes de spectacles, concerts, conférences, expositions s'allongent, et je pense : a-t-on vraiment besoin de tout cela pour vivre ?

Ce n'est pas sur scène que ça commence, mais dans la salle. Pippo Delbono est assis à la régie, avec une petite lampe, un micro, son fort accent italien. « Le spectacle va commencer. Veuillez éteindre vos portables. Bon divertissement ». C'est le début d'un récit décousu, qui mêle considérations sur la vie contemporaine, la difficulté à y distinguer le vrai du faux, souvenirs d'enfance, de sa mère récemment décédée, d'un voyage en Afrique. Et déjà l'on sent à la fois la légère lassitude, mais aussi la tranquillité d'un homme réconcilié avec lui-même. Mais pour combien de temps ? Car sans connaître personnellement l'homme, si je me fie à ce que j'ai vu vendredi soir, c'est de cela que sa vie spirituelle doit être faite : de phases de désespoir, puis d'euphorie, de flétrissements et de reflourissements, de foi en le théâtre, ou tout du moins en quelque chose qui se déroule sur une scène, puis de dénigrement de la théâtralité, d'aquoibonisme : « à quoi bon le théâtre ? » Vanité, tout n'est que vanité, poursuite du vent, disait Qohelet, « celui qui s'adresse à la foule » ...

Ce à quoi j'ai assisté vendredi soir, dans cette ville de la banlieue de Caen, qui fut autrefois ville-pilote en matière d'aménagement urbain, avec ses tours de force d'architecture contemporaine (Christian de Portzamparc, Jean Nouvel, Alain Provost), sa scène nationale, son cinéma d'art et d'essai, son lycée expérimental Salvador Allende, sa cité étudiante, sa vie associative très dense, le souvenir du mythique festival Vidéo-Arts Plastiques, qui aujourd'hui n'est plus, mais aussi ces centaines de logements sociaux, où vivent des gens aux revenus très modestes qui ont d'autres intérêts, d'autres préoccupations que d'aller voir une exposition d'art contemporain ou une pièce de théâtre contemporain (de Pippo Delbono, par exemple), ce à quoi j'ai assisté, donc, c'est à une rédemption.

Au début pourtant c'est n'importe quoi. Délibérément n'importe quoi : de la vulgarité boulevardière, de la fausse joie de boîte de nuit, « vous voulez du spectacle ? En voilà », sur un écran au fond de l'avant-scène des extraits des pires « berlusconneries » de la RAI, des parodies de théâtre classique, des railleries sur l'histoire autorisée de la peinture, la culture délibérément abaissée, parodiée, une infecte lumière, une cacophonie. La facétie d'un homme qui n'en peut plus du théâtre, qui se souvient de cette danse d'une femme, en Afrique, à l'air libre, tout à fait désintéressée, en dehors des lieux autorisés de cette « chose théâtre » dont on n'en peut plus de prononcer le nom, et ces mots de Fernando Pessoa : « Sage est celui qui se contente du spectacle du monde »...

C'est avec un remarquable talent que le metteur en scène fait insensiblement glisser ce théâtre se parodiant lui-même vers ce que l'on pourrait nommer une sincérité théâtrale. Nous sommes dans une salle de théâtre, pour cela nous avons signé avec Pippo

Delbono une sorte de pacte : ce que vous allez voir ne doit pas être pris pour la réalité en tant que telle mais comme un spectacle, un jeu de masques ; cependant tout indique que s'ils le font avec la maîtrise de leur art, celui du comédien, du danseur, ce que disent, ce que font les personnes en présence n'est pas moins réel que ce qui se passe à l'extérieur au même moment : la circulation des voitures rythmée par les feux, les gens dans leurs appartements qui dorment, mangent, regardent la télévision, la pluie qui peut-être continuer de tomber. Et je crois que c'est au moment où sur l'écran l'on voit un embrasement, où sur la scène les acteurs, ou les danseurs, font une ronde effrénée pour un à un la quitter, par un subtil changement de la lumière, du son, que nous entrons véritablement dans le spectacle, dans sa vérité.

Ainsi la scène n'est pas le lieu d'une illusion ou d'un mensonge, mais celui d'un homme qui se présente à nous pour nous dire : quelque chose va se dérouler ici, qui est l'œuvre de mon esprit. Je vais vous raconter une histoire faite d'histoires. Certaines sont vraies, d'autres moins, mais toutes sont sincères. Et c'est bien cette sincérité qui caractérise Pippo Delbono, la sincérité d'un homme en lutte contre le « rien est vrai, tout est possible » des Haschischins, d'un homme qui dans la foire aux illusions ne veut pas rompre avec ce qui fait la substance de la vie. Et la scène vidéographique de l'agonie de sa mère dans un lit d'hôpital (très symboliquement il lui caresse la main), qui pourrait être d'une impudeur révoltante, est un moment de cette lutte. Il vit le même dilemme que Wim Wenders dans Nick's Movie : si je ne filme pas, il n'y aura pas d'images, il n'y aura que l'inacceptable du plus rien. La vidéo n'est pas ici le refus du deuil, mais son média, un moyen de passage. Et paradoxalement, sur l'écran, les images d'un arbre fleuri s'inscrivant sur un ciel bleu sont d'une présence saisissante, d'une présence supérieure à la circulation des voitures, à la pluie qui continue de tomber, à celle des gens dans ce tramway sous cette lumière crue, à tout ce déjà vu, ce trop vu de la quotidienneté. Et en rentrant à la maison, en regardant défiler les réverbères, les bâtiments de cette zone de transition entre Hérouville et le centre historique de Caen, cette zone où tout paraît si artificiel, je me dis que ce qui se passe sur une scène n'est pas toujours moins réel que ce qui se passe en dehors, qu'elle est au contraire le lieu d'une réalité condensée, incandescente.

⋮

⋮



SARA ACREMANN LES VARENNES DE LOIRE

RAPHAËL BRUNEL



POUR OUVRIR SA DEUXIÈME SAISON D'EXPOSITIONS, **ETERNAL NETWORK** A PROPOSÉ À L'ARTISTE **SARA ACREMANN** D'INTERVENIR DANS DEUX LIEUX TOURANGEAUX, **LA LAVERIE À LA RICHE** ET **ETERNAL GALLERY** À TOURS. **RETOUR SUR UNE DOUBLE EXPOSITION** QUI S'EST TENUE DU 14 FÉVRIER AU 6 AVRIL 2014.

Les œuvres de Sara Acremann sont empreintes d'une certaine ambivalence en ce sens qu'elles témoignent à la fois d'une situation donnée et d'un potentiel fictionnel dont elles sont tour à tour l'origine, le décor et le matériau. Cet entre-deux fragile n'est donc pas obtenu, comme chez certains artistes, à grand renfort de mises en scène ou de manipulations que viendraient fixer des techniques comme la photographie, la vidéo ou la captation sonore, qui constituent par ailleurs les médias de prédilection de Sara Acremann. Partant plutôt de l'observation et de l'enregistrement du quotidien, elle opère par légers déplacements, travaillant avec subtilité une conjoncture préexistante, qu'elle ne s'interdit cependant pas de provoquer, jusqu'à atteindre une zone de flottement où se trouble peu à peu le cadre d'énonciation initial et s'esquissent les contours d'une nouvelle lecture. Son travail relève ainsi d'une forme d'indétermination assumée, qui traduit moins une absence de parti pris que la volonté de proposer une équation irrésolue à partir de laquelle le spectateur pourrait toutefois extraire les amorces d'une signification.

C'est ce fil rouge qui opère dans l'exposition « Les Varennes de Loire » et relie les deux lieux investis pour l'occasion : La Laverie à la Riche, ancienne laverie de l'hôpital Bretonneau transformée en agence d'architecture accueillant des expositions, et Eternal Gallery, espace d'art contemporain niché dans un pavillon d'octroi du XIXe siècle dans le centre de Tours. Des bâtiments tout en paradoxe qui, oscillant entre leur caractère patrimonial et leur nouvelle fonctionnalité, leurs façades entretenues et la rudesse de leurs intérieurs, ne sont pas sans constituer un écrin idéal pour accueillir le travail versatile de Sara Acremann.

L'exposition emprunte son titre à celui d'une œuvre sonore de l'artiste présentée au rez-de-chaussée de l'octroi. Suspendus et disposés de manière à évoquer une situation de discussion, trois haut-parleurs diffusent respectivement la voix de chaque protagoniste. La scène se déroule aux Varennes de Loire, une maison de retraite située à proximité de La Laverie. L'âge et la maladie rendent difficile une communication que l'on s'efforce cependant d'entretenir en improvisant une petite fête. La pièce met en évidence la pesanteur du jeu social à travers un récit décousu, presque surréaliste, au sujet duquel on se demande s'il émerge spontanément de cette saynète familiale ou du montage des 15 heures d'enregistrement. Ce dispositif témoigne du goût de l'artiste pour le langage, ses faux-semblants et ses énonciations parfois ambiguës, absurdes ou vides de sens, autant que pour une certaine théâtralité.

Cette dimension se retrouve dans « Le Champ des possibles », une installation réalisée en collaboration avec Grichka Commaret et Clara Stengel, composée de deux blocs de textes générés à partir d'une liste de termes et structures grammaticales issus d'un écrit de l'artiste sur son propre travail et qui, à force de manipulations et de collages, perd toute signification au profit d'un

verbiage imbitable. Les chaises sur lesquelles ils reposent renvoient là aussi à l'univers de la scène et du spectacle, comme s'ils étaient en attente d'être lus à haute voix.

La question du décor, enfin, semble indissociable de sa pratique photographique. Ainsi les passants de la série « Pékin, deuxième périphérique » se retrouvent-ils immergés dans les paysages d'affiches publicitaires monumentales, soudainement projetés, à leur insu, dans une fiction imposée par le regard de l'artiste. Ce travail fait le lien entre les deux lieux de l'exposition, l'une des images étant accrochée au premier étage d'Eternal Gallery tandis que la suite de la série est présentée à La Laverie sur de plus petits formats directement vissés au mur, renversant ainsi le rapport d'échelle initial défini par les imposantes publicités. Ce basculement, dans le sens d'un agrandissement cette fois, opère également au travers des deux cimaises qui habitent l'espace et accueillent des photographies de maquettes inspirées d'images types de conflits récents. Elles fonctionnent comme une scénographie qui aurait préexisté par ailleurs et aurait été importée dans un nouveau contexte, en même temps qu'elles suggèrent, à l'instar de la trouée figurant sur l'une d'elles, un entre-deux, une ouverture sur un autre espace-temps.

De cette zone de passage incertaine semble ainsi émerger un ensemble de figures spectrales – celles des passants chinois ou des personnages des Varennes de Loire – que la photographie et la diffusion sonore permettent de convoquer sans cesse dans les intérieurs proches de la ruine de ces anciens octroi et laverie.

saraacremann.com
eternalnetwork.fr
blog.lalaverie.net

PAGES SUIVANTES
Sara Acremann

Le champ des possibles (1/6),
impression sur papier, 2014.

•
•
Sara Acremann
La brèche.

Photographie numérique
d'une maquette 60 x 60 cm,
série Conflits, 2010.

La démarche
La transparence
La réalité
L'opacité
La réflexion
L'action
L'urgence
La prolifération
L'efficacité
La manipulation
La règle
La confrontation
La réalisation
La temporalité
La subjectivité
La matière
L'expérience
La théorie
La définition
L'image
L'échelle
La composition
La texture
L'institution
L'idéologie
L'histoire
La mémoire
La nature
L'idéologie
L'utopie
La sélection
La surface
L'image
La pratique
La matière
La série
La poétique
La sculpture
La rhétorique
La métaphore
La puissance
La ligne
La civilisation
La performance
La conscience
La matérialité
La photographie
L'iconographie
L'intensité
L'analyse
La possibilité
La contradiction
L'exposition
La thématique
L'imagerie
La réflexion
L'incubation
La diversité
La dimension
L'esthétique
La juxtaposition
L'occurrence
La programmation
La verticalité
La recherche
La référence
L'installation
La méthode
L'exposition
La sensibilité
L'interprétation
La communication
La symbolique
La spécificité
La problématique
La pratique
La création
La scène
La vision
La description
L'identité
La trace
L'absence
La conscience
La perte
La proportion
L'échelle

s'article
se disperse
se forme
se dilate
se réalise
s'amorce
s'organise
se réduit
se tisse
s'éprouve
s'agence
s'incarne
se définit
se situe
se construit
se crée
se trace
se positionne
s'élargit
se déploie
se façonne
se conçoit
se détermine
s'essouffle
une violence
décroît
apparaît
se bâtit
se constitue
se dessine
débambule
circule
gravite
navigue
se déplace
se propage
fait image
s'achemine
évolue
se renouvelle
s'illustre
fait sens
une reproduction
renseigne
s'effectue
s' imagine
surgit
disparaît
s'impose
s'invente
s'exprime
s'effrite
s'obscurcit
se déplace
se compose
fait image
évolue
s'expérimente
émerge
se résout
s'ouvre
se déploie
dissimule
apparaît
disparaît
fait sens
est conçue
est perçue
est activée
est penséc
est interrogée
est remise en cause
est dilatée
est imaginée
est transgressée
est dilatée
est absorbée
est développée
est questionnée

autour d'
parallèlement à
en relation avec
au regard d'
au moyen d'
à la manière d'
sous le prétexte d'
par le biais d'
en vue d'
au vu d'
à la limite d'
vis à vis d'
face à
pour
suivant
dans
par
sur
à travers
malgré
selon
par rapport à
face à
en relation avec
au plus près d'
dans le flux d'
en corrélation avec
en relation avec
au profit d'
au cœur d'
au centre d'
au sein d'
à la frontière d'
au fil d'
en fonction d'
au détour d'
en proie à
à la frontière d'
à la surface d'
sous l'emprise d'
sous les traits d'
par le biais d'
hors d'
en amont d'
dans les failles d'
pour engendrer
pour générer
pour fixer
pour proposer
pour produire
pour décliner
pour instaurer
pour résoudre
pour penser
pour servir
pour bousculer
pour illustrer
pour prendre acte d'
et renouvelle
et réactive
et distille
et repose sur
et donne à voir
et délimite
et occulte
et fait émerger
et crée
et intègre
et émerge d'
et met en place
ct met en lumière
et consiste en
et interagit avec
et nous plonge dans
et nous laisse face à
et touche à
et dispose d'
et fait preuve d'
et implique
et renvoie à
et appelle à
et nous projette dans
et nous laisse face à
et nous amène vers
et nous emmène vers
et nous rappelle
et nous susurre
et nous évoque
et nous suggère
et nous lie à
et nous enferme dans
et nous contraint à

une notion
une expérience
une composition
une existence
une opération
une illusion
une définition
une spécificité
une mémoire
une pratique
une utilisation
une mise en jeu
une limite
une typologie
une iconographie
une mise en scène
une fonction
une action
une saturation
une exploration
une caractéristique
une sélection
une forme
une dimension
une violence
une surimpression
une préoccupation
une image
une rationalisation
une dissociation
une mise en acte
une projection
une déflagration
une logique
une dégradation
une promenade
une collection
une scénographie
une mise en abîme
une disparition
une rupture
une notion
une reproduction
une nature
une sélection
une utopie
une infiltration
une végétation
une présence
une situation
une empreinte
une plate-forme
une insurrection
une stratégie
une opposition
une posture
une écologie
une mondialisation
une interdiction
une économie
une animalité
une rationalisation
une cérémonie
une échelle
une infrastructure
une empreinte
une ambiguïté
une opposition
une identité
une écologie
une mondialisation
une interface
une architecture
une urgence
une expérience
une action
une opacité
une inscription
une industrie
une histoire de l'art
une mutation
une transfiguration

d'incertitude,
décomplexée,
des Mythologies,
des phénomènes,
de l'espace,
de l'événement,
des potentialités,
des associations,
des émergences,
des limites,
de la réalité,
du contexte,
du sujet,
du témoignage,
du personnage,
du geste,
de l'objet,
de la mise en scène,
du corps,
du parcours,
des déplacements,
des méthodes,
des cadrages,
du point de vue,
des motifs,
des métamorphoses,
de la toile,
de la couleur,
des pratiques,
des oppositions,
du lien,
des oscillations,
des typographies,
des topos,
de l'infiltration,
des artefacts,
par le détail,
par la forme,
à venir,
en filigrane,
par fragments,
par intervalles,
par morceaux,
par le choc,
dans l'espace,
en pointillé,
post moderne,
in situ,
site-specific,
par concaténation,
coproduite,
libérée,
décomplexée,
mouvante,
révélatrice,
de la vision,
du processus,
des modules,
conceptuelle,
polyvalente,
protéiforme,
étroite,
anxieuse,
arbitraire,
sélective,
incubée,
itinérante,
industrielle,
incarnée,
discursive,
temporelle,
organique,
évocatrice,
initiale,
obsessionnelle,
multimédia,
opératoire,
potentielle,
fonctionnelle,
psychique,
scientifique,
représentée,
discursive,
contemporaine,
radicale,
intelligible,
hors-champ,
emblématique,
interstitielle,
intrinsèque,
incantatoire,
perméable,
autonome,
pornographique,

concernant
qui dialoguera avec
qui explorera
qui évoquerait
qui dévoile
qui questionne
qui délimite
qui empreigne
qui transfigure
qui révèle
qui repose sur
qui compose
qui réactive
qui suscite
qui affranchit
qui fait advenir
qui capte
qui cerne
qui circonscrit
qui dévie vers
qui crée
qui transfigure
qui interagit avec
qui dissimule
qui immerge
qui irrigue
qui évoque
qui fragmente
qui saisit
qui s'inscrit dans
qui filtre
qui déplace
des typographies,
qui fait écho à
qui dévie vers
qui véhicule
qui irrigue
qui évoque
qui diffuse
qui enregistré
qui rend sensible
qui stimule
qui reconstruit
qui module
qui repose sur
qui domine
qui fait surgir
qui habite
qui dissimule
qui accompagne
qui dit à son tour
qui s'inscrit dans
qui dit
qui prend vie dans
qui stimule
qui s'assimile à
qui exploitant
en concevant
en fragmentant
en activant
en dessinant
en exploitant
en cherchant
en imaginant
en supposant
en libérant
en considérant
en incarnant
en cohabitant avec
en déviant vers
en s'élevant vers
en circulant dans
en figurant
en rappelant
en constituant
en invoquant
en menaçant
en recouvrant
en saisissant

la figure
la recherche
la production
la couleur
la dimension
la singularité
la transparence
la caractéristique
la frontière
la posture
la fuite
la manipulation
la signification
la réalisation
la matière
la fiction
la fabrication
la mise en jeu
la mise en scène
la définition
la notion
la pratique
la typologie
la combinaison
la modalité
la perception
la métamorphose
la perception
la périphérie
la connexion
la fuite
la projection
la photographie
la sculpture
la matière
la position
la projection
la trame
la trace
la politique
la conscience
la direction
la disjonction
la composition
la fascination
la scène
la vidéo
la pénétration
la pratique
la fragilité
la présence
la déréalisation
la déperdition
la manipulation
la transdisciplinarité
la prolifération
la circulation
la variation
la transe
la monstration
la déperdition
la zone
la contamination
la présence
la prolifération
la genèse
la vanité
la matérialité
l'iconographie
la performance
la mort
l'approche
la verticalité
la visibilité
la ressource
l'improvisation
la production
l'intimité
la cohabitation
l'abstraction
l'autonomie
la virtualité
la transversalité
l'imagerie
la représentation
la finalité

de l'auteur
des formes
de l'incertain
du contraste
de l'artifice
de l'Histoire
du documentaire
de l'accrochage
du langage
du cadre
du collage
du paradoxo
d'un impact
d'un ensemble
d'un écosystème
de l'artefact
des espaces
de l'accrochage
de l'événement
de l'artiste
du matériau
du témoignage
du jeu
du fragment
du chaos
du pouvoir
de l'icône
de l'indice
des déplacements
du temps
des espaces
de l'engagement
du regard
du traitement
des reflets
des blocs
du pouvoir
du génie
de l'instinct
des motifs
des simulacres
des dialogues
des décalages
des drames
des contrastes
des rythmes
des mouvements
des symboles
des désirs
des récits
des souvenirs
des cycles
des référents
des obstacles
des réseaux
des détails
des textes
des champs
des signifiants
des scénarios
des montages
des repères
des possibles
des sujets
des paradoxes
des rituels
des regards
des protocoles
des concepts
des recueils
des mots
des volumes
des masques
des seuils
des marqueurs
des supports
des potentiels
des décors
des plages
des corpus
des statuts
des simulacres
des pouvoirs
des sons
des dialogues
des vocabulaires
des possibles
des décalages
des drames
des contrastes
des mythes
des rythmes
des mouvements

et celle du
détachée du
inscrite dans le
convenue par le
éclairée pour le
détachée du
partant du
amenée vers le
déterminée par le
détruisant ainsi le
caractérisée par le
révélée par le
imaginée pour le
déployée pour le
capturée par le
métamorphosée par le
dominée par le
déclenchée par
résultat,
marquée par le
reconnue dans le
enfouie dans le
cachée dans le
tissée dans le
démasquée par le
perçue dans le
contrainte par le
solidifiée dans le
fossilisée dans le
empruntée aux
projetée par le
concrétisée dans un
donnée à voir par le
caractérisée par le
dramatisée par le
ouverte par le
arpentée par le
contaminée par le
supposée par le
appliquée par le
et les formes du
et les états du
et l'autonomie du
et la neutralité du
et les oscillations du
et la typographie du
et la matérialité du
et la vulnérabilité du
et la réactivation du
et les infiltrations du
et les agencements du
et les contraintes du
et les mutations du
et les traces du
et les enjeux du
et les potentialités du
et la conscience du
et la volonté du
et l'intuition du
et les hypothèses du
et les incertitudes du
et l'urgence du
et les possibilités du
et les intuitions du
et les utopies du
et les singularités du
et les caritutes du
et les significations du
et les vanités du
et les persistances du
et les performances du
et les violences du
et les cruautés du
et les perspectives du
et l'art du
et le pouvoir du
et les enjeux du
et les processus du
et le pressentiment du
et le triomphe du
et le désespoir du
et l'éccœurement du

spectateur,
paysage,
point de fuite,
langage,
phénomène,
territoire,
plan,
contraste,
patrimoine,
signe,
système,
protocole,
corps,
lieu,
médium,
résidu,
matériau,
milieu,
résultat,
témoignage,
document,
personnage,
jeu,
statut,
désir,
traitement,
format,
fragment,
principe,
dessin,
lien,
dialogue,
virtuel,
cadrage,
temps,
processus,
registre,
regard,
geste,
motif,
lien,
dessin,
genre,
concept,
support,
vocabulaire,
média,
réseau,
territoire,
contour,
détail,
plan,
silence,
trompe-l'œil,
signifiant,
scénario,
montage,
collage,
repère,
possible,
faisceau,
sujet,
paradoxe,
rite,
médium,
corps féminin,
dispositif,
volume,
souvenir,
pliage,
calembour,
non-lieu,
topos,
corpus,
familier,
déjà-vu,
procédé,
non-lieu,
processus,
décorum,

concernant le
recouvrant le
saisissant le
revisitant le
ressuscitant le
décloisonnant le
contaminant ainsi le
figeant ainsi le
contraignant ainsi le
invoquant ainsi le
incarnant ainsi le
saturant le
sollicitant le
détruisant le
caractérisant le
engendrant le
imaginant le
supposant le
libérant le
considérant le
incarnant le
cohabitant avec le
rappelant le
constituant le
invoquant le
menaçant le
recouvrant le
saisissant le
s'exprime ainsi le
alors se dessine un
ainsi se transforme le
se dessine donc un
s'affirme alors un
se révèle alors un
se réalise ainsi un
se détache donc un
se déploie donc un
se trace donc un
s'imagine donc un
se joue dès lors un
s'évoque ainsi un
se définit alors un
est conçu ainsi un
est exploré ainsi le
est pensé ainsi le
est imaginé alors un
est absorbé ainsi un
est développé ainsi un
est donc proposé un
est alors révélé un
est alors suggéré un
émerge alors un
surgit alors un
apparaît alors un
évolue donc un
celui-ci dissimulant le
celui-ci révélant un
celui-ci impliquant un
celui-ci contribuant au
celui-ci saturant le
celui-ci incarnant un
celui-ci intégrant un
celui-ci tissant ainsi un
celui-ci dominant le
celui-ci composant le
celui-ci générant un
qui lui, déclenche un
qui lui, questionne ce
qui lui, diffuse un
qui lui, déploie un
qui lui, rend sensible le
qui lui, déconstruit un
qui lui, repose sur le
qui lui, domine le
qui lui, fait surgir le
qui lui, fait surgir le
qui lui, habite le
qui lui, dissimule le
qui lui, s'inscrit dans le
qui lui, filtre le
qui lui, dilate alors le
qui lui, fait écho à un
qui lui, englobe le

statut
patrimoine
système
corps
lieu
médium
déplacement
résidu
matériau
résultat
témoignage
document
visage
désir
format
parcours
principe
signe
cadrage
point de vue
processus
registre
regard
geste
hors-champ
motif
lien
choc
dessin
texte
tissage
concept
réseau
détail
texte
processus
champ
signifiant
scénario
montage
temps
repère
sujet
paradoxe
rituel
regard
protocole
concept
recueil
mot
volume
masque
seuil
marqueur
support
potentiel
décor
pliage
corpus
statut
simulacre
pouvoir
son
dialogue
décalage
drame
contraste
mythe
rythme
corpus
mouvement
symbole
désir
signifiant
récit
souvenir
cycle
décorum
réfèrent
monde
sens

de l'image et
en fonction
au centre
à la frontière
au moyen
dans la continuité
au cœur
dans l'espace
au fil
dans les détails
en dehors
à la surface
au profit
au bord
dans les failles
dans les interstices
face au choc
par le biais
par la fuite
dans les contours
par inversion
à partir
à l'aide
au plus près
dans l'architecture
vers l'évidence
par l'évocation
par la chute
à la limite
à venir
géopolitique
familier
familial
discursif
ironique
préparatoire
dadaïste
surréaliste
ludique
vulnérable
étonnant
plastique
 erotique
esthétique
philosophique
primitif
figuratif
conceptuel
contemporain
accidentel
pro'ane
graphique
géométrique
linguistique
poétique
sensoriel
rationnel
sensible
politique
sociologique
per'ormatif
à l'échelle
périphérique
post-traumatique
fluctuant
décomplexé
polymorphe
social
naissant
intense
vibratoire
dérivant
multimédia
débambatoire
obsédant
insaisissable
constitutif
primitif
sauvage
autoritaire
historique
précaire
elliptique
polyphonique
expressionniste
résiduel
usuel
fonctionnel
émergent

du discours,
de la forme,
de la couleur,
de la création,
de la mémoire,
de la durée,
de la distance,
de la tension,
de la matière,
de la poésie,
de l'immatériel,
de l'artifice,
de l'imprévu,
du réel,
de l'infirmité,
de l'accident,
d'un idéal,
de l'utopie,
du silence,
de l'objet,
du contraste,
du vide,
du presque rien,
du réel,
du sensible,
de la réplique,
de la reproduction,
de l'expérience,
de la composition,
de la mémoire,
de l'iconographie,
de la métaphore,
de la mise en scène,
de la fiction,
d'une action,
de la rationalisation,
de la matière,
de la rupture,
de la contamination,
de la sélection,
de l'infiltration,
de la présence,
de la déperdition,
de l'empreinte,
de la manipulation,
de l'insurrection,
de l'opposition,
de la prolifération,
de la circulation,
de l'ambiguïté,
de la variation,
de la sépulture,
de l'autonomie,
de l'irréalité,
de la neutralité,
des potentialités,
d'une typographie,
des artefacts,
des frontières,
des contraintes,
des mutations,
des catégories,
de l'exposition,
de la conscience,
de la photographie,
de la sculpture,
de la réflexion,
de la performance,
de l'analyse,
des civilisations,
des métaphores,
de la vision,
de l'identité,
de la communication,
du jeu,
de la méthode,
de la recherche,
de la révélation,
de la pulvéulence,
de la sémantique,
de l'existence,
de la prophétie,
de l'œuvre,
de la catharsis,
de l'absence,
de la représentation,
de l'abstraction,
de la société,
de la littérature,
des proportions,



RAPHAËL COTTIN

ENTRETIEN / NADIA CHEVALÉRIAS

LE CENTRE CHORÉGRAPHIQUE NATIONAL DE TOURS PARTICIPE AU SOUTIEN ET AU RENOUVELLEMENT DE L'ART CHORÉGRAPHIQUE EN ACCUEILLANT DES COMPAGNIES EN **RÉSIDENCE**. DU 3 AU 14 FÉVRIER DERNIERS, **RAPHAËL COTTIN** A BÉNÉFICIÉ D'UNE RÉSIDENCE DE CRÉATION POUR SON PREMIER SOLO, **EIN KÖRPER IM RAUM – UN CORPS DANS L'ESPACE**. À CETTE OCCASION, IL NOUS A FAIT LE PLAISIR DE NOUS ACCORDER UN ENTRETIEN.

Nadia Chevalérias : Après avoir composé quatre pièces, vous orientez votre travail vers la création d'un solo. Qu'est-ce qui a déclenché cette envie d'écriture ?

Raphaël Cottin : La forme du solo m'intéresse car je me suis rendu compte que je tournais beaucoup autour ces dernières années. J'ai écrit par exemple un solo pour Corinne Lopez. J'ai aussi dansé seul dans Sei solo, mais j'étais accompagné de la violoniste Hélène Schmitt... Je me suis donc aperçu que je ne m'étais pas réellement confronté à l'interprétation de cette forme particulière qu'est le solo. Par ailleurs, le fait d'avoir déplacé ma compagnie à Tours m'a conduit à me poser un certain nombre de questions : celles de mon identité, de la légitimité de ma compagnie, de mes désirs d'écriture, de danseur... Je me suis dit que le meilleur moyen d'être honnête avec tous ces questionnements, c'était de m'attaquer à la figure du solo.

N. C. : Au-delà de votre parcours de danseur et de chorégraphe, vous menez également une activité de notateur du mouvement Laban ainsi qu'une activité de chercheur. La pensée de Laban est fondamentale dans votre manière de penser, créer la danse. Le titre de votre solo, Ein Körper im Raum – Un corps dans l'espace, y fait d'ailleurs référence... Qu'est-ce qui vous a amené à vous intéresser autant à cette personnalité ?

R. C. : Je travaille depuis longtemps avec Wilfride Piollet, grande danseuse et pédagogue, étoile à l'Opéra de Paris dans les années 70. Elle a développé une technique novatrice en matière de compréhension du mouvement, étroitement liée à

la mémoire du corps et à son analyse. Il se trouve qu'elle écrivait et dessinait tous ses exercices. La plupart d'entre eux ont été retranscrits dans trois systèmes d'écritures différents, utilisés aujourd'hui : Laban, Benesh et Conté. Un jour, Wilfride m'a dit : « Quand est-ce que tu te mets à la notation du mouvement ? ». Ça a démarré comme ça, tout bêtement ! Et puis, il se trouve qu'en plus, à cette époque, je dansais pour Daniel Dobbels avec Simon Hecquet, notateur qui enseignait la cinétographie (le nom savant pour « notation du mouvement Laban ») à l'université Paris VIII à l'époque. Dès mes débuts donc, je fréquentais des personnes qui étaient proches de la notation. Ce n'était donc pas un univers inconnu et l'idée d'apprendre me plaisait beaucoup. Je me suis ainsi réinscrit au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris où j'avais déjà fait ma formation d'interprète et j'y ai découvert beaucoup plus de choses que je ne l'imaginai. C'est une pensée qui demande une vraie exploration, une observation constante, une remise en question de ce que l'on sait, puisqu'elle nous invite à faire des choix régulièrement ; qu'est-ce que l'on regarde ? Où est-ce que l'on porte son attention quand on observe ou quand on expérimente soi-même ? Avec le temps, je me rends compte à quel point cette discipline a permis de changer mon rapport à l'enseignement, et ma manière de travailler avec les autres. Cette pensée, en tant que champ d'exploration, entre aussi pour moi pleinement en résonance avec le terrain de la création chorégraphique. La pensée de Laban est tellement compatible avec mes orientations et préoccupations de travail que j'y trouve pleinement mon équilibre.

N. C. : Pour explorer et développer la thématique de votre solo Ein Körper im Raum, vous vous appuyez notamment sur les concepts d'Effort et de Forme élaborés par Laban. Pourriez-vous nous dire en quoi ces concepts-là inspirent votre écriture chorégraphique ?

R. C. : Précisons d'abord... L'Effort, c'est le concept à travers lequel on observe et on expérimente la dynamique du mouvement. Avec l'Effort, on se pose la question de la dynamique par rapport au temps, à l'espace, au poids, et par rapport aussi à ce que Laban nomme le flux, c'est-à-dire tout ce qui nous traverse et nous permet de contrôler, de maîtriser nos mouvements. Alors qu'avec la Forme, on se pose plutôt la question des transformations structurelles du corps, qui sont des transformations d'ordre spatial, dans les plans vertical, horizontal et sagittal. Ces deux concepts intègrent chacun une dimension de flux. Il y a donc le flux de l'Effort et le flux de la Forme. Par exemple, le flux de la Forme serait plutôt lié à la respiration, à l'idée de se remplir et de se vider. En danse, le concept de Forme est en lien avec notre capacité à trouver une épaisseur, à trouver une perte, à écouter un peu ce qui se passe à l'intérieur de soi en relation avec l'extérieur, ce qui nous fait devenir plus ou moins poreux à l'espace, à l'autre. Ce sont en effet ces deux disciplines-là que j'ai décidé d'explorer, mais pas de manière exhaustive car c'est un territoire immense, qui ferait plutôt l'objet d'un travail sur quinze pièces que sur une seule ! C'est pourquoi je m'autorise à chercher ailleurs aussi. Par exemple, il y a dans la pièce une partie que j'appelle la « litanie du mouvement », qui est une partie où l'on m'entend dire des mots qui sont en fait des fondamentaux

du mouvement, comme l'espace, le poids, la forme, l'énergie, l'équilibre, le déséquilibre... Les notions aussi de diagonales ou de directions dans l'espace... J'ai donc inventorié ces fondamentaux, non pas pour en faire une liste complète mais juste pour me donner des pistes. Ces mots évoquent une qualité, une couleur de mouvement ; le fait de juste les prononcer, cela donne d'emblée un vocabulaire, un terrain d'expression. Et c'est aussi pour le public une manière concrète de voir le lien entre ce qu'offre cette fameuse « boîte à outils » labanienne et une création chorégraphique.

N. C. : Laban est la figure centrale sur laquelle vous appuyez. Néanmoins vous vous intéressez également à Oskar Schlemmer et à Alwin Nikolais. Comment sont-ils venus enrichir votre réflexion ?

R. C. : Parmi les sources dans lesquelles je viens puiser, Laban a en effet une place essentielle. Il faut savoir en revanche que, s'il a initié lui-même de nombreuses théories sur le mouvement, il a systématiquement travaillé en équipe, et souvent confié le développement ou l'entretien de ses découvertes à ses collaborateurs (comme Albrecht Knust pour la cinétophraphie ou Irmgard Bartenieff pour l'organisation dynamique du corps dans sa kinésphère). C'est un homme du début du XXe siècle qui a participé avec d'autres à un renouveau des arts vivants. Oskar Schlemmer et Alwin Nikolais en font partie. Par exemple, pour la scénographie, je me suis inspiré d'une pièce de Nikolais, Tensile Involvement, que je connais pour l'avoir dansée lorsque j'étais au Conservatoire de Paris. J'ai repris cette idée d'utiliser des élastiques pour faire apparaître les lignes de force qui se trouvent dans l'espace, pour marquer une diagonale, pour accentuer ou décaler une verticale... Cet élément scénographique présent dans la pièce de Nikolais m'a marqué car il permet de faire exister l'espace du cadre de la scène qui est tout le propos de ce solo : le corps humain qui émerge dans l'espace du théâtre. Je me suis souvenu aussi d'un montage photographique réalisé par Oskar Schlemmer en 1926 qui s'appelle Réseau de lignes dans l'espace avec figure (Raumlineatur mit Figur) où il montre des lignes qui partent d'un petit cube et qui vont dans différents points de l'espace. Cette photo fait d'ailleurs beaucoup penser à Tensile de Nikolais, peut-être s'en est-il lui aussi inspiré... Au départ, c'est cette image-là qui m'a donné envie de parler du corps apparaissant, un peu comme un corps glorieux du théâtre, à l'intérieur du cadre de la scène. Schlemmer et Nikolais sont tous deux rattachés à cette pensée issue du début de la danse moderne, et donc à tout ce courant initié par Laban et ses contemporains.

N. C. : Vous concevez également la lumière et les costumes. Cela permet-il d'élargir votre vision du solo ?

R. C. : Même si j'ai effectivement imaginé toutes ces composantes du solo, je suis bien sûr accompagné de collaborateurs fidèles comme Catherine Noden pour la lumière, Catherine Garnier pour les costumes, David François Moreau pour la musique et Stéphane C. pour les photographies qui seront projetées pendant la pièce. Mais en revanche, sur ce projet-là, j'ai été beaucoup plus directif que d'habitude. Il y a des costumes que j'ai dessinés, des partitions que j'ai écrites et envoyées au compositeur et que l'on a ensuite retravaillées ensemble. Pour la lumière, c'est pareil, j'ai des idées très précises. Catherine Noden va surtout intervenir en apportant ses

compétences techniques comme en colorimétrie par exemple. Comme tout travail de collaboration, l'échange est fondamental. Il permet d'affiner, de conforter certaines idées, d'en abandonner certaines.

N. C. : L'univers sonore est riche : on entend un corpus de textes constitué d'archives, de voix superposées...

R. C. : J'ai souhaité en effet utiliser des sources de nature différentes. Il y aura des textes que j'ai écrit spécialement pour la pièce, comme la litanie du mouvement dont je parlais tout à l'heure, ou le texte que le public entendra en ouverture du spectacle. Il y aura aussi des textes historiques sur la danse à l'époque de Laban, souvent rares ou inédits, que m'ont confiés Jacqueline Challet-Hass, grande spécialiste labanienne à l'origine du développement de la notation en France, et le Dance Notation Bureau de New-York qui possède de nombreuses archives. Il s'agit par exemple d'un texte de Mary Wigman, publié dans un numéro de la revue Laban Art of Movement Guild : elle y témoigne de son expérience auprès de lui, de son obstination au travail, de ses explorations de gammes de mouvements, du côté éternellement insatisfait de Laban... J'avais très envie de faire entendre ce texte, qui est un vrai témoignage sur le mouvement, sur la pratique. Pour cela, j'ai été obligé de traduire et comprendre ce texte, mais aussi de faire des choix, des coupes. Je me suis posé plusieurs questions : est-ce que j'utilise ce texte comme une bande-son ? Quels extraits je choisis de faire entendre ? Est-ce que je les traduis ou est-ce que je ne les traduis pas ? Si je les traduis, est-ce que je choisis une voix de femme, ou une voix d'homme ? Est-ce que c'est moi qui vais dire ce texte en anglais ? Est-ce que je demande à quelqu'un d'autre de le lire ? Qui ? C'est tout ce chemin-là qui m'a mené par exemple à Cheryl Therrien, interprète de Merce Cunningham et qui est aujourd'hui enseignante au Conservatoire de Paris. J'ai trouvé que ça avait du sens de faire enregistrer la voix de Mary Wigman par une danseuse « post moderne américaine », la danse traversant ainsi l'Atlantique... Mais d'autres questions persistent puisque la danse n'est pas encore totalement écrite !

N. C. : Votre plus beau souvenir de solo ?

R. C. : Il y a deux solos que j'ai trouvé absolument magnifiques, mais que j'ai vu dans des conditions particulières : Niels Kehlet, un soliste du Ballet Royal du Danemark dans les années 70, qui a marqué comme ça, à l'occasion d'une fête organisée par Wilfride Piollet, une variation d'Auguste Bournonville. Il avait déjà plus de 65 ans et il nous a fait ce cadeau d'évoquer une page de grande écriture classique... Je me souviens aussi de Wilfride Piollet elle-même qui faisait travailler une élève sur une variation de La Belle au bois dormant. À un moment donné, pour mieux se souvenir, elle a mis la musique et a esquissé cette danse. On n'avait plus qu'à fermer les yeux pour imaginer la scène du Palais Garnier où elle a fait sa carrière de danseuse étoile dans les années 70 et 80. Tout était tellement fortement inscrit dans la mémoire de son corps qu'en ne faisant presque rien elle arrivait à recréer tout un univers. C'est ce que je trouve formidable dans ces deux souvenirs-là. Je pense évidemment par voie de conséquence à Jean Guizerix, le mari de Wilfride Piollet, également étoile à l'Opéra de Paris dans les années 80. Il a dansé Trio A d'Yvonne Rainer, un solo où il y faisait des mouvements du

quotidien, où il passait par exemple juste sa main devant son visage, où il faisait trois pas... On avait l'impression qu'il ne faisait pas grand-chose alors que ce qu'il dansait était très difficile. Je me rends compte que le point commun de ces trois grands interprètes était de faire apparaître l'espace autour d'eux au moment même de la danse et qu'ils portaient en eux toute l'expérience de leur vie de danseur. Le fait même d'allonger un bras devenait chez eux un instant captivant car il y avait toute l'histoire de ce bras qui venait avec. En fait, je me rends compte que ce qui me touche le plus, en-dehors du fait que ce soient des soli, c'est le regard que l'on porte sur les personnes. Et surtout quand la danse est en adéquation avec qui elles sont aujourd'hui. C'est ça le plus touchant.

—

Ein Körper im Raum – un corps dans l'espace – sera créé le jeudi 12 juin 2014 à 21h à La Pléiade (La Riche) dans le cadre du festival Tours d'Horizons organisé par le CCNT. + d'infos : www.ccntours.com

—

 1- En 1928, Laban publie à Leipzig son système d'écriture du mouvement, appelé labanotation aux États-Unis, fondé sur deux axes principaux : les mouvements du corps dans l'espace ainsi que les différentes qualités et dynamiques du geste. La cinétophraphie Laban permet l'analyse et la compréhension du mouvement, mais elle est également un instrument d'exploration. Elle est aussi un outil de mémoire pour les arts vivants, permettant la préservation et la transmission du répertoire, plus particulièrement celui de la danse.


À partir du 1er avril 2014 au

Buck Mulligan's

exposition :

Revue Laura
Diego Movilla
Sammy Engramer

37/39 Rue du Grand Marché
37000 TOURS

COMITÉ DE LA REVUE LAURA
Jérôme Diacre
Sammy Engramer
Ghislain Lauverjat
Diego Movilla

GRAPHISME
Céline Denel
www.moondogs.fr

CORRECTIONS/RELECTURE
Marjolaine Gillette
correction.gillette@gmail.com

ADMINISTRATION/PUBLICITÉ
Groupe Laura,
10 place Choiseul 37100 Tours
lauragroupe@yahoo.fr

—

2000 exemplaires
Impression Numeriscann37, Tours.

ISSN : 1952-6652

Abonnement annuel 16€

Groupe Laura bénéficie du soutien de :
Ville de Tours, Région Centre, DRAC Centre.



Sammy Engramer

HÉTÉRO QUEER

BEATRIZ PRECIADO

PORNOTOPIE

PLAYBOY ET L'INVENTION DE LA SEXUALITÉ MULTIMÉDIA

CLIMATS

du 22 mars au 7 mai 2014
Vernissage le 22 mars de 15h à 20h30

CLAUDINE PAPILLON GALERIE
13 RUE CHAPON - 75003 PARIS





fleuve noir

LES VERTIGES DE LEGOMTE

COMBAT DE L'OMBRE - COMBAT DE L'OMBRE - COMBAT

F. H. RIBES