



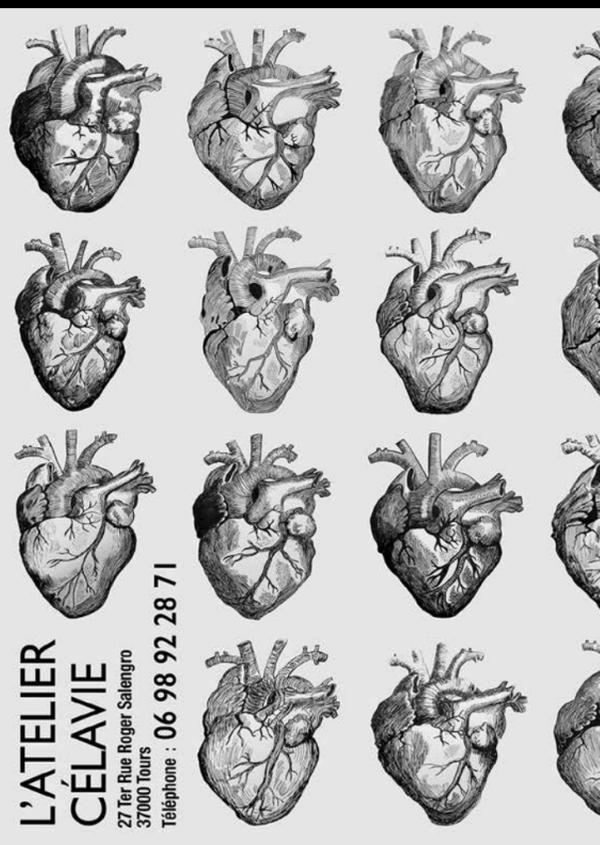
EXPOSITION
PHOTO
+ INSTALLATION
SONORE
24 mai-
30 juillet
2019



NOX
GUILLAUME
LE BAUBE
& Thackery Earwicket

lalavertoursleudecultures
contact Laurence Lefèvre 0662243555

La Galerie La Laverie
9, rue du Port 37520 La Riche



L'ATELIER
CÉLAVIE

27 Ter Rue Roger Salengro
37000 Tours
Téléphone : 06 98 92 28 71

TOURS FESTIVAL
DE DANSE
D'HORIZONS

4-15 JUIN 2019



CCNT
CENTRE
CHOREGRAPHIQUE
NATIONAL
DE TOURS
DIRECTION THOMAS LESBON

02 18 75 12 12
WWW.CCNTOURS.COM

**LES NOURRITURES
ÉLÉMENTAIRES**

Rabelais, du vin & des idées

Conférences / Dégustations / Spectacles
Lectures / Concerts / Banquet

5ème édition / Gratuit

du 31 octobre 2019
au 3 novembre 2019
CHINON & ALENTOURS

Festival organisé par l'ass. Chinon, le syndicat des vins de Chinon et la ville de Chinon avec le soutien de :
Le syndicat des vins de Chinon, La ville de Chinon, La communauté de commune Chinon, Vienne et Loire,
Le conseil départemental, La région Centre / Pact, La Devinière / Musée Rabelais, Le crédit agricole de Chinon

Laura 26

« Plus une société moderne est sans alternative, plus elle est cynique. En fin de compte, elle ironise sur ses propres légitimations. «Valeurs fondamentales» et faux-fuyants se fondent insensiblement les uns dans les autres. [...] Méthodologie du bluff (de la simulation et de la perturbation du sens), Dada montre ironiquement le fonctionnement de l'idéologie moderne; établir des valeurs et faire semblant d'y croire, pour ensuite montrer qu'on ne songe pas à y croire.»

Critique de la raison cynique, Peter Sloterdijk

ÉDITO

Une invitation pour un «contre-événement» lors des Moments Artistiques de Frédéric Lecomte chez Christian Aubert et c'est l'histoire (13 ans déjà) de la revue Laura qui est passée à la moulinette Dada. Name dropping, antiphrases et ironie désinvolte pendant plus d'une heure... pour une kyrielle d'interventions incongrues plus belles les unes que les autres.

Interventions originales pour une revue d'art et non une revue sur l'art. La distinction est subtile mais décisive. Graphistes intervenant sur deux ou trois numéros, auteurs singuliers qui ne cessent de creuser leurs questions, artistes en one shot qui proposent une expérience... La liberté est au fondement de la ligne que nous construisons depuis plus d'une décennie. Liberté comme méthodologie du bluff - le hors-piste rigoureux - c'est aussi faire basculer les approches comme celles du QUEER dans l'art ou bien, ou bien ADORNO FUTURE d'un numéro à l'autre. Sensibilité dialectique d'une rédaction qui, quoiqu'il en coûte, croit à la qualité des textes et des visuels en les défendant jusqu'au bout. Joyce, James, Benjamin, Burroughs, Lacan et Foucault, Derrida ont tour à tour la parole auprès des artistes. Littérature donc, arts plastiques, danse, performance, architecture et philosophie avec cette idée que la culture défend des valeurs sans y croire et les artistes défendent la perturbation du sens comme une valeur fondamentale.

Et ce sont aussi les expositions, Pasolini à Nantes et Cachan, Coetzee à Dijon et Gentilly, Beckett à Argenton-sur-Creuse... et bien d'autres... pour inscrire le travail des artistes dans une écriture générale des signes de notre temps et à destination des publics contemporains. Travail de pédagogie et travail d'expérimentation ne s'excluent pas l'un l'autre tant qu'on se tient à bonne distance de la féodalité du marché de l'art.

Jérôme Diacre

Couverture :

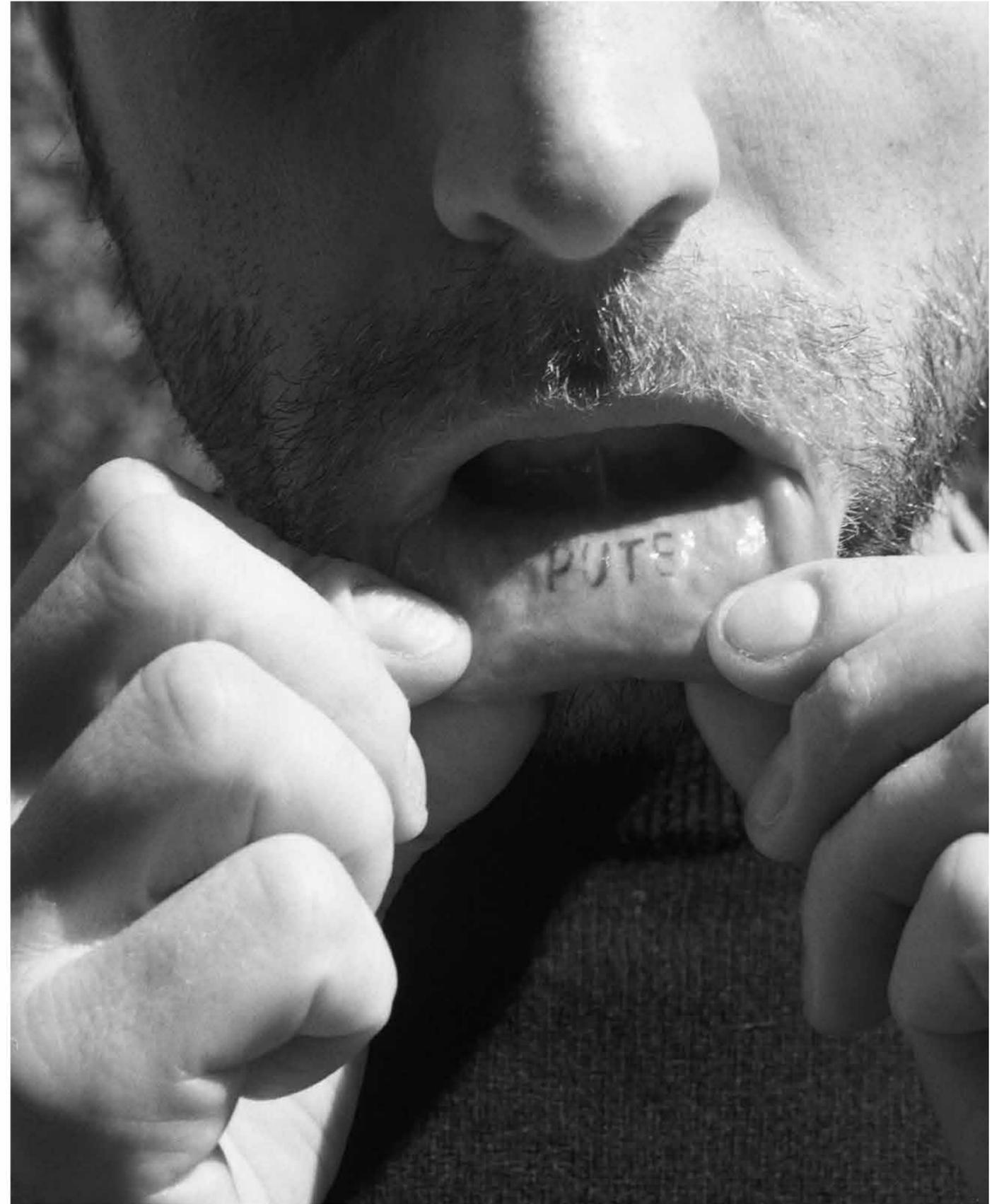
AUORE LE DUC, Frieda Mercure, 2014
Photographie numérique : ALEXIS CHERIGNY

Par ordre d'apparition :

ANAËLLE VANEL, Pute
SAMMY ENGRAMER, *Tout ce vous avez voulu savoir sur la Revue Laura sans l'avoir demandé*
CHADDIA ASH, *Laura Palmer*
RAINIER LERICOLAIS, *Telephone pieces*
CHLOÉ MAILLET, « *Utilisons la science, ou sinon le Ju-Jitsu* »
TOMASO BINGA, *Tomaso Binga, Oggi Spose*
CHARLES PENNEQUIN
LAETITIA BOURGET, *Les mouchoirs menstruels*
NIKOLAJ MØLLGAARD, *Retour vers le futur*
GUILLAUME LE BAUBE, *Des nouvelles de Port-au-Prince*
NADIA CHEVALÉRIAS, entretien avec BRYAN CAMPBELL
JOHANA BEAUSSART, entretien avec ANNE DE STERK
LOU DE LA VOLTE, *Soudain un grand cerf-enceinte dans la nuit enflammée*
VINCENT BOUZILLARD, *Le moment opportun*
SAMMY ENGRAMER, *Esse*
BIFURQUEER
ERICH CONSEMÜLLER
VERA CASPARY, *Laura*

Comité de Rédaction : Nadia Chevalérias, Jérôme Diacre, Sammy Engramer, David Guignebert
Coordination/Graphisme : Sammy Engramer — Correction : Sandra Émonet
Administration, publicité : Groupe Laura, 10 place Choiseul, F - 37100 Tours, lauragroupe@yahoo.fr
ISSN 1952 - 6652/48 pages/1500 exemplaires/Abonnement annuel et adhésion 16 €
Avec le soutien de la DRAC Val de Loire, de la Région Val de Loire, de la Ville de Tours





ANAËLLE VANEL
PUTE, diptyque, photographies argentiques, 22 x18 cm chacune, 2018

Tous ce que vous avez
voulu savoir sur la

REVUE LAURA

sans l'avoir
jamais
demandé

La Revue Laura a désormais treize année d'existence. L'association Groupe Laura a quant à elle l'âge de la majorité civile, matrimoniale et pénal. Entre adolescence et âge adulte, il est temps pour nous de révéler le secret de « Laura ». On nous demande souvent d'où vient l'intitulé « Groupe Laura » qui tient à la fois d'une enseigne d'assurance comme d'un obscur collectif de filles. Conditionnés par l'absurde, nous argumentons avec quelques références de haute volée : c'est autant la chanson « Laura » de Johnny Hallyday, « l'aura » de Walter Benjamin, l'héroïne « Laura » de *Twin Peaks* de David Lynch, que celle éponyme du film d'Otto Preminger. Ajoutons à cette liste l'existence, depuis 1989, de *Laura Institut de Beauté* situé à deux pas de la gare de Tours (France). Bien entendu, la superposition incongrue de références a pour fin d'inscrire nos activités culturelles dans le champ de la chanson française, de l'art et de la philosophie. Il existe toutefois une signification plus profonde interrogeant la figure de l'artiste.

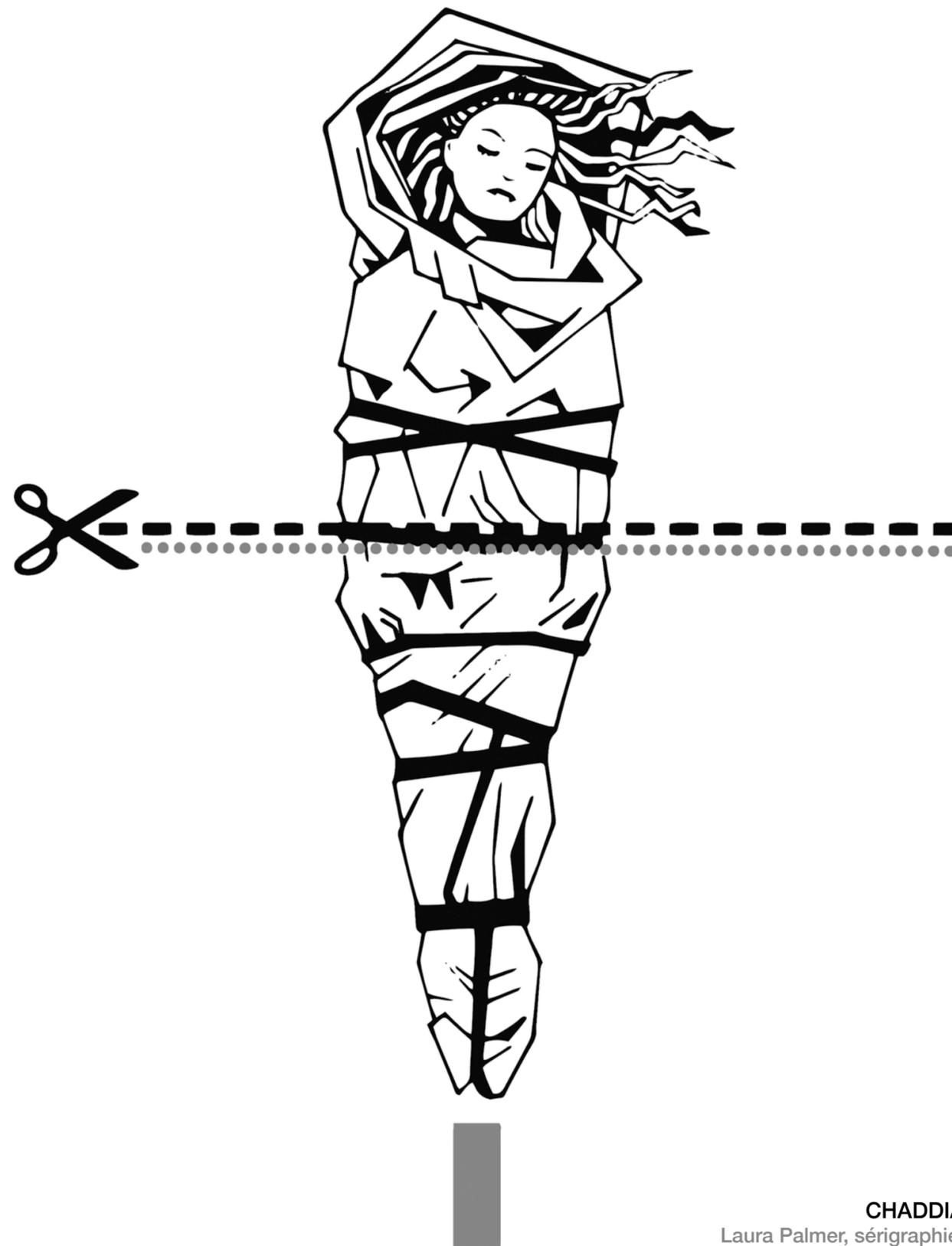
Tiré du roman *Laura* de Vera Caspary, le film d'Otto Preminger est réalisé à la fin de la seconde guerre mondiale. Le film rencontre un tel succès qu'il jette le réalisateur, à l'époque réduit à scénariser des films de seconde zone, dans la gueule d'un gros producteur d'Hollywood. En effet, six mois après sa sortie, la recette des entrées en Angleterre suffit à rembourser l'intégralité de la production.

Le succès du film doit autant à l'intrigue policière qu'à une image très positive de l'Amérique. L'histoire se déroule dans une Amérique en pleine expansion, sûre de ses moyens comme de ses fins. La ville qui pourvoit à toutes les réussites n'est autre que New-York. La classe sociale est bourgeoise, cultivée, active et libérale. L'écrivaine Vera Caspary décrit quatre personnages bien distincts. D'abord, un talentueux et riche littérateur, Valdo Lydecker. L'homme d'un certain âge semble s'appuyer sur son seul talent de prosateur bien que ses attitudes et son arrogance soient dignes d'un aristocrate anglais. Dans le roman, Vera décrit un homme obèse et encombré, alors que dans le film, incarné par Clifton Webb, l'homme se tient droit comme un lieutenant ayant officié dans les colonies de la reine Victoria, impératrice des Indes et des femmes au foyer. Puis, on passe au prétendant de Laura, un aristocrate désargenté. Shelby Carpenter est un noceur toutefois conscient que son titre dans les milieux d'affaires

New-Yorkais ne vaut pas un zeste d'orange d'*Irish Manhattan*. Shelby compte redorer le blason familial en se mariant avec une jeune entrepreneuse, star d'une agence de publicité. Gene Tierney joue le rôle de Laura Hunt (dont le nom de famille renvoie sans équivoque à la chasse) qui, en l'occurrence, doit sa réussite professionnelle à Valdo Lydecker. Tel un pygmalion, Valdo sculpte la fortune et la réputation de l'héroïne. Enfin, l'inspecteur Mc Pherson qui enquête sur le meurtre de Laura Hunt. Mc Pherson est un héros ordinaire ayant cependant dénoué plusieurs énigmes policières. Cette dernière affaire est un tournant dans sa carrière, soit elle conforte ses talents, soit elle le ramène à la circulation — c'est du moins les espoirs de son supérieur avec qui il est en désaccord concernant l'évolution des services de la police New-Yorkaise. Ce détail trace par ailleurs une perspective, car il destine un simple flic à fabriquer les conditions favorables qui pourraient, plus tard, l'engager dans une carrière politique... Bref, à part notre aristocrate déchu, Shelby Carpenter *alias* Vincent Price, les acteurs principaux surfent sur la vague de l'*American way of life*.

Toute l'intrigue tient au fait que la victime sur laquelle Mc Pherson enquête s'est pris une décharge de fusil de chasse en pleine figure. Par conséquent, l'identification est impossible. Dans le roman, on apprend que la « vraie » victime est une connaissance de Laura se nommant Jennie Swobodo *alias* Diane Redfern — notons au passage

Laura Palmer



que le prénom « Diane » fait référence au mythe (Diane Chasserresse, déesse des enfers) et que son nom veut dire « fougère rouge ». Diane Redfern est froidement assassinée dans le hall de l'appartement de Laura Hunt ; et la victime porte une tenue érotique et légère appartenant à la propriétaire. Les circonstances sont simples à expliquer, Jennie Swobodo est la maîtresse de Shelby Carpenter. Bref, le soi-disant meurtre crapuleux de Laura Hunt enflamme toute la presse américaine au regard de son statut, de son futur mariage et de sa grande beauté.

Au beau milieu du film, Mc Pherson tourne en rond dans le salon où trône un portrait de Laura Hunt sans parvenir à comprendre les tenants et aboutissants de cette affaire. Il finit par boire quelques rasades de whisky et s'assoupit dans le canapé. Tout à coup, et comme dans un rêve, enfin, comme par miracle, Laura Hunt apparaît en chair, en os, et en noir et blanc. Surprise de voir ce bel inconnu viril dans ses appartements, elle le réveille sans autre forme de procès. Les cartes sont rebattues, pour Mc Pherson comme pour le spectateur (ou le lecteur) toute l'affaire est à refaire. Qui est la morte ? Qui est le meurtrier ? Où est l'arme du crime ? Et surtout, pourquoi Valdo, Shelby et maintenant Laura semblent tous avoir quelque chose à cacher, se demande Mc Pherson qui découvrira le vrai coupable et finira dans les bras de Laura Hunt ? Je n'en dis pas plus pour ceux qui n'ont pas lu le roman qui est drôlement chouette — quoique le film est vraiment cool aussi.

Oui, car l'ultime objet de cet article est de donner la raison du choix du nom de l'association Groupe Laura et non de « spoiler » le roman de Vera Caspary ou le film d'Otto Preminger. Entrons dans le vif du sujet avec un extrait tiré du roman :

« Le roi du trafic illégal des artichauts avait été réel ; les gangsters que j'avais poursuivis avaient été en chair et en os, avec des doigts qui pouvaient presser la détente d'un revolver ; même l'Union des Laitiers avait été composée de profiteurs bien vivants. Mais Shelby n'était que l'incarnation d'un rêve. C'était un présent que Dieu avait fait aux femmes. Je le détestais pour ce motif, et je détestais les femmes qui se laissaient prendre à cette escroquerie du romanesque. Je ne réfléchissais pas au fait que les hommes en font tout autant et que j'avais gaspillé pas mal de mes heures à caresser ce rêve (digne tout au plus d'un enfant de douze ans) de revenir au patelin avec le titre de champion du monde, assis au côté d'une actrice célèbre sur les coussins d'une somptueuse limousine. »

Laura Hunt incarne deux figures du romanesque, d'abord une image soumise au regard des hommes, et ce sous la forme d'un tableau représentant l'idéal de beauté dans la première étape du film, mais aussi celle de la femme active, riche, indépendante, et dont le mariage avec Shelby aurait dû clore la dernière étape de son ascension au sein de l'*upper class* américaine en la couvrant d'un titre aristocratique. C'est en quelque sorte le lot des stars (femmes ou hommes) issues des classes moyennes qui finissent par se marier dans le meilleur des cas avec un-e millionnaire ou un-e collègue plein-e aux as — bref, le rêve américain réalisé tant par ses aspects symboliques que financiers. Il reste que Laura Hunt sait que Shelby la trompe, par conséquent, et n'ayant pas d'autre amant là toute suite sous la main, elle tombera finalement amoureuse de l'inspecteur qui, lui, a les deux pieds virils et poilus ancrés dans la réalité du roman de Vera.

Il existe une autre strate propre au romanesque que Vera Caspary, comme beaucoup de romancières et romanciers, respecte au pied de la lettre. Dans son ouvrage *Mensonge romantique et vérité romanesque*, l'imminent anthropologue, historien et philosophe René Girard a découvert la trame qui structure la littérature depuis Cervantes ; voire

depuis le *Mythe d'Hélène* où s'expose la rivalité entre Pâris le Troyen et Ménélas le Grec. La trame du romanesque tient à une triangulation entre trois acteurs, et notamment, et presque toujours, entre une femme et deux mâles. La question de fond posée par René Girard se rapporte à la création du désir et à la manière dont le désir est fabriqué de toute pièce. Dans le cadre d'une intrigue, la création du désir tient au fait qu'il faille accéder à un « tout » à la fois inaccessible et non-partageable. À partir du moment où ce « tout » est désigné (en l'occurrence l'idéal de beauté et la réussite à la fois sociale et financière de Laura Hunt), une lutte à mort s'engage entre deux hommes pour obtenir ce « tout » non-partageable représentant autant l'amour, la mort, un royaume, un magot, ou tout simplement un coût. En d'autres termes, les héroïnes de roman sont des interfaces qui délimitent les luttes de prestige entre deux, voire trois ou quatre chimpanzés mâles qui parlent. René Girard décrit le moment d'identification provoquant, justement, l'incontinence du désir des protagonistes :

« La contagion est si générale, dans l'univers de la médiation interne, que tout individu peut devenir le médiateur de son voisin sans comprendre le rôle qu'il est en train de jouer. Médiateur sans le savoir, cet individu est peut-être incapable lui-même de désirer spontanément. Il sera donc tenté de copier la copie de son propre désir. Ce qui n'était peut-être chez lui, à l'origine, qu'un simple caprice va se transformer en une passion violente. Chacun sait que tout désir redouble de se voir partagé. »

Étrangement, et au cœur des séductions politiques comme des conquêtes amoureuses, notre espèce rêve de jour meilleur sur la base de rivalités prenant corps au sein de luttes de prestige entre mâles. Ce mode d'exercice et d'existence du pouvoir renvoie par ailleurs à la faible part de dialogue réservée aux actrices comme au peu d'héroïnes (au sens strict) présentes dans les films de propagande hollywoodiens ou bollywoodiens, mais aussi européens, orientaux, asiatiques et africains... La théorie girardienne est de ce point de vue universelle et touche un bon nombre de productions culturelles.

Mais si la trame du romanesque est universelle, pourquoi avoir choisi le prénom « Laura » pour qualifier notre association ? Pourquoi pas « Zazie » ? « Bérénice » ? « Emma » ? « Manon » ? « Justine » ?... La raison est très simple. Dans le roman de Vera Caspary, Laura représente la figure d'une designeuse graphique qui, issue de la classe moyenne, a su s'élever dans les sphères de la haute bourgeoisie ; un destin partagé par de nombreux artistes qui percent sur le marché de l'art contemporain international soutenu par une aristocratie financière non moins internationale. Vera Caspary indique que l'intégration et l'évolution sur les barreaux de l'échelle sociale ont un prix, une logique et une morale (de l'histoire) ; de plus, elle suggère que s'il y a des dommages collatéraux ils visent en premier lieu les basses classes comme Diane Redfern, maîtresse de Shelby de surcroît décrite dans le roman comme une femme du bas peuple, vulgaire et aguicheuse.

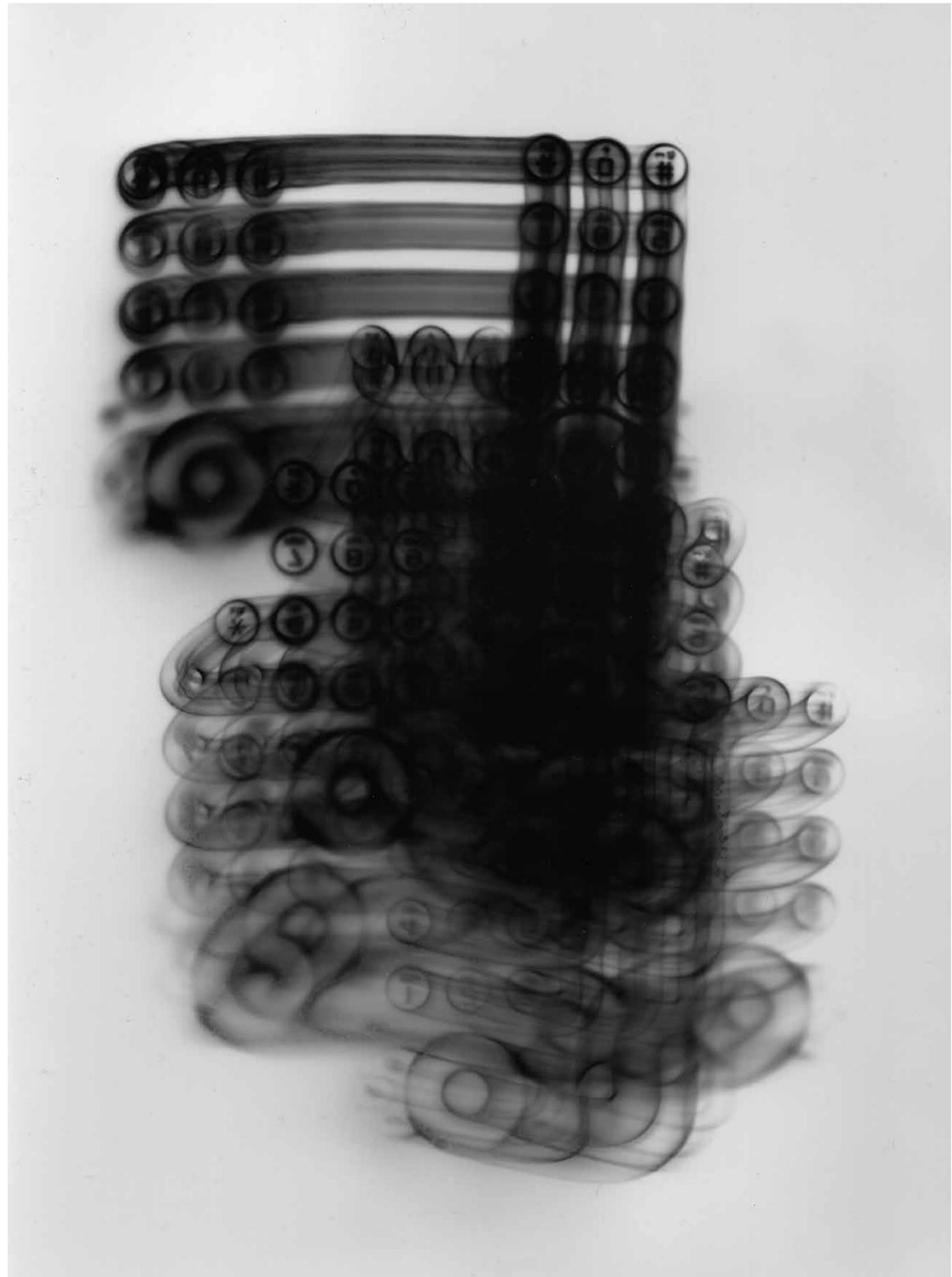
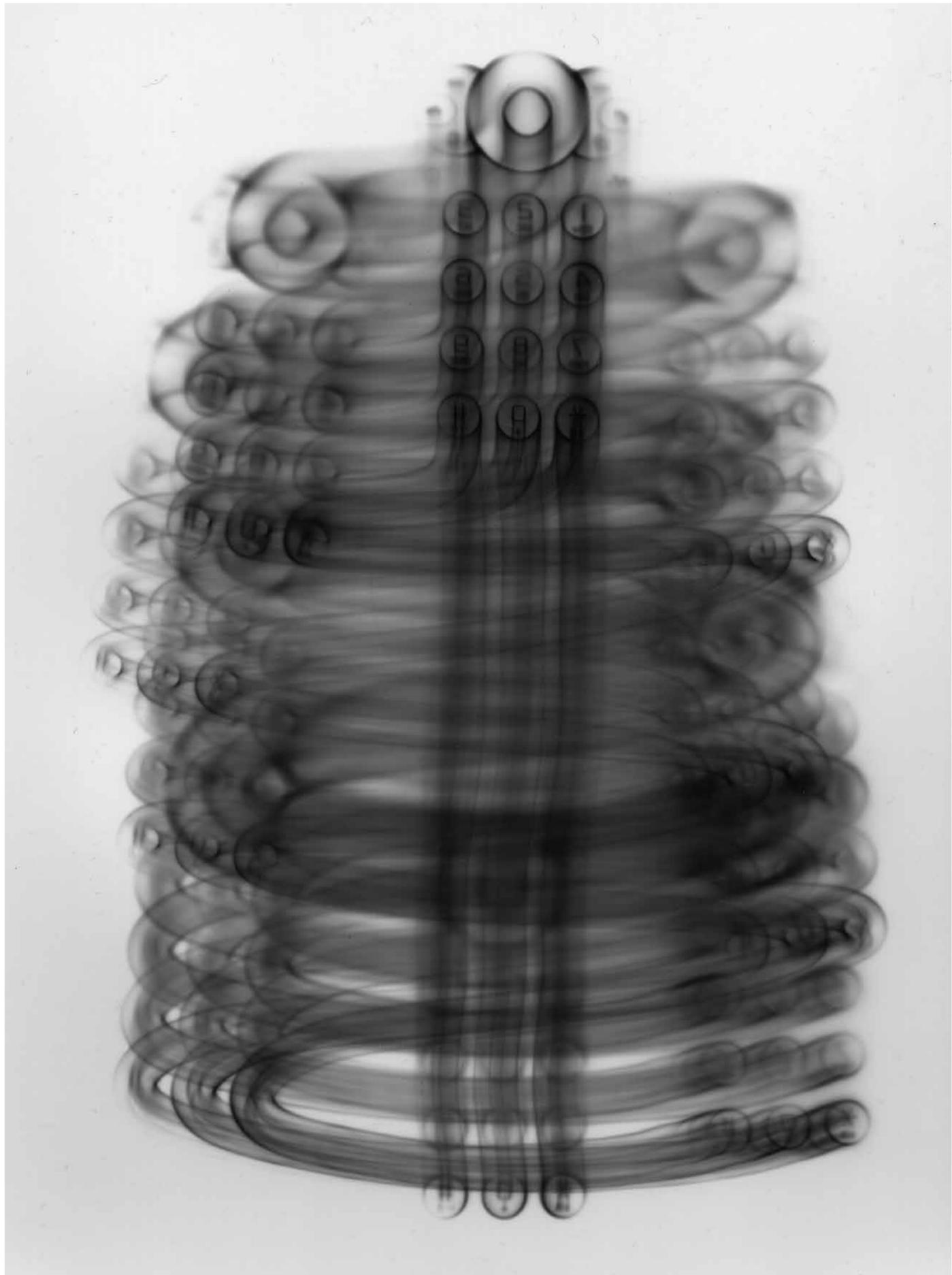
Dans la série *Twin Peaks*, David Lynch s'appuie explicitement sur le film d'Otto Preminger ; la découverte du meurtre comme l'usage du flashback chez Lynch sont identiques, etc. De ce point de vue, Laura Palmer incarne une synthèse entre Laura Hunt et Diane Redfern. Au regard de la double vie de l'héroïne, et sachant que les origines du nom de Laura Palmer sont le « laurier » et le « palmier », il nous est ainsi permis d'imaginer David Lynch créant des liens signifiants entre une « Laura Redfern », signe de nature et de beauté, et une « Diane Hunt », symbole de l'enfer et du meurtre. Serait-ce au final la double identité artistique de la revue Laura ?

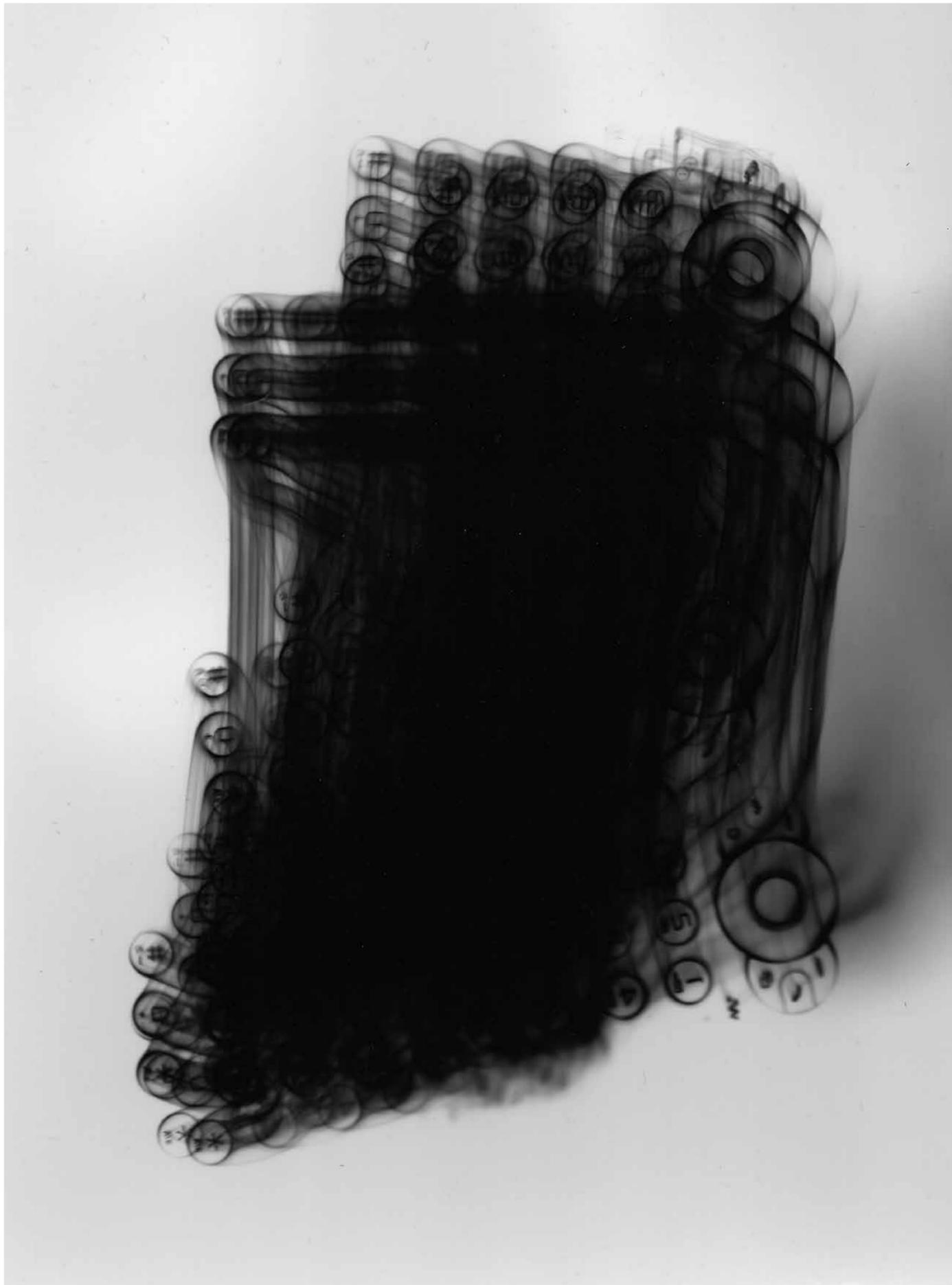
SAMMY ENGRAMER

RAINIER LERICOLAIS

PORTFOLIO

TELEPHONE PIECES 2014





« Utilisons la science, ou sinon le Ju-Jitsu. »

Théories de l'évolution, autodéfense et suffragettes

LA TAILLE ET L'ÉVOLUTION SELON PRISCILLE TOURAILLE

Ma mère est très grande¹. Enfant, j'ai pensé que je ne pourrais faire quelque chose de ma vie que si j'arrivais à être aussi grande. Je suis restée plus petite et mon frère cadet m'a dépassé dès ses treize ans. La biologie était cruelle.

On postule qu'il y a un dimorphisme sexuel chez les hominidés. On dit que dans l'espèce humaine les mâles sont grands et plus forts que les femelles. Priscille Touraille a publié une thèse importante en 2008 : *Hommes grands, femmes petites : une évolution coûteuse. Les régimes de genre comme force sélective de l'adaptation biologique*². On y apprend que les théories expliquant la taille élevée des hommes se contredisaient souvent. En comparant les espèces animales et en particulier les primates, elle observe la complexité des facteurs pouvant amener

à la différence de taille, et surtout sa variabilité selon les espèces et les processus de sélection. Le dimorphisme est très faible chez les espèces les plus proches des humains comme les chimpanzés. Chez les baleines les femelles sont beaucoup plus grandes ainsi que chez les oiseaux de proie ou les chauves-souris.

Chez les humains, les avantages évolutifs auraient plutôt bénéficié aux femmes grandes, car la bipédie a rétréci la dimension du pelvis et rendu plus dangereux l'accouchement pour les femmes plus petites. Comme elles ont besoin de plus de force pour porter les enfants, elles nécessitent un plus grand apport alimentaire. Pourtant les femmes sont plus petites. Après avoir comparé toutes les théories expliquant le dimorphisme sexuel humain, Touraille évoque la possibilité que ce soit le « régime de genre » qui ait pu être un critère aboutissant à la

petite taille des femmes : des raisons historiques de ségrégation dans l'accès à la nourriture (en particulier les apports protéinés comme la viande, interdite ou restreinte dans de nombreuses sociétés), et la sélection sexuelle, le système de domination masculine ayant favorisé la sélection de femmes plus petites et moins fortes.

Rien dans la prétendue « nature » ne réduit les personnes assignées femmes à être faibles et petites, mais l'idée que l'on puisse faire se reproduire uniquement les femmes immenses et les hommes tout petits pour contrecarrer une évolution séculaire est difficile à mettre en œuvre. D'autres méthodes existent pour « dé-naturaliser » les femmes et leur petite taille et certaines datent de la fin du XIX^e siècle[?].

LA SCIENCE ET LES ARTS MARTIAUX D'EDITH GARRUD (1872–1971)

À l'époque féodale japonaise, il existait un grand nombre d'exercices guerriers, tels que l'escrime, le tir à l'arc, l'utilisation de la lance, etc. L'un de ces exercices s'appelait le Jūjutsu et parfois le Taijitsu ou Yawara. C'était un exercice complet se composant d'une grande variété de techniques d'attaque, telles que projeter, frapper, donner des coups de pied, poignarder, couper, étrangler, maintenir l'adversaire au sol, plier ou tordre les bras ou les jambes de l'adversaire de façon à provoquer la douleur ou même la fracture. Il y avait aussi de nombreuses manières de se défendre contre ce genre d'attaques. Un tel exercice existait au Japon depuis l'Antiquité, mais c'est seulement depuis trois cent cinquante ans qu'il est enseigné systématiquement.⁴

Jigoro Kano avait développé le judo moderne à partir d'ancestrales techniques de Ju-Jitsu à partir de 1882 au Kodokan qu'il avait fondé. Il était éducateur, directeur d'école et fonctionnaire du ministère de l'éducation. Il souhaitait diffuser sa méthode dans le monde et contrecarrer la prééminence de la gymnastique occidentale qui s'était même imposée au Japon. Il avait visité Paris dès 1889, et publia en anglais en 1937 un traité destiné à offrir cette pratique sportive, spirituelle et gracieuse au monde. En 1895-98, un ingénieur britannique en poste au Japon, Edward Barton Wright, fréquenta le Kodokan de Tokyo. Il en revint avec un art de l'autodéfense auquel il donna son nom : le Bartitsu. La pratique était si populaire qu'Arthur Conan Doyle la mentionnait comme ayant permis le retour de Sherlock Holmes en 1903⁵. Edward Barton Wright ouvrit un dojo à Londres et publia dans la presse des méthodes de défense adaptées à la vie quotidienne⁶. En 1905, le maître japonais Sadayazu Uyenichi fut invité par Barton Wright à Londres et publia *Ju-jutsu as Practised in Japan*. Il fut le maître de William et Edith Garrud.

Un mouvement politique violent faisait à l'époque trembler tout Londres, et il ne tarda pas à s'approprier l'art ancestral hérité des samuraïs : le WSPU (Woman Social and Political Union, dont les membres furent vite affublés du surnom de suffragettes). Il fut fondé en 1903 par Emmeline, Sylvia et Christabel Pankhurst lasses de voir ignorées les revendications du mouvement suffragiste réformateur non-violent de Millicent Fawcett⁷. Elles défendirent l'action directe et dès 1905, Christabel crachait sur les policiers et se retrouvait en prison.

En 1909, William et Edith Garrud, sensibles au féminisme, firent une démonstration de Ju-jïtsu au WSPU Bazaar. Edith Garrud ouvrit un dojo avec William et y entraîna femmes et enfants. Elle fut chargée de l'entraînement d'un groupe de femmes qui veillaient à la protection des suffragettes et d'Emeline Pankhurst en particulier : The Bodyguard.

Cette femme de taille modeste (1m48) savait que l'on avait tout intérêt à laisser se gaspiller une force brute pour en tirer parti. Par exemple, si un homme (mari violent ou policier pendant une manifestation) se rue sur une femme, et qu'elle l'évite avec souplesse, il gaspille sa force dans le vide. Elle se retrouve proche de lui et peut agir. Le Ju-jïtsu,

art de la souplesse, permet aisément de faire une clé de bras et de l'immobiliser. Son enseignement de la souplesse avait permis à Garrud de mettre en scène une pièce de théâtre d'autodéfense féministe, et une série de photographies de femmes renversant des policiers⁸. Mais Edith Garrud ne s'arrêtait pas là, elle avait une théorie précise sur l'avenir du genre, qu'elle exposa dans un article intitulé « Le monde dans lequel nous vivons » :

La force physique semble être la seule chose dans laquelle les femmes n'ont pas démontré leur égalité avec les hommes et, tandis que nous attendons l'évolution qui se déroule lentement et amènera l'égalité, nous pourrions tout aussi bien faire une clé de bras au temps et utiliser la science, ou sinon, le Ju-Jitsu.

Dans cet art, tout le monde est égal, petit ou grand, lourd ou léger, fort ou faible ; c'est la science et l'agilité qui donnent la victoire. Cela n'est-t-il pas une prévision du futur? La science, la rapidité, la vitalité, et l'intelligence égalent la force en politique comme dans les combats.⁹

Le corps pouvait devenir l'outil intellectuel et physique de l'émancipation. Cette question du corps féminin, contraint et naturalisé dans sa faiblesse durant tout le XIX^e siècle, avait été questionnée par le mouvement politique. Il y avait les privations lors des grèves de la faim en prison, mais aussi la mise en scène de corps de gloire par des peintures, par le port de médailles, écharpes et robes à l'image de Jeanne d'Arc.

Le corps puissant de la suffragette portait son vêtement comme une armure, il se ne dénudait pas. Le 10 mars 1914, alors qu'on venait d'édicter le « Cat and Mouse Act » qui permettait de relâcher les suffragettes en grève de la faim¹⁰. Mary Richardson entra à la National Gallery avec un couteau et lacéra un nu de peinture : la *Venus au miroir* de Diego Velazquez¹¹. Elle invoqua deux raisons : attirer la publicité sur le mouvement et se venger sur cette femme pour attirer l'attention sur Emeline Pankhurst (à nouveau en prison). Elle mettait en parallèle le corps habillé et meurtri qu'on ne voyait pas avec le corps nu et admiré de la Vénus.

« J'ai essayé de détruire le portrait de la plus belle femme de l'histoire mythologique pour protester contre le Gouvernement qui détruit M^{me} Pankhurst, la plus belle figure de l'histoire moderne »¹².

LA LIBERTÉ SEXUELLE ET LA FORCE SELON H.G. WELLS

Le romancier socialiste, connu comme pionnier de la science-fiction, publia en 1909 un roman sur la puissance féminine : *Ann Veronica, A modern Love Story*. Le roman se réfère à un personnage réel : la féministe néo-zélandaise Amber Reeves, d'une grande liberté de mœurs avec qui il eut une liaison au parfum de scandale. Le roman est sous-titré « une histoire d'amour moderne », comme une réponse encourageante aux transgressions de l'amour dans le mariage, dont *Tess d'Uberville* de Thomas Hardy serait une version tragique. L'histoire d'*Ann Veronica* s'achève dans le bonheur et l'amour non marital.

La pratique des arts martiaux apparait tôt dans la vie de la femme forte. Un homme plus âgé, Ramage, avait prêté de l'argent à Ann Veronica pour financer ses études de biologie. Il tente de l'agresser sexuellement :

« Comment osez-vous ? » Ils furent tous deux étonnés de leur force mutuelle. Ramage était peut-être le plus étonné. Ann Veronica avait été une joueuse de Hockey ardente et avait fait un cours de Ju-Jitsu au lycée. Sa défense cessa rapidement d'être en aucune manière distinguée, et devint vigoureuse et efficace. Une mèche de cheveux qui s'était échappée de ses épingles devint une arme dans les yeux de Ramage, et les jointures d'un petit poing bien

projeté eurent un résultat efficace et douloureux sous l'os de sa mâchoire et son oreille.¹³

Ce passage met en scène les réflexes d'arts martiaux de la protagoniste, acquis au lycée, comme outils d'autodéfense physique. Ann Veronica a une sexualité libre mais refuse toute contrainte sur son corps. Au chapitre précédent, alors qu'Ann Veronica, diplômée de biologie a rencontré les suffragettes, elle se dédie à défendre leur cause au moment où elles tentent de prendre le Parlement.

Parmi les discussions au sein des militantes sur les causes des inégalités, on retrouve un argument diététique : la méchanceté des hommes serait liée à leur alimentation.

« Nous ne voulons pas des hommes, dit alors Miss Miniver, nous ne les voulons pas avec leur rire bruyant et voyant. Les idiots vides, des brutes épaisses. Des brutes : ce sont les bêtes qui vivent parmi nous : la science un jour nous apprendra comment faire avec eux. C'est une question pour les femmes. […] Ils sont endurcis par la bestialité, et empoisonnés par le jus de la viande abattue dans la haine, et par les boissons fermentées- imaginez ! Leurs boissons sontensemencées de milliers et de milliers d'horribles bactéries »¹⁴.

Manger de la viande était réputé fortifier. Chez les suffragettes l'ingestion d'animaux abattus renforce la violence. Et la bestialité masculine est associée à la présence de micro-organismes dans leur corps. Si le texte de Wells comprend une critique amusée des excès du mouvement (très mesurée par rapport aux satires dont elles faisaient alors l'objet), certaines suffragettes défendaient cette opposition par leur mode de vie. Nombreuses d'entre elles étaient végétariennes. Le végétarisme était revendiqué en prison, il montrait la solidarité entre l'exploitation des femmes et la cause animale. De plus, cuire des légumes était moins chronophage que les ragoûts, et permettait aux femmes un moindre temps passé en cuisine¹⁵.

VIOLENCE ET VÉGÉTARISME CHEZ LEONORA COHEN (1873-1978).

À Leeds, où se réunissaient artistes et suffragistes, une militante politique décida de rejoindre le mouvement radical : Leonora Cohen. À son arrivée à Londres en 1913, elle brisa la vitrine des bijoux de la couronne dans la Tour de Londres avec une barre de fer. Elle rejoignit la formation d'Edith Garrud et devint membre du Bodyguard.

Elle était végétarienne depuis l'enfance (pour des raisons de santé) et le resta tout sa vie. Elle devint adepte de la théosophie, société au départ secrète fondée par la médium Helena Blavatsky en 1875. Les théosophes qui cherchaient à réconcilier judaïsme, christianisme et hindouisme pratiquaient le végétarisme par souci de la réincarnation. Leonora Cohen garda l'habitude de noter tout ce qu'elle mangeait¹⁶. Certains à son époque pouvaient l'imaginer mal-nourrie. Elle vécut cent cinq ans en bonne santé.

Sa longévité lui permit de rencontrer les féministes des années 1960, mais elle se montra circonspecte face à leur volonté d'émancipation sexuelle. Une génération avait passé, le corps et le genre devenaient un autre sujet de discorde.

Végétarisme, violence et lutte pour l'égalité des droits constituent quelques notions saillantes de la longue histoire de la critique de la dialectique nature/culture. La nourriture (ancien mot pour désigner la culture), l'entraînement, l'enquête scientifique vont de pair pour construire des stratégies d'émancipation. Le processus de dé-génrisation de la biologie est en cours, même s'il provoque toujours d'immenses résistances. Comme Edith Garrud et Leonora Cohen, qui vécurent dans leur corps un siècle de luttes, utilisons la science, ou sinon, la souplesse et les clés de bras.

Chloé Maillet

- « Pour une femme », comme elle l'entend souvent, car elle serait seulement « assez grande » si elle était assignée homme.
- Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2008.
- Les hypothèses présentées dans ce texte sont un hommage aux critiques de la biologisation du genre et du sexe par des auteures comme Donna Haraway et Anne Fausto-Sterling.
- Jigoro Kano, *Judo (Ju-jutsu), méthode et pédagogie*, traduit et présenté par Jean-François Fernandez, Fabert, Paris, p. 39-40.
- « J'ai heureusement quelque connaissance du "baritsu" [sic], autrement dit de la méthode de lutte des Japonais ; j'ai eu à m'en féliciter dans plusieurs circonstances, et cela me permit d'échapper à son étrointe », « La Maison Vide » (« The Empty house »), publié dans *Strand Magazine* en 1903 et repris dans *The Return of Sherlock Holmes*, 1905, chapitre 1.
- E.W. Barton-Wright, « How a Man may Defend Himself against every Form of Attack », *Pearson's Magazine*, March edition, 1899.
- NUWS (National Union for Women Suffrage).
- Ju-Jutsu as a husband-Tamer: A Suffragette Play With a Moral*, série de photographies fondées sur *What Every Woman Ought To Know*, pièce mise en scène au dojo d'Edith Garrud à Argyll Street.
- « Physical force seems the only thing in which women have not demonstrated their equality to men, and whilst we are waiting for the evolution which is slowly taking place and bringing about that equality, we might just as well take time by the forelock and use science, science otherwise ju-jitsu. In this art all are equal, little or big, heavy or light, strong or weak; it is science and agility that win the victory. Is not this forecast of the future? Science, quickness, vitality, and brains are surely equal to brute strength in politics as well as in fights », Edit Garrud, "The World we Live In", *Votes for Women*, March, 4, 1910.
- En 1913, la suffragette Emily Davison mourut dans des circonstances complexes sur un hippodrome en voulant placer une écharpe sur le cheval du roi. En réponse, est voté le : « Temporary Discharge for Ill Health Act » rapidement surnommé le *Cat and Mouse Act*, parce qu'il permettait de libérer les activistes lorsqu'elle risquaient de mourir de faim et de les réemprisonner dès qu'elles reprenaient des forces. Voir : Antonia Raeburn, *The militant Suffragette*, 1973, et Emeline Godfrey, *Feminity, Crime and Self defense in Victorian literature and society*. Palgrave, Mcmillan, 2012.
- Sur cette intervention violente sur le tableau, on peut se référer aux analyses de David Freedberg, *Le Pouvoir des Images*, traduit de l'américain par Alix Girod, Paris, Gérard Monfort, 1998, p. 441 ; Alfred Gell, *Art and Agency : an Anthropological Theory*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1998, p. 98-99 ; Sophie Moiroux, « L'Image empreinte d'intentions. La « Vénus tailladée ». Considérations sur un acte d'iconoclasme », *Images Re-vues* [En ligne], 2, 2006.
- « I have tried to destroy the picture of the most beautiful woman in mythological history as a protest against the Government for destroying Mrs. Pankhurst, who is the most beautiful character in modern history ». « Miss Richardson's Statement » dans *The Times* du 11 mars 1914.
- « "How dare you!" she panted, with her world screaming and grimacing insult at her. "How dare you!" They were both astonished at the other's strength. Perhaps Ramage was the more astonished. Ann Veronica had been an ardent hockey player and had had a course of jiu-jitsu in the High School. Her defense ceased rapidly to be in any sense ladylike, and became vigorous and effective; a strand of black hair that had escaped its hairpins came athwart Ramage's eyes, and then the knuckles of a small but very hardly clinched fist had thrust itself with extreme effectiveness and painfulness under his jawbone and ear ». *Ann Veronica, A Modern Love Story*, Penguin Classics, Londres, 2005, chapitre 9 (ma traduction).
- « - We do not want the men, said Miss Miniver, we do not want them, with their seers and loud laughter. Empty silly, coarse brutes. Brutes! They are the brute still with us! Science someday may teach us a way to do without them. It is only the women matter. […] Simply because they are hardened by bestiality, and poisoned by the juices of meat slain in anger and fermented drinks – fancy! Drinks that have been swarmed in by thousands and thousands of horrible little bacteria », *Ann Veronica… op. cit.*, chapitre 8.
- Leah Leneman, « The awakened instinct: vegetarianism and the women's suffrage movement in Britain », *Women's History Review*, 1997, 6:2, 271-287.
- Les archives de Leonora Cohen que j'ai pu consulter sont conservées à l'Abbey House Museum de Leeds, qui présente aussi une robe à l'effigie de Jeanne d'Arc cousue par elle, et plusieurs de ses médailles et récompenses du WSPU.

Chloé Maillet est historienne et artiste visuelle en duo avec Louise Hervé.

Auteure d'une thèse de l'EHESS sur la parenté hagiographique médiévale sous la direction de Jean-Claude Schmitt (Brepols publishers, 2014), spécialiste des questions de genre et de parenté dans la culture visuelle et cléricale. Elle a été chercheuse post-doctorante au musée du qual Branly en 2015-2016, est professeure d'histoire et théorie de l'art à l'ESAD Angers ; elle a publié dans des revues scientifiques historiques et anthropologiques. Elle a publié en duo avec Louise Hervé *Attraction Etrange* (JRP Ringier, 2013), *Spectacles sans objet* (Éditions P, 2014), *L'Iguane*, (Thalielab, 2017) et présenté des expositions collectives et monographiques au Royaume Uni, au Danemark, en Suisse, au Canada et en France.



TOMASO BINGA, OGGI SPOSE, 1977. Courtesy Archivio Binga – Menna © Archivio Binga Menna
Exposition de **TOMASO BINGA** à **MIMOSA HOUSE** du 27/09/2019 au 20/12/2019 – vernissage le 26/09/2019
MIMOSA HOUSE, 12 Princes Street, London W1B 2LL – Open 1-6pm Wednesday-Saturday – +44 (0) 780 235 1468



Nous grouillons dans un corps, car nous ne savons pas où nous sommes, et avec qui nous sommes, quel est l'être que nous traversons en ce moment, nous avons peur de nous retrouver nez à nez avec l'inconnu, que ses coutumes ne soient pas les nôtres, que ses odeurs, que sa peau ou sa nourriture soient repoussants, nous ne savons pas d'où nous venons, sans doute à l'autre bout du monde, en tout cas nous étions dans quelque chose de radicalement différent, peut-être même ce monde nous est indifférent et nous avons grouillé ailleurs, très loin de ces façons d'être, et dans ce très loin nous étions déjà apeurés dans le noir à ne pas comprendre ce que nous faisons là, nous ne savons pas quand tout cela va s'arrêter, quand il va y avoir enfin un vrai repos, car nous ne nous reposons jamais, il faudra à un moment donné être vigilant et profiter d'une brèche, la brèche c'est la mort et là nous allons piétiner vers autre chose, il ne faudra pas s'en laisser compter, continuer coûte que coûte avec la peur au ventre, car nous ne sommes pas seul à désirer en finir, et ce n'est pas nous qui dé-



cidons, je ne je ne fais pas semblant, je me mets pas à dire que je vais tenter la vie, que je vais faire un petit essai, je vais un peu me mouiller dans l'existence, non, je dis pas ça, que je vais essayer, non, faut pas se dire je vais essayer, mais je vais d'abord essayer, je vais me pencher un peu dans le vivant pour voir, non, faut vivre, faut pas se dire j'aurais bien envie de me taper une petite existence, faut exister, faut pas se dire j'essaierais bien de me taper une bonne vie là, allez hop, allez, ça me branche, j'essaie de vivre là, hop, me faire une petite existence et rester un bon moment là-dedans, non, comme, faut y aller franco, faut pas essayer de se dire je vais essayer, pourquoi pas? j'ai ma petite chance, après tout, après tout? j'ai mon petit lopin de chance, ma petite étoile qui m'attend au tournant, mais non, y a rien qui t'attend, le tend une perche, non, ce qui t'attend au tournant, c'est que tu vas te rattacher la queue tout au fond, tu vas t'écraser au fond, au fin fond du vivant tu vas tenter l'existence et pas seulement la vie, rester, comme un con, tu vas creuser un peu la-dedans et peut-être, tu vas t'y coller, sans y être vraiment.

je ne je ne fais pas semblant, je me mets pas à dire que je vais tenter la vie, que je vais faire un petit essai, je vais un peu me mouiller dans l'existence, non, je dis pas ça, que je vais essayer, non, faut pas se dire je vais essayer, je vais essayer la vie, comme je vais vivre, mais je vais d'abord essayer, je vais me pencher un peu dans le vivant pour voir, non, faut vivre, faut pas se dire j'aurais bien envie de me taper une petite existence, faut exister, faut pas se dire j'essaierais bien de me taper une bonne vie là, allez hop, allez, ça me branche, j'essaie de vivre là, hop, me faire une petite existence et rester un bon moment là-dedans, non, comme, faut y aller franco, faut pas essayer de se dire je vais essayer, pourquoi pas? j'ai ma petite chance, après tout, après tout? j'ai mon petit lopin de chance, ma petite étoile qui m'attend au tournant, mais non, y a rien qui t'attend, le tend une perche, non, ce qui t'attend au tournant, c'est que tu vas te rattacher la queue tout au fond, tu vas t'écraser au fond, au fin fond du vivant tu vas tenter l'existence et pas seulement la vie, rester, comme un con, tu vas creuser un peu la-dedans et peut-être, tu vas t'y coller, sans y être vraiment.

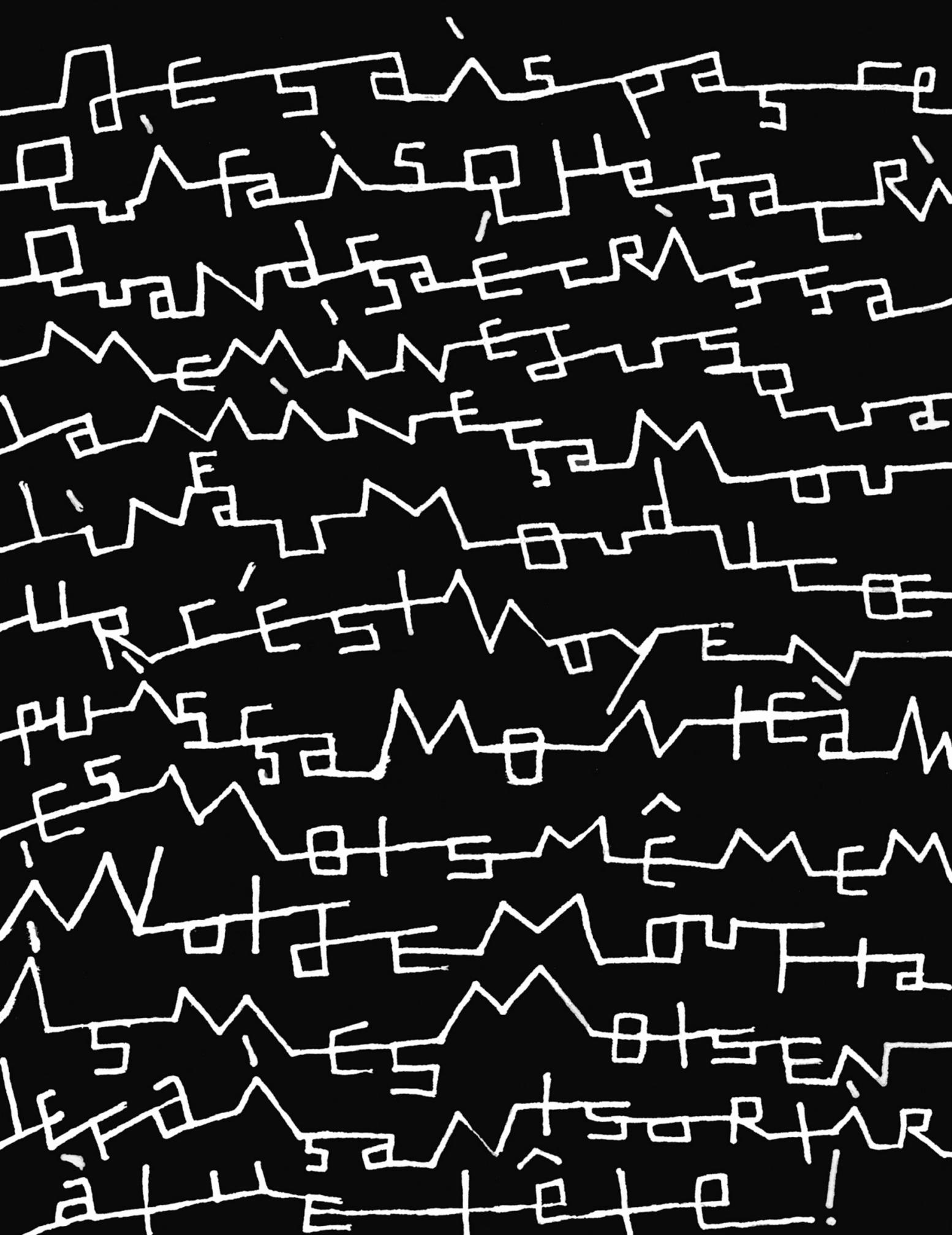
nous on nous a mis là dans l'espoir peut-être que quelqu'un fera jaillir quelque chose dans cet endroit, je parle d'un lieu à occuper, quelque chose où nous aurons enfin lâché tous les autres, un avant poste qu'il faudra tenir le plus longtemps possible, aller d'un corps à l'autre et puis enfin, pour une raison qui nous échappe encore, endormir le troupeau et finir seul la route avec ce corps dont on a l'impression qu'il est le dernier, le dernier corps qui va traverser tous les temps.

en juin mille neuf cent soixante-huit ma mémé a écrit dans son carnet : Que la colère du Christ s'abatte sur la France!

Photomaton
ON DÉBARASSE TOUT APPARTEMENT
CAVES ET GRENIERS
ET ON SE REND À DOMICILE

5.00 € dont TVA 20.0% - 0.83 €
Cabine N° : EU01 27/02/2018 20h27
Service consommateurs: 01 49 46 17 95

Toi dans ma vie toi eui
es dans ma vie toi qui es
moi qui suis dans ta vie moi
qui suis dedans et toi qui es
dans ma vie et toi et moi
dans ma vie et la tienne à
toi et la mienne à moi dans
ma vie et la tienne eui est
à toi et à moi aussi et toi
qui es toi et moi qui suis
moi dans nos vies qui sommes
nous dans la lutte.



Cette nuit j'ai rêvé d'un poète volant. En fait je me promenais en voiture sur des chemins de terre entourés de pâtures et il y avait, au bout du chemin, des rangées de grands arbres. Tout près, il y avait un poète assez jeune avec des cheveux un peu longs et qui était dans les airs ; il tournait doucement autour de la cime des grands arbres, un peu comme une soucoupe volante. Je le voyais depuis ma voiture, alors je m'avançai vers lui, qui également s'approcha et redescendit de quelques mètres. J'étais sorti de la voiture et je l'entendis qu'il parlait doucement, mais je ne comprenais un traître mot de ce qu'il disait. Je le filmais, pour montrer que vraiment il touchait pas terre ; je cadrerais sa tête un peu ronde avec ses cheveux bouclés, puis ses habits gris : enfin je zoomais sur ses pieds qui s'approchaient des herbes et des fleurs de la prairie. Il avait des chaussures un peu usées, d'un cuir marron foncé, des vêtements élimés. Le poète s'était bien rapproché de la voiture maintenant, il ne parlait presque plus et il n'était même pas à vingt centimètres du sol. Je lui ai finalement proposé d'aller prendre un verre (ou versa?).

REVOLUTION = ON DANSE

ON FAIT EXPLOSER

L'EXISTENCE !



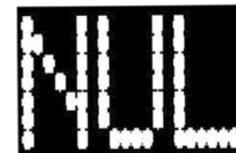
Je croiserai
le fer je
croiserai le
temps je
croiserai la
langue je
croiserai
l'amour

la lutte
serait alors
de partir du
plus petit
mot pour
rejoindre
le lointain.

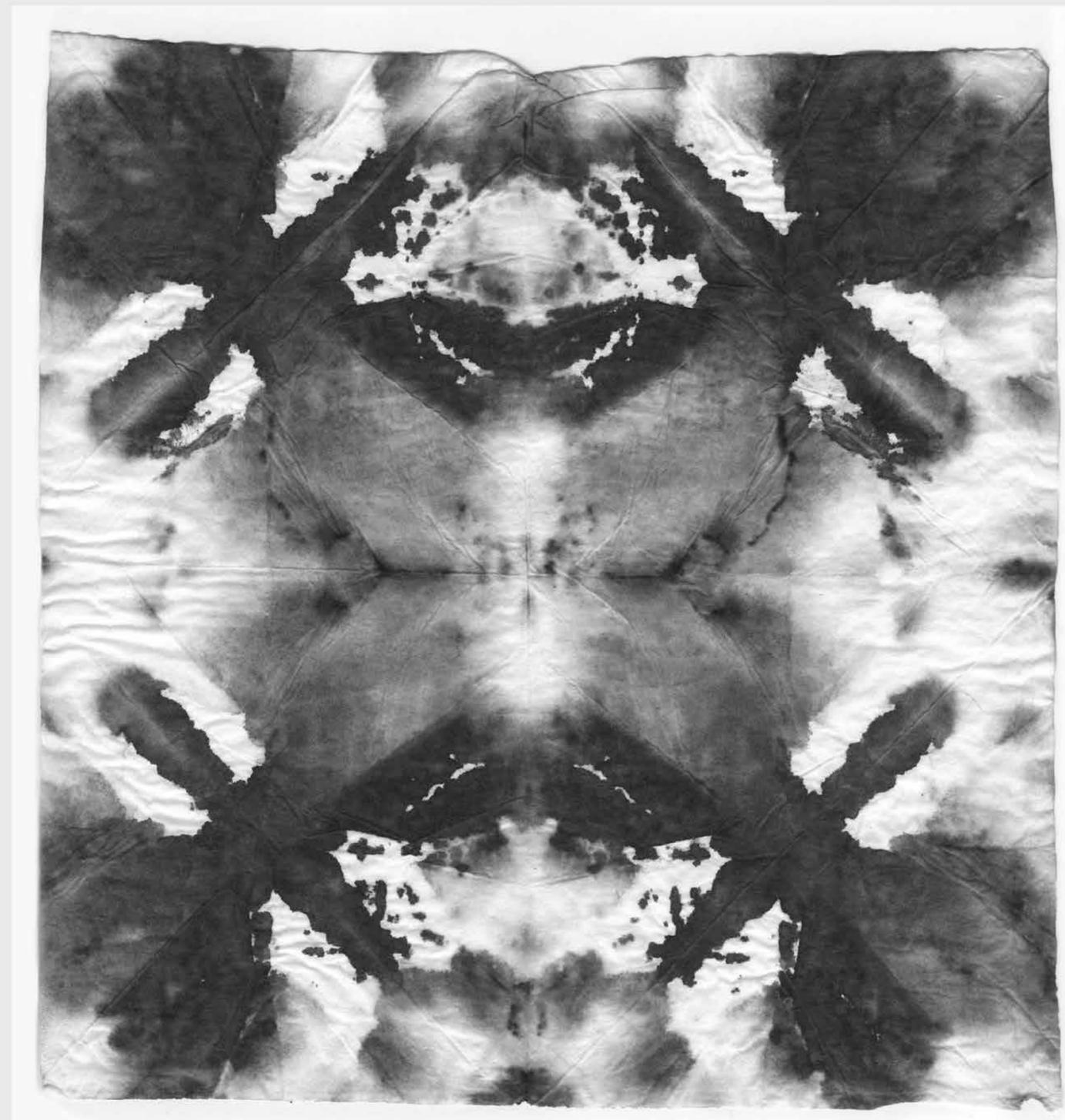
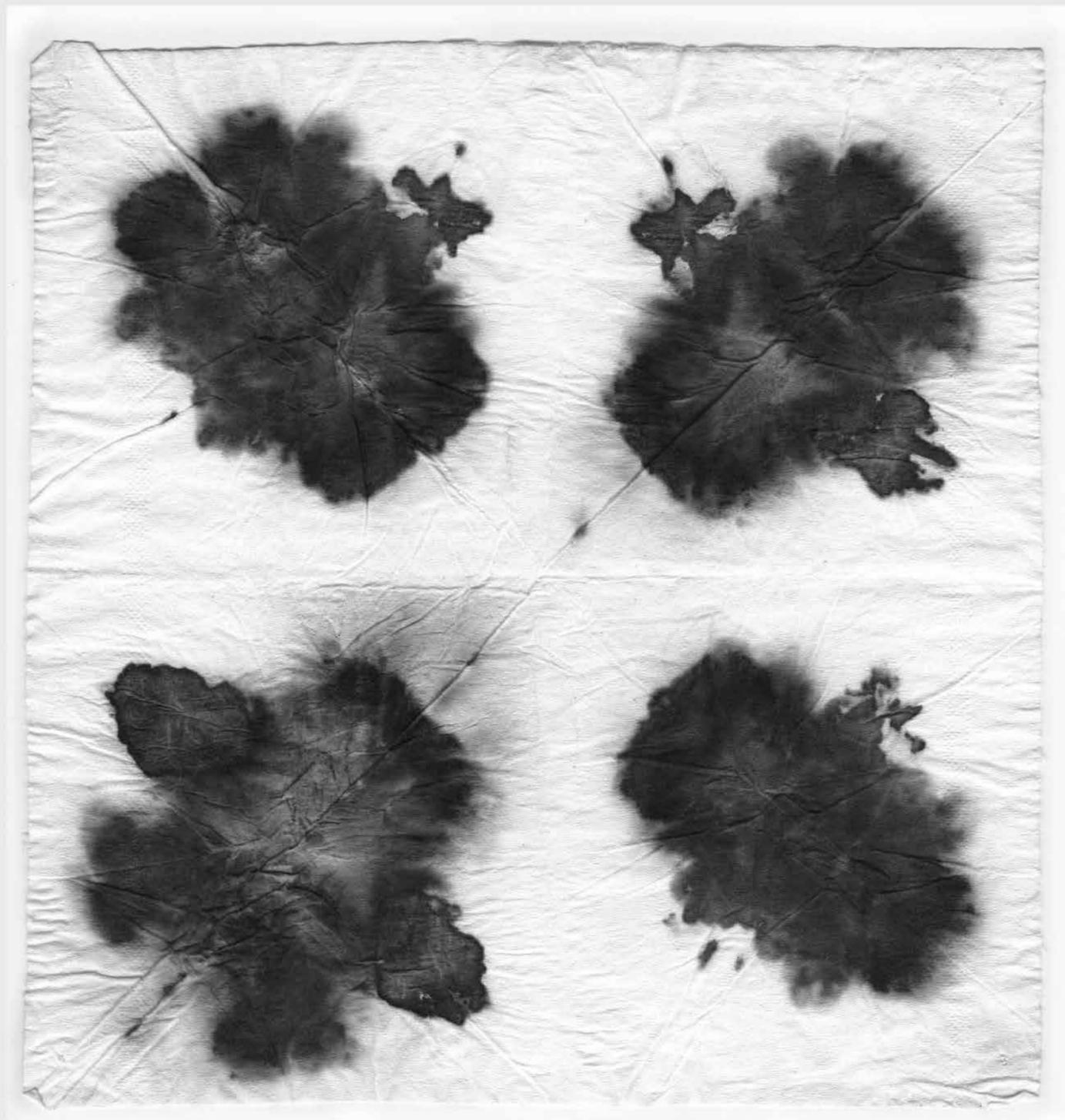


l'art à la
rue rumi
ne à l'air
libre il rit
l'art à l'hu
meur de la
rue se met à
rire libre

poems from



Charles Purney, Inc



LAETITIA BOURGET
LES MOUCHOIRS MENSTRUELS, 1997-2006

retour vers le futur

Deux ans après l'étonnante découverte du travail photographique et théorique de Paul Duxermade (1959-1997), une première monographie de l'artiste axée sur sa troublante anticipation de notre relation contemporaine aux images est en cours d'élaboration sous la direction de Nikolaj Møllgaard.

En 1997, l'artiste danois Paul Duxermade prenait sa dernière photo, quelques instants avant de succomber d'une fracture du crâne. La photo, nous le supposons, devait être une vue du chantier de la liaison du Grand Belt, pont gigantesque qui serait dorénavant l'horizon qu'auraient, au travers de la fenêtre de leur cuisine, les habitants de ce petit pavillon de bord de mer sur l'île de Seeland. Cette disparition absurde – il prenait la photo à genoux sur le bord de l'évier de la cuisine et a glissé – pourrait à elle seule résumer, tragique ironie du sort, la base du travail de l'artiste qui, sa courte vie durant, n'aura oeuvré qu'à capter sur pellicule la mort instantanée du présent. L'instant précédant sa chute, Paul Duxermade était ainsi déjà mort, selon les termes de son « Gammelt Snapshot », qui est le nom donné à l'ensemble de son travail photographique et qu'on pourrait traduire par « vintage instantané ». D'ailleurs, en chutant lourdement sur son tout nouveau Minolta Dynax qui se brisa littéralement sous le choc, Duxermade fit malgré lui de cet accident une sorte d'œuvre complète, en signant également le destin de son appareil photo (et a posteriori, dans un ultime geste précognitif, celui de la marque Minolta qui cessa sa production quelques années plus tard). En effet, un des principes du « Gammelt Snapshot » était d'associer systématiquement aux images le modèle des appareils photo utilisés, dans un processus consciencieux de consignation du « souvenir

du présent déjà mort ». Ainsi, chaque cliché était pris avec un appareil photo sorti dans l'année. La question de l'altération du souvenir immédiat, au travers d'images photographiques filtrées par la technologie « milieu ou bas de gamme » des appareils du moment était en effet centrale pour l'artiste, qui documentait et mettait à nu, par ce biais, une certaine forme d'esthétique populaire et son influence sur la nature même du souvenir. Malheureusement, la fin brutale de son travail, par définition au long cours, le réduira à la décennie 1987-1997, exactement à la moitié du parcours comme vous le comprendrez plus bas.

Cette même année 1997, Per Kirkeby déclarait dans une interview que « le fondement de la création artistique, était d'observer et de consigner ». Peut-être que Paul Duxermade aurait aimé en discuter avec ce célèbre compatriote qui, lui aussi d'une certaine manière, proposait à voir l'évocation d'une mémoire filtrée. Mais Paul Duxermade faisait partie de ces artistes qui ne peuvent confronter leur travail au monde avant d'en avoir terminé totalement la production – son « Gammelt Snapshot » devait en effet s'étaler sur 20 ans, la durée selon lui d'un cycle de remplacement technologique. Son décès accidentel et prématuré empêchera ainsi durant deux décennies son histoire de sortir des cartons sotckés dans la chambre d'une maison isolée de Skanderborg, dans la région d'Aarhus, où il vivait dans la plus grande discrétion. Les rares éléments biographiques concernant sa vie tiennent d'ailleurs en quelques lignes et sont exclusivement administratifs : Paul Duxermade était très jeune

PAUL DUXERMADE

Tivoli (Gammelt Snapshot), photographie argentique, 9 X 15 cm, juillet 1991 / Canon Prima 5





Tivoli (Gammelt Snapshot), photographie argentique, 9 X 15 cm, juillet 1991 / Canon Prima 5
PAUL DUXERMADE

lors du décès de sa mère et vivait avec son père, ancien joueur de handball professionnel handicapé suite à un AVC, dont il devait probablement s'occuper. On ignore tout le reste, sinon ce qu'on pourrait imaginer d'une vie recluse dans une maison perdue en lointaine banlieue. La découverte fortuite des centaines de photos de Duxermade, en 2016, n'est pas sans évoquer celle des négatifs de Vivian Maier. Le contexte est malgré tout différent, et autrement inédit : si la vie de Vivian Maier a pu être reconstituée grâce à des témoignages, celle de Duxermade restera à jamais un mystère. En revanche, et c'est là que se situe le caractère exceptionnel de cette découverte, dans les cartons de photos se trouvait également un grand nombre de textes, de carnets remplis de véritables manifestes de son travail d'artiste, et qui laissent présager qu'il préparait une grande œuvre dont nous ne pouvons aujourd'hui que spéculer sur le résultat et la portée¹. Ce singulier trésor dormait ainsi depuis 1997 dans une chambre de la maison qu'un universitaire français a acheté en 2016, suite au décès du père de Paul Duxermade. Si les quelques recherches, rapidement fructueuses, effectuées par le nouveau propriétaire ont révélé que le père n'avait plus aucune famille à contacter, ses anciens amis du handball n'avaient quant à eux que de vagues souvenirs de Paul enfant, ou jeune adolescent discret.

Ne restent aujourd'hui que des textes, le plus souvent sous forme de notes, à lire, et des photographies à regarder.

Voici donc un cas particulier de l'étude d'une œuvre, théorisée mais inachevée, par un artiste disparu il y a plus de vingt ans, inconnu de son vivant et dont le travail ressurgi au moment où le sens des images et de la mémoire se dissout dans la marmite hantologique d'Internet, des filtres Instagram et du paradoxe du néo-vintage. Ce « Gammelt Snapshot », qui questionnait et fabriquait, d'une certaine manière, le « retro » en temps réel, semble prendre tout son sens aujourd'hui. L'autre ironie du sort, c'est que Duxermade pensait que 20 ans était une durée raisonnable de « remplacement technologique », c'est à dire ce moment où une technologie, petit à petit, finit par en remplacer une autre : 20 ans après, si la photo numérique a effectivement supplanté l'argentique, la majorité des images actuelles sont filtrées pour ressembler à des photos anciennes, tel un remplacement qui ne s'assumerait pas totalement. On aurait alors aimé lui demander sur quelles observations, en 1987, avait-il pu appuyer son pronostic. Peut-être visait-il exclusivement la technologie des appareils photo, mais, dans ce cas, cherchait-il à documenter une technologie destinée à disparaître ? Peut-être avait-il observé que Canon avait produit ses premiers reflex de qualité à la fin des années 60, qui avaient alors définitivement remplacé le télémétrique, et qu'en 1986, Canon encore dévoilait le RC-701, un des premiers reflex numériques modernes. Pour autant, il ne travailla jamais avec un appareil numérique, comme si il avait décidé d'aller au bout de la vie de l'argentique. Avait-il lu Nietzsche, Marx ? Avait-il entendu parler de la théorie de la « destruction créatrice » de Sombart, Schumpeter ou Levitt ? Ce qui est sûr, c'est que lorsqu'il commença son « Gammelt Snapshot » en 1987, le basculement au tout électronique semblait en effet définitivement inéluctable, les ventes de CD dépassaient celles des vinyles, et l'ordinateur devenait domestique, familial et convivial.

Quoi qu'il en soit, les réflexions que nous propose Paul Duxermade sur la mémoire filtrée par les avancées (et les lacunes) de la technologie des appareils photo restent un sujet d'actualité.

Nous avons tous, dans des boîtes à chaussures ou sur des disques durs, des souvenirs en noir et blanc ou sépia de nos aïeux, et d'autres plus récents en Kodachrome ou Agfacolor jaunies, en Polaroid flous ou en .Jpeg Nokia pixelisés. Nos souvenirs semblent liés naturellement à ces couleurs passées, nous avons tous en tête ces couleurs si particulières des photos des années 70, des années 80, des années 90, des années 2000, et celles encore plus troublantes des applications de retouche de photo de 2006, 2008 ou même de 2016, déjà désuètes, déjà « vintage » (voire méta-vintage dans ce cas). Paul Duxermade se demandait-il si les souvenirs s'estompaient à la vitesse de la détérioration des photos ? C'est en tout cas une question que son travail nous pose.

En outre, ses sujets, choisis pour leurs qualités de résistance au temps, comme des bâtiments, des parcs ou des animaux, n'offrent jamais d'indications de dates, excepté la mode vestimentaire des rares personnes photographiées, qu'il choisit d'ailleurs systématiquement pour leur caractère atemporel.

L'idée étant que, lorsqu'il « suivait » un sujet, au fil des années, ce dernier ne devait pas évoquer un quelconque changement : seule la technologie de l'appareil évoluait. Sa série sur les jardins de Tivoli², le célèbre parc d'attraction de Copenhague, par exemple, datées de 1991 et prises avec un Canon Prima 5, est un parfait exemple de situation hors du temps, dont on aurait aimé voir les images prises en 1987, 1997 et 2007, afin de ressentir le trouble probable d'une mémoire créée par le changement de qualité technique de la photo, son grain lié à la technologie de l'appareil et la modification de sa teinte par le temps, comme une spéculation sur le travail du temps sur nos sensations liées à notre connaissance subie de la technologie, lorsque notre vision arrive, malgré nous, à ressentir l'évocation d'une époque sur la simple couleur d'une image, uniquement liée à sa technologie, et en aucun cas en rapport direct avec la réalité de ce moment.

Au regard de 2019, Paul Duxermade a donc anticipé ce paradoxe moderne du filtre Instagram qui, grâce à une application gratuite, permet de restituer les défauts des appareils photo bon marché d'antan sur des images à plusieurs millions de pixels prises par des téléphones hors de prix. On pourrait même avancer qu'il a devancé l'argument actuel des appareils photo haut de gamme, qui n'est plus celui de restituer la réalité le plus fidèlement possible, mais de la magnifier. Un « Gammelt Snapshot » qui trouverait une nouvelle forme d'accomplissement : le présent qui serait dorénavant plus beau dès sa mort instantanée.

¹ - Un travail de retranscription, de traduction et d'analyse des notes de Paul Duxermade est à l'étude.

² - Cinq des photographies ont été utilisées pour la pochette et le livret du deuxième album du groupe de rock DRAME (DRAME 2, Platinum Records, mars 2018)

NIKOLAJ MØLLGAARD



GUILLAUME LE BAUBE
Des nouvelles de Port-au-Prince — Hiver 2019



GUILLAUME LE BAUBE
Des nouvelles de Port-au-Prince — Hiver 2019

Bryan Campbell

UN ENTRETIEN RÉALISÉ PAR **NADIA CHEVALÉRIAS**

L'un des principaux axes de travail de Bryan Campbell est de questionner et d'analyser l'acte de création à travers les domaines de la politique et des médias, de voir comment ces derniers agissent sur le corps, l'imaginaire, et le rapport avec autrui. Mêlant reproductions visuelles, texte et chorégraphie, ses pièces croisent performance et images médiatiques (*Research for the quadruped protagonist*), questionnent à travers un projet éditorial de magazine de mode les frustrations et les désirs de chacun-e (*MARVELOUS*), ou encore l'impact d'une méthode de discours politique américaine au sein d'une communauté (*Janitor of Lunacy: a Filibuster*). Pour sa nouvelle création, *SQUARE DANCE*, Bryan Campbell prend comme terrain d'étude les danses dites de société : la *square dance* américaine, et le clubbing contemporain. D'une danse traditionnelle, interprétée sur le périmètre d'un carré en tenue de cowboy au son d'une musique folk, à une danse plus libre, il s'agit pour le chorégraphe de voir ce que ces pratiques révèlent au plateau d'un point de vue spatial et relationnel.

Vous vous êtes formé à New York, à La Tisch School of the Arts de l'université de New York, puis en France au CCN de Montpellier, sous la direction de Mathilde Monnier, où vous avez suivi la formation *exerce* au cours de la saison 2009/2010. Pouvez-vous nous parler de ces expériences, en quoi furent-elles complémentaires et pour quelles raisons avoir choisi la France pour développer votre propre travail ?

Ces deux formations ont été très enrichissantes. À la Tisch, j'ai eu accès à un entraînement rigoureux du danseur (des cours de ballet classique et

de danse moderne tous les jours, des pièces de répertoire...). À *exerce*, on explorait plutôt, en compagnie d'intervenant-e-s aux histoires et aux pratiques très différentes, des modes de création qui pouvaient inclure la parole, le chant, les arts plastiques, des pratiques somatiques, des analyses historiques... Après ces rencontres, j'ai décidé de poursuivre mon propre travail en France. J'ai eu le sentiment qu'ici je pouvais dessiner, en m'emparant de plusieurs outils performatifs et plastiques, un travail personnel, sans abandonner une pratique de danse, en tant qu'interprète ou créateur.

photo © Giannina Urmeneta Ottiker



Bien que vous ayez reçu une formation de danseur et de chorégraphe, la scène vous conduit souvent à vous adresser au public par la parole. Vos deux premières pièces, *Research for the quadruped protagonist* (2010) et *MARVELOUS* (2015) ainsi que *Janitor of Lunacy: a Fillbuster*, en cours de création, sont des performances parlées. D'où vous vient cet intérêt pour le langage ?

Mon expérience de danseur et de chorégraphe m'a conduit à une vraie pratique de scène, à être là, devant des gens. La parole a émergé rapidement, elle s'est imposée à moi. Elle a cet avantage d'impliquer très directement un public dans l'expérience du spectacle. Le langage m'intéresse aussi, à cause ou grâce, à la place de pouvoir qu'il occupe dans notre société. Cette forme d'expression est souvent associée à un savoir, à une expertise, tandis que l'expression corporelle est plutôt dévalorisée, vue comme ambiguë, voire vulgaire. La parole me sert donc à articuler, défaire ces préjugés culturels. Ce travail précis nourrit mes textes. Il m'aide aussi à comprendre pourquoi et avec quel statut je viens m'adresser à des spectateur-ice-s, et à mieux cerner leur comportement. Regarder les gens pendant que je parle me donne énormément d'informations sur comment vivre une performance live. Je travaille l'attention du public comme une matière. C'est vertigineux mais à la fois très excitant de comprendre comment la forme d'un texte adressé peut travailler la biomécanique d'un-e spectateur-ice, son éveil, sa frustration, son ennui... Cette attention, qui me place dans une position d'écoute et d'empathie, se révèle finalement ultra-chorégraphique.

Votre travail est aussi largement inspiré par l'image, fixe ou animée. *Research for the quadruped protagonist* s'inspire d'un dessin animé américain de la fin des années 80, *My little pony*, tandis que *MARVELOUS* nous plonge dans l'univers de la presse à travers un magazine de mode et de culture... Comment les images s'intègrent-elles dans vos processus de création ?

Comme pour le texte, je m'intéresse aux images depuis un endroit plutôt chorégraphique. Les représentations du corps dans les images représentent à mon sens, si elles ne sont pas contestées, un puissant moyen de communiquer, de rendre absolues nos valeurs. Dans un magazine de mode par exemple, on perçoit assez facilement (à travers les standards de beauté, d'âge...) les messages envoyés. Toutes ces images réussissent comme le langage à produire un discours, qui a des répercussions sur les corps. Elles peuvent déclencher du désir, une excitation, une angoisse, un manque, et transformer nos affects en moteurs économiques, soit faire dépenser de l'argent pour combler nos frustrations ! Bien que ce soit éminemment critiquable, il faut reconnaître que ces stratégies sont puissantes. Elles réussissent à nous influencer, à agir sur nos corps. D'un point de vue chorégraphique, cela est très fécond.

***SQUARE DANCE* est votre première pièce de groupe. Vous vous êtes inspiré pour cette nouvelle création de deux pratiques de danse, la *square dance* américaine et le *clubbing* contemporain. Pourquoi ce choix ?**

J'avais très envie d'étudier ces danses par le prisme de leurs géométries, autant celle du corps seul (colonne droite dans la *square dance*, colonne ondulante dans le *clubbing*), que les relations qu'entretiennent les corps entre eux (adresses qui suivent des lignes droites dans la première, regroupements amorphes dans la seconde). Bien que ces danses soient différentes par leurs formes, leurs cultures, leurs époques ou par leurs systèmes de valeurs, elles sont révélatrices d'un

même processus chorégraphique. Dans les deux cas, nous sommes en face d'un groupe de personnes qui inscrit par sa pratique un type de danse dans une époque. Quand je regarde les géométries de ces danses, je vois une sorte de portrait photographique de ces sociétés qui ont créé ces danses, à travers leurs valeurs et leurs modes de relations. Ce « faire portrait » m'a intéressé dès le début de ce projet.

Comment avez-vous travaillé la mise en relation de ces deux types de pratiques dansées ?

La rencontre des deux formes dans *SQUARE DANCE* apparaît avec le plus d'évidence dans la partition intitulée «chaos score», où on tâche d'interagir les un.e.s avec les autres, de manière «bordélique». Ces interactions de formes géométriques ont à voir avec le désir, l'excitation, voire un certain érotisme «vorace» ! L'association de ces deux formes et de ces affects, rarement montrés ensemble, créent pour l'interprète comme pour les spectateur-ice-s une sorte de trouble. Ces coexistences improbables font pour moi écho aux plus belles soirées de danse. Les plus réussies sont celles où des personnes, de cultures et de statuts sociaux différents, se rencontrent, se mélangent...

J'ai pensé à certains moments au monde de l'enfance. On retrouve en effet, parfois, une gestuelle primaire porteuse de dynamiques et de logiques d'actions nouvelles...

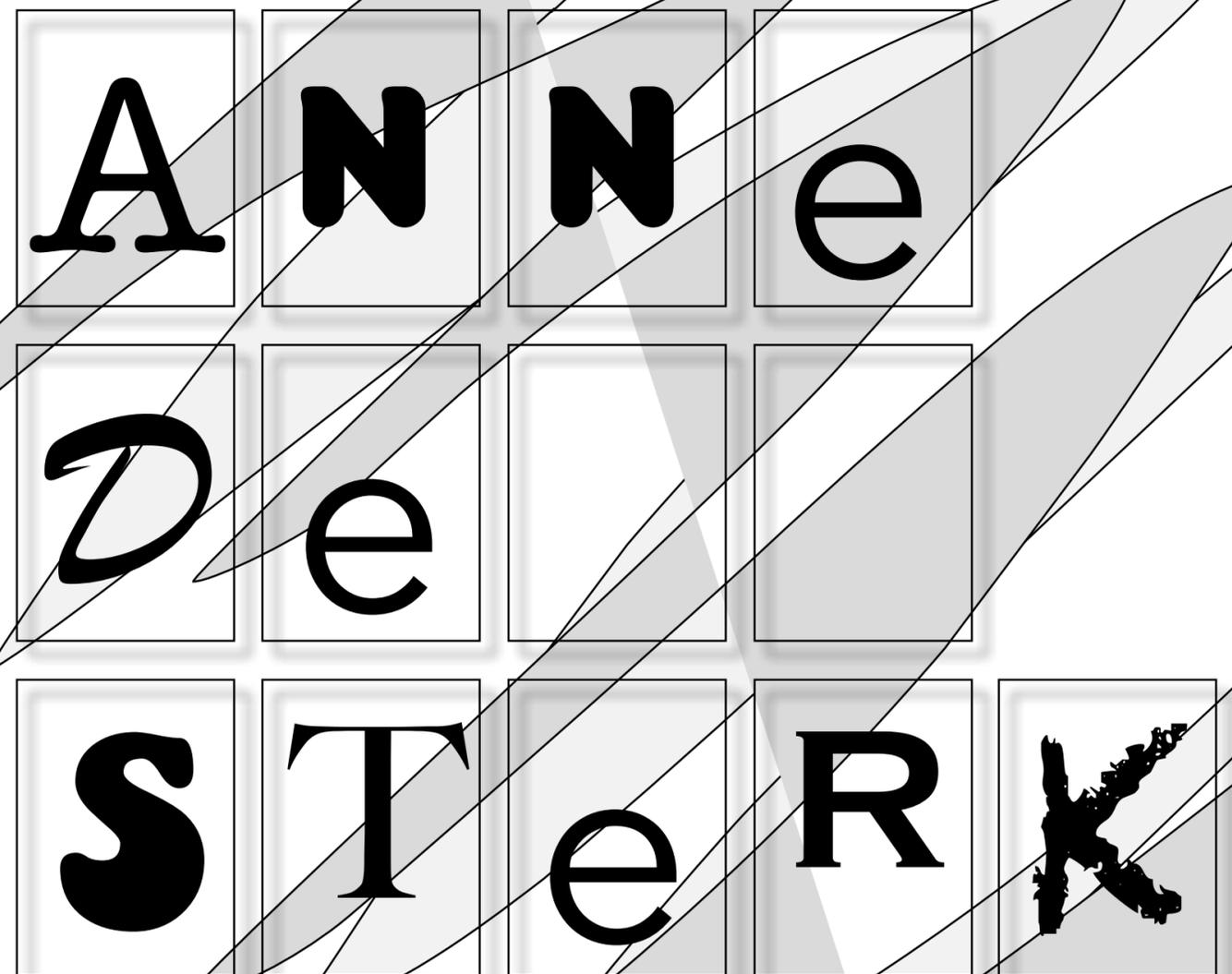
Cette association avec l'enfance n'a pas été explicite dans le processus de création, toutefois cela ne me surprend pas si la pièce évoque quelque chose de juvénile. Nous nous sommes attaché-e-s avant tout à chercher une gestuelle en rapport avec le désir. Chez la plupart des adultes, l'expression du désir est souvent inhibée, chez les enfants aucunement. Dans la mesure où il s'agit d'un moteur central de la pièce, cela nous a conduits de manière inconsciente vers des souvenirs d'enfance. Ça ressurgit dans la pièce.

***SQUARE DANCE* se déroule sur une surface carrée de huit mètres de côté autour de laquelle le public est assis. Les spectateurs et les artistes partagent le même espace. La technique du hors-champ semble avoir été pour vous une façon de créer un autre rapport à l'espace et au temps. Elle ajoute de l'espace à l'espace de représentation – en prolongeant le parcours des danseur-se-s dans les coulisses, derrière les spectateur-ice-s... Pourquoi avoir utilisé ce dispositif ?**

À un certain endroit, l'intention a été d'inviter le public à faire partie de notre bulle. Nous souhaitons qu'il retrouve cette sensation d'être entouré par des présences dansantes, comme en boîte de nuit. Le hors-champ m'a intéressé pour ce qu'il produit en termes d'inégalité, au sein même de l'expérience d'un spectateur-ice. Quand un-e danseur-se passe en hors champs, certaines personnes peuvent le-a voir, l'entendre, le-a ressentir, tandis que d'autres sont coupé-e-s de ces sensations. Il s'agit d'une expérience moins partagée, plus personnelle. C'est un lien avec le *clubbing*. Lors d'une soirée, on peut être au milieu d'une piste de danse, ou isolé-e avec une personne dans un autre espace. Ces différentes densités de présences, voire d'interactions, font partie de ce qui est, à mon sens, remarquable dans l'expérience d'une danse sociale.

Bryan Campbell a bénéficié pour *SQUARE DANCE* d'un accueil studio au Centre chorégraphique national de Tours / direction Thomas Lebrun du 26 au 30 mars 2019. *SQUARE DANCE* a été créé le 3 avril 2019, Festival Leg - Charleroi danse, La Raffinerie, Bruxelles (Belgique).

+ d'infos : <https://www.meteores.org/bryan-campbell/ccntours.com>



Un entretien réalisé par **JOHANA BEAUSSART**

« LE NEZ, LES YEUX, LA BOUCHE, LES OREILLES. » HEIN ?... HEIN ?

Raconte-nous ton parcours Anne de Sterk ?

Je suis née en région parisienne en 1971, de mère institutrice et de père conducteur de travaux dans le B.T.P.

Nous avons habité dans les tours de Noisy-le-Sec au 17^{me} étage, puis en 76, en Beauce au milieu des champs de blé. Planéité totale, 1/4 sol, 3/4 ciel.

Sauvée par la politique culturelle de Jack Lang et de Francois Mitterrand élu en 81, je deviens interne pour suivre une classe artistique, puis Paris VIII, Montpellier, maîtrise à Aix en Provence, et c'est en 93 que j'ouvre les portes du paradis de l'école des Beaux-Arts d'Aix en Provence en 3^{me} année. *Yihaaa!*

Après l'obtention de mon diplôme, Gilles Barbier m'invite en résidence à Astéride, à Marseille, l'année d'après je candidate au Post-diplôme

international de Nantes en 98, où je suis reçue avec Ivo Provoost, Simona Denicolăi, Philippe Jack, Annabelle Hubaut. Je rencontre beaucoup d'artistes issus de ce post-diplôme qui restent à Nantes et qui forment un tissu très actif en terme de collaborations. Dans cette école de Nantes, je passe le plus clair de mon temps en vidéo dans le studio de montage Betacam.

L'outil est pour moi un instrument, j'entends la tête de lecture s'arrêter sur la bande, son défilement à l'envers à l'endroit, je ré-enregistre les traitements en direct que je fais subir aux images; je suis hypnotisée par les écrans de ce studio. Je suis dans le cockpit d'un avion. Comme je tourne des images sans scénario et sans storyboard, et que les séquences ont du mal à prendre sens, c'est dans cette salle de montage que j'écris dialogues et voix-off. Je tricote les images en reliant

les rushes par la voix. Après avoir produit un maximum d’images dans ce studio, celles-ci commencent à m’ennuyer, comme si c’était facile de fabriquer des images, de puiser dans l’infinie variété du monde pour les extirper de là. Encore faut-il savoir les extirper correctement… Je travaille de moins en moins les images et pour ainsi dire plus du tout. Je ne prends plus de photos, je ne touche plus à un appareil ou à une caméra. Les outils changent, tout devient petit, on passe au numérique, et de toute façon, c’est la voix qui est devenue primordiale pour moi. Ce que j’en dis…

L’image existe toujours en arrière fond, les images de l’histoire de l’art surtout, mais comme base, comme canevas. L’image n’apparaît plus, elle disparaît, travestie, habillée, enveloppée, jouée par la voix. En 2000, grâce à Claire Guezengar, je participe à une expo au jeu de Paume à Paris et à Pommery (Reims) sur le Burlesque contemporain, l’expo est organisée par Jean-Yves Jouannais et Christophe Kihm. Sur le coup, je me rends compte que je n’ai rien à faire dans une salle d’expo à accrocher des photos. Je n’aime pas la fixité, la présentation, les accrochages.

Il n’y a que David Moinard qui arrive plus tard à susciter mon plaisir en organisant au Lieu Unique des expos dans lesquelles je crée des pièces d’une toute autre dimension. C’est grâce à lui que je me remets à la vidéo en rencontrant Claire Pollet qui m’assiste, et nous commençons à travailler sur des formes de partitions vidéo-projetées. Des écrits en mouvement.

À ce moment-là, le Lieu Unique de Nantes est dirigé par Jean Blaise, ce lieu d’accueil est chaleureux et ouvert à de multiples expériences.

Je commence à travailler pour une assemblée de spectateurs, pour un art en présence, avec des participants qui font partie de l’œuvre poétique que je propose. Je crée de multiples dispositifs pour mettre en scène la matière de la parole, je crée *Les Sonoguidés*.

L’art participatif n’est pas encore à la mode, les compagnies n’ont pas besoin de transformer leur travail en produits de médiation. *Bim. Les Sonoguidés* arrivent donc dans un contexte adapté pour une expérience de partage inédit.

Le dispositif des *Sonoguidés* était depuis longtemps en gestation en moi, mais c’est quand je rencontre Yves Chaudouët, *Ohh*, avec qui j’ai une longue collaboration, *Bong*, que nous la concrétisons vraiment. J’avais déjà réalisé le CD *Une petite place au soleil* dans lequel le fait de passer par un casque pour répéter ce que l’on entend donnait une texture bizarre à la langue… C’était tout l’objet de ma recherche.

Ensuite, pour les « partitions vidéo-projetées », c’est avec le chorégraphe David Rolland que cela a pris de l’ampleur dans un spectacle qui s’appelait *Pa Villon*.

Tout au long de ma pratique je réalise de nombreux montages-son, des extraits, des pièces sonores, des jingles, des compositions, des CD, des pièces radiophoniques, des pièces en live, des chorales, des lectures. Aujourd’hui, je travaille davantage en résonance à des contextes locaux, en relation aux paysages. Avec Frédéric Dumond (artiste écrivain) et Éric Watt (vidéaste), nous créons des « GPS poétiques » dans la montagne, dans les parcs régionaux, des formes de docu-fictions qui renseignent sur le paysage tout en faisant déraiper sa réalité. La voiture devient la caméra, et c’est toujours par la voix que l’on est conduit.

Parallèlement, et grâce à Danièle Yvergniaux, j’enseigne à l’école d’art de Quimper depuis 2009. Je crée petit à petit un atelier son et avec mes collègues Christine Lapostolle, Karine Lebrun et Hervé Thoby, nous créons la *Plateforme Situations*, un atelier de travail très orienté sur les pratiques du corps et de la voix.

Dans beaucoup de tes narrations, ta voix est présente. Tu nous fais entendre l’artiste qui interprète, s’amuse du montage, découpe et sculpte son récit. Il y a une spontanéité réaliste, instable et vigoureuse au point de me demander jusqu’où tes dialogues sont écrits. Peux-tu

nous parler de ton processus d’écriture ?

Dans beaucoup de mes narrations on entend en effet ma voix qui s’amuse du montage. Être à la fois dans le récit et à l’extérieur du récit est un jeu de création.

La pratique du montage est très propice à ce genre de jeu. Jean-Luc Godard faisait cela dans ses films, créer le récit et en même temps dire qu’il le créait. Quand on s’amuse vraiment avec un médium, on a envie de le retourner et de lui botter les fesses, comme à Jean-Luc d’ailleurs ! « Une fille comme vous est toujours désolée ».

Ho ça va !

J’adorais *Alphaville*, les idées interdites.

« Les hommes de votre espèce n’existeront bientôt plus ».

Oui oui !

Comment j’écris ?

En fait j’écris peu, je réagis plutôt, je réagis à la voix, à la phrase qui précède comme quand on parle à quelqu’un.

Je cherche dans les styles de la langue, des voix, des humeurs possibles, des expressions populaires, connues, moins connues, celles que j’ai mal entendues ou transfigurées. Le langage se libère comme j’ai peu l’occasion de le faire dans la vie. Ça fait du bien de dire ce qu’on veut, de pousser le trait, de se laisser embobiner dans les phrases. Ça exorcise la pression sociale, le sérieux de la langue qui a toujours le devoir de se faire comprendre. Il faudrait peut-être se relaxer un peu avec ça, on gagnerait sûrement autre chose. L’écriture pour moi est un outil. J’écris une trame, une logique, pour ne pas oublier le chemin que je dois parcourir à l’oral, mes appuis, mes ressorts, ensuite je la trace au micro, et si ça n’est pas pertinent, je reprends.

En fait j’écris pour la bouche. Charles Pennequin a les mêmes réflexes. C’est génial la bouche ! La bouche qui descend direct au cul, il dirait. Mais non, il ne l’a pas dit.

Quand on cherche à en découdre avec l’oralité, on est forcément confronté à la question du dialogue. Même si on est seul et qu’on a qu’une bouche, *ouf*, on a chacun plusieurs voix et plusieurs « angles de voix ». Quand on parle dans un micro, la tentation est grande de se répondre à soi-même. *Un, deux*. C’est quasiment un jeu d’enfant, comme celui d’inventer des personnages en direct en faisant toutes les voix. Si mon montage donne une impression de réalisme, *hein ?* c’est parce que je ré-interviens plusieurs fois avec des voix porteuses d’énergies différentes, placées autrement dans l’espace de la fiction, plus critiques, plus auditrices, plus moqueuses.

Et puis, tout simplement, j’aime fabriquer du dialogue. Être dialoguiste. Les dialogues les plus composés que j’ai faits sont pour les pièces sonoguidées.

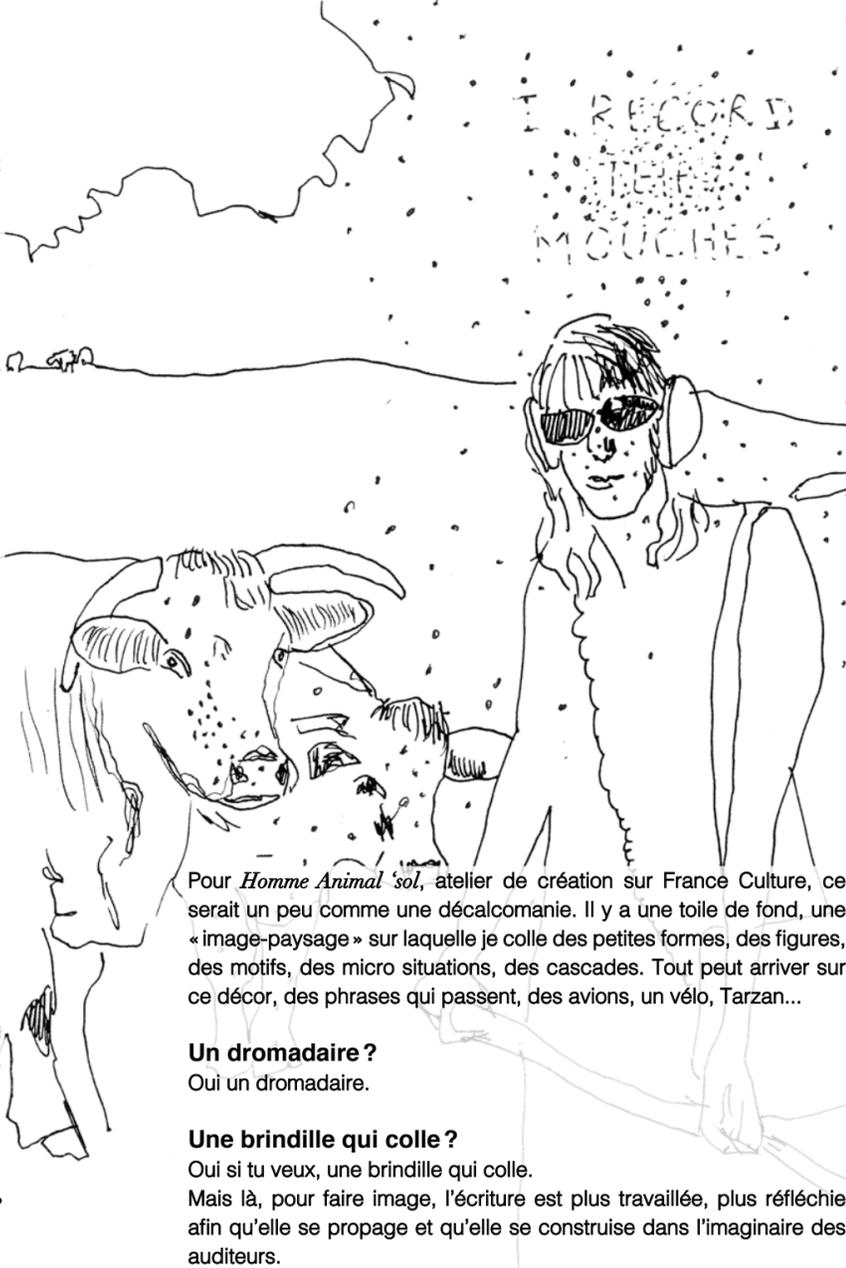
L’extrait de *Peau-Pierre Mabilie*, que l’on peut entendre sur mon site, est une bande son originale pour 6 voix, ce que l’on entend est destiné à être répété par 6 personnes en direct, « face public » avec chacun sa piste et son casque. Je prépare en amont mes voix sur multi-pistes, je compose 6 personnages, 6 identités sonores, en leur prêtant des voix, des paroles, des intentions, qui donneront à chacun un corps et une physionomie.

Bien sûr que j’écris pour préparer tout cela, pour trouver à raconter, chercher des documents, faire des liens, mais *nez en moins* c’est toujours le passage à l’oralité qui valide l’écriture.

À ce propos, Charles Pennequin fait la différence entre écrire pour un livre et écrire pour une lecture. Moi aussi.

Je n’écris pas pour faire des livres ou des textes. J’écris pour des situations. C’est tout à fait différent. Le travail d’écriture est tout à fait différent.

Autrement, quand j’écris de manière plus élaborée, c’est qu’il y a une image en arrière fond — peintures, photos, sculptures. Dans le livre le *Déluge* par exemple réalisé en 2009, les pièces sonores sont fabriquées d’emprunts à l’histoire de l’art.



Pour *Homme Animal ‘sol*, atelier de création sur France Culture, ce serait un peu comme une décalcomanie. Il y a une toile de fond, une « image-paysage » sur laquelle je colle des petites formes, des figures, des motifs, des micro situations, des cascades. Tout peut arriver sur ce décor, des phrases qui passent, des avions, un vélo, Tarzan…

Un dromadaire ?

Oui un dromadaire.

Une brindille qui colle ?

Oui si tu veux, une brindille qui colle.

Mais là, pour faire image, l’écriture est plus travaillée, plus réfléchie afin qu’elle se propage et qu’elle se construise dans l’imaginaire des auditeurs.

Ces dernières années, j’ai fait l’expérience d’écrire « des pièces sophrologiques » que j’ai lues à des personnes couchées.

Je suis seule face à une assemblée de spectateurs presque endormis, que j’ai saoulés auparavant avec du rhum-gingembre, le texte que je leur adresse déclenche un voyage intérieur, un voyage dans le corps. Et puis, il y a aussi cette expérience où Loic Touzé m’a invitée à écrire *Pièce de danse lue*. Ce travail m’a passionnée, j’étais dans la baie d’Hudson au Canada quand j’ai écrit le texte, j’ai eu envie d’écrire comme si je guidais des danseurs.

J’ai adoré faire cette lecture en direct à Honolulu (c’est le nom de leur lieu à Nantes) où je parlais à ces danseurs invisibles : un phoque, des troupeaux de rennes, des manchots, un indien. Ils dansaient, ils bougeaient, ils rampaient tour à tour dans ce petit studio de danse, et en disant mon texte, j’étais une sale vacherie de chorégraphe qui les menait à bout.

Il y a souvent beaucoup d’humour dans tes pièces. Quelle est ta relation à l’humour, à l’absurde et au burlesque ?
Quelles sont tes sources d’inspirations ?

J’aime le comique, la fonction du langage qui se dérègle, je cherche les dérapages, de sens, de mots, de tons, d’images, les chutes, les sentiments, le lyrisme cassé.

J’aime quand l’oreille nous amène à une promenade burlesque et

intérieure, à des visions comiques, des événements explosifs ; une libellule en marche arrière, un truc qui tombe, un mouton qui braille, une émotion amoureuse, une approche ratée.

J’ai été touchée par le livre d’ Olivier Cadiot *Ancien Futur Fugitif*. Ce livre m’a fait comprendre ce que j’aimais faire. Et aussi les écrits de Dubuffet, les poèmes lettristes, quelques partitions de Jacques Rebotier : *12 essais d’insolitudes*, les interventions littéraires de Katalin Molnar, la pensée de Jean-Pierre Brisset, *Les oiseaux* de Tarjei Vésaas… qui n’est pas du tout burlesque pour le coup. Mon humour a des versants graves.

Dans de nombreuses pièces, on retrouve ton intérêt de guider. Que ce soit l’accompagnatrice pour touristes aveugles sur des terrains inconnus dans *Homme-Animal Sol* ou les « GPS poétiques », la chorégraphe autoritaire dans *Pièce de danse lue* menant à bout ses danseurs imaginaires, la sophrologue guidant ses auditeurs bourrés dans un voyage intérieur… Et puis *Les Sonoguidés*, ces entendeurs de voix… Que penses-tu de cette notion de guide/guidage, récurrente dans ton travail ?

Oui. Il y a effectivement dans cette recherche quelque chose de l’ordre de la conduite. La conduite plus que le guidage.

Mes jeux et dispositifs me permettent dans une certaine mesure de partager intimement avec quelqu’un ce que je fais, ce que je vois.

J’invente des systèmes pour me faire suivre, pour me faire accompagner dans les plus infimes recoins de mon imaginaire ; comme on aimerait visiter un musée à deux pour en partager des détails.

Quelqu’un qui accompagne par la voix et qui fabrique des « potentialités visuelles ».

La conduite fixe le déroulement des événements sur une durée. Dans mon travail c’est un texte à exécuter, c’est une voix à suivre, un chemin à parcourir. La conduite me permet d’inventer, de prévoir, de prévisualiser un évènement sans que je sois forcément sur place quand il est joué. C’est le principe de toute partition.

Et jusqu’où peut-on conduire quelqu’un ?
Je ne sais pas. Ça dépend si le terrain est glissant.

« SOUDAIN, UN GRAND CERF-ENCEINTE DANS LA NUIT ENFLAMMÉE »

Lou de la Voite



La Nuit est tombée sur la Terre.

Une Nuit dense, lourde et immense, se fait sentir. Personne ne semble pourtant répondre à l'appel. Aucun media, aucune médiation, aucun signal satellitaire ne semble en mesure d'entrer en communication. Aucune transmission ne semble être à la hauteur de l'événement.

Tout semble suspendu... Mais à quel signe ? D'où viendra-t-il ? Et qui saura lui porter attention ?

Les yeux des arbres, par milliers, tentent de détecter une lueur d'espoir. Mais, pas même le clignotement d'une étoile, pas une luciole ne voit le jour. Plus rien ne perce ce qui n'est plus une nuit mais une masse étale, livide. Une épaisseur de temps, phénoménale et immémoriale à la fois, enveloppe l'atmosphère. Des temps oubliés, déniés, décapités. Qui suscitent craintes et tremblements.

Certains y voient l'espoir d'une plongée en matière, d'une vie nouvelle. Certains... car les autres dorment les yeux ouverts, préférant halluciner que de rêver.

Laisser à d'autres le soin... le soin qu'il arrive encore quelque chose, plutôt que rien. Un quelque chose doit arriver... Un sursaut. Et pourtant tout le monde semble contenir cette puissance imminente de bouleversement. Tout le monde semble conjurer la venue de cette commotion.

La Terre... un rien et elle fera le reste. Un affolement de la peau, un papillonnement des os ou une contorsion des viscères. Seulement un signe et... Étoffe du sensible, la Terre se couvrira alors d'épiderme visionnaire. Partout elle se gorgera de sursauts révolutionnaires, éruptera des spasmes salutaires.

Elle forgera des rêveurs : des rêveurs de l'absolu.

Et toujours cette attente... interminable. Et puis une tentative. Certains s'y mettent. Ça et là, ils mettent le feu. Serpentent. Tressaillent. Épousent les plaques tectoniques et les sables mouvants. Leurs corps appellent d'autres corps, à venir. Ça palpite. Ça crépite.

Les corps s'enflamment, en Hors-là.

Qui nous Terrifie. Nous habite, enfin.

Soudain, un grand Cerf-enceinte dans la nuit enflammée :

théâtre de la dépossession...

deux pieds disjoints dans le temps

où se glisse

il s'y est dépouillé

une onde cristaline

la cendre du sourcier palpite

alors

son ombre se détend avec le vent

une caresse florale

entre deux rayons de chaleur

mozaïque l'étendue

une fraîcheur noctambule se fait

crépusculaire

s'y dépose aussi

une humidité féline

délicatement

sentir

des stries

gazouillis

clapotements

et fuselages

érotisent les torsions du sable

sur lequel il repose

à présent

face contre terre

des montgolfières lunatiques

aux baisers suspendus

font trembler l'atmosphère

murmures

clameurs étourdissantes

y dansent nez à nez

et si les ombres feuilletaient

la flamme rouge invertébrée

et si le feu qu'attirait cette chevelure

lançait des cris inadressés

et si ce qu'accueillait l'éclat
 prenait aux étoiles leur bouleversante nudité
 et si dans l'orchestre de la nuit
 chantait une ramure parmi les ramures
 où toutes les feuilles se souvenaient
 et bruissaient
 en tourbillons sillonnaient l'horizon
 inhalées
 ramassées en papillons vacantes
 un ancêtre à la bouche
 sur le frontispice de ses lèvres
 un paysage sidéré par la levée de l'oeil
 pour que s'envole un visage
 jusque là impensable et insensé
 jusqu'à ce que se lève un vol échevelé d'hirondelles
 pour que crépite à nouveau le ciel affolé
 jusqu'à ce qu'un sterne cendré s'écoule
 et s'étale et afflue
 par respirations alternées saccadées
 entame la surface de l'eau
 de son bec éventré tel un soufi tournoyant
 en ronds se diffusant
 au seuil de l'épouvante épousant là le vent incident
 la braise dissidente
 et de soigner le monde entre deux herbes folles

Un grésillement infini engage incidemment les corps à s'étendre au-delà du possible.
 Une contagion métamorphique ouvre l'horizon.
 Une trouée.

Le blanc de l'Oeil, à vif, perce la surface du globe.
 Révulsé, il traverse l'atmosphère et les entrailles de la Terre. Irradie tout ce qu'il touche. S'engorge dans les plis de nos vies.

La nappe phréatique du sensible déborde alors dans toutes les bouches. Et nous agite, vivants et morts, comme des batons de sourciers.

En proie à des vibrations transrationnelles.

Transgenres et transespèces.

Là, en *trans*, tout reprend forces, mais autrement.

Avec vertige. Avec splendeur.

Avec incandescence.



LE MOMENT OPPORTUN

La psychanalyse a forgé une hypothèse qui tient en une proposition : tout individu est affecté d'un inconscient. Dans sa pratique, elle a rencontré ce que tout le monde avait toujours su : l'individu a un corps, l'individu parle. La pauvreté de la rencontre a pu faire rire. La sexualité est le nom de ce que l'individu a un corps. Le langage est le nom de ce que l'individu parle. Avec la plus grande clarté, Freud a su épeler les nouages de la sexualité et du langage. Très fin dix-neuvième, cette clarté a étendu son pouvoir au-delà des temps et des lieux. Pourtant, il appert désormais qu'elle ne figure pas au grand catalogue d'aujourd'hui. Il faut relever le gant. L'individu a encore un corps. L'individu parle encore. Il est le corps parlant.

1. Il faut relire Freud. De la première à la dernière ligne. Son triptyque (rêve, lapsus et mot d'esprit) constitue une somme philologique. De ses études cliniques à ses essais théoriques, il aura parcouru tous les chapitres de la grande grammaire des langues. De la lettre à la syntaxe, il aura démonté les rouages des corps sexués. L'homme aux loups rêvait d'arracher ses ailes à une guêpe (Wespe), il retrouvait ses propres initiales (S. P.) ; un jeune homme confondait un brillant (Glanz) avec un regard (glance) sur le nez ; le Président Schreber niait quatre fois et de quatre façons différentes la phrase 'moi un homme, j'aime un homme'. Le célèbre traité des pulsions aura été, de fait, un traitement du passif, du réfléchi et du pronominal.

Lacan a relu Freud, de la première à la dernière ligne. Des années

soixante aux années soixante-dix, beaucoup ont cru qu'il les en dispensait. Je tiens qu'ils ont eu tort. Lacan s'est intéressé au langage. Il s'est aussi intéressé à la linguistique. Pour comprendre, il faut comprendre que ces intérêts sont entièrement distincts.

La linguistique structurale a inventé de nouvelles manières de raisonner ; elle a aussi permis que s'étende le domaine de la science. La nature ne serait plus ce qu'elle était.

On se souvient de la fable de Leibniz. Un gentilhomme d'esprit se met en tête de trouver deux feuilles parfaitement semblables dans le jardin de Sophie de Hanovre et ce, pour contredire la Princesse. En bon logicien, Frege ne se serait pas déplacé. Une feuille, quelle qu'elle soit, quel que soit son degré de ressemblance avec une autre feuille, ne saurait être identique qu'à elle-même. Saussure ne se serait pas déplacé non plus, les qualités sensibles ne devaient compter pour rien, aux premiers temps du moment structural, et la différence, seule, permettait de conclure à l'existence d'une entité. Mais il faut quitter la fable et le jardin. Frege fera tout dépendre de l'identité à soi ; ainsi, puisque rien ne tombe sous le non identique à soi, zéro y tombe, et tous les cardinaux suivront. Saussure fera tout dépendre de la différence, de la négativité et de l'opposition ; ainsi, un élément de langue pourra ressembler en tous points à un autre et en être absolument distinct, deux autres pourront dissembler absolument et ne compter que pour un, l'élément pourra aussi ne devoir son existence qu'à la relation qu'il entretient avec ce qui n'a aucun substrat matériel. Les classiques de la linguistique



structurale ne sont plus lus mais les titres et les noms sont connus.

Ce qu'on appelle le structuralisme s'est inscrit dans le mouvement initié par la linguistique. La nature n'a alors pas changé de nom, mais un bougé s'était produit, elle incluait de nouveaux objets. La langue appartenait maintenant à la nature. La parenté suivrait de peu. Une science naissait; à l'horizon, une technique. Dans ce nouvel espace discursif, avec plus ou moins de réussite mais souvent avec grandeur, de grands esprits ont fait œuvre. Des lettrés, des notables ont suivi; la plupart des marxistes ont compris. Le théorème avait été énoncé au début des années cinquante dans la langue de l'orthodoxie: la langue n'est pas une superstructure. Qu'ils le sachent ou pas, les structuralistes l'ont toujours pensé; que Staline soit l'auteur du théorème n'est, en l'occurrence, qu'un détail.

Lacan a été un des lecteurs les plus attentifs de Saussure. Il a connu Benveniste, et Jakobson. Du galiléisme, de Frege, de Leibniz, de la linguistique et de l'anthropologie structurales, il savait tout ce qu'il était matériellement possible de savoir. Quant au langage et à la langue, je pense qu'il n'aura appris que très peu de la linguistique. En revanche, les procédures et la nouvelle ontologie initiées par Saussure l'ont retenu. Pour la minutie et le sérieux de ses écritures, pour l'élaboration de certains mathèmes, pour le Sujet. De ce point de vue, on peut même penser qu'il a été le seul à éprouver les conséquences ultimes de la pointe du saussurisme radical, sans s'en détourner, aux limites de la raison. Le principe de différence y a supplanté le principe d'identité. Chaque étant (de temps second) n'y est pas seulement différent des autres, il y est aussi de lui-même; sauf qu'à l'instant ou ce 'lui-même' est énoncé, on s'aperçoit qu'il n'existait pas.

Pour épeler les nouages, les grammaires et l'attention suffisaient; depuis Freud.

2. On a souvent pointé qu'en quatrième de couverture des volumes II et III de l'Histoire de la sexualité on pouvait lire ceci:

« L'histoire des hommes est la longue succession des synonymes d'un même vocable. Y contredire est un devoir. »

Que ce soit depuis l'œuvre de Char lui-même ou depuis celle de Foucault, ce passage de *L'Âge Cassant* a souvent été commenté. Beaucoup a été dit de l'histoire, des hommes, de la synonymie. 'Même vocable' semble avoir moins retenu les esprits. Trois pas avant, cependant:

« Tuer, m'a décuirassé pour toujours. Tu es ma décuirassée pour toujours. Lequel entendre? »

Char pointe le plus réel et le plus scandaleux de la langue: l'homophonie. Ce que les linguistes, sans relâche, cherchaient à évincer. Au rebours et en excès des procédures structuralistes, un 'même vocable' se laisse entendre comme porté par les deux régimes, celui de l'identité, celui de la différence. Quatrième de couverture alludant à l'homophonie, titre comportant 'sexualité', l'occasion est bonne d'essayer de faire tenir deux fils en même temps.

À la vérité, la sexualité est une notion bien vague. On peut lui substituer les trois termes de plaisir, de coït et d'amour; en les appariant, on est en droit d'espérer obtenir quelque clarté sur la sexualité, quitte à faire surgir l'hétérogénéité radicale d'un mot devenu apathique (Char encore). Ce qu'il faut tenir ici, c'est que d'une simple modification à l'ordre des choses, la signification d'un terme peut être radicalement changée.

De son éternelle insatisfaction, Lacan s'est forgé un outil: la langue. La linguistique n'avait pas été à la hauteur de ce que Freud et lui entendaient quotidiennement: le réel de l'homophonie. De sa forge, Lacan exhibait sa langue et congédiait définitivement (quant à la langue) la linguistique. Ce qu'il faut tenir ici, c'est que la langue n'a pu être conçue que par quelqu'un qui croyait d'une part à la langue, d'autre part que seul un grand écrivain pouvait y toucher.

À considérer la procréation et la vie du langage, Freud et Lacan apparaissent rétroactivement comme contemporains. Ils savaient d'où venaient les enfants et pensaient que même un tyran ne pouvait toucher à la langue. Or, les choses ont changé. Nous ne saurons bientôt plus d'où viennent les enfants ou plutôt si: d'une boîte de Pétri. La féminisation des noms de métiers démontre qu'en matière de langue, l'usage (bon ou pas) a laissé la place aux décisions (bonnes ou pas). À quoi s'ajoute que le marché mondial est devenu véritablement mondial et qu'il a sa langue, le globish. Il n'y a plus d'exception aux échanges marchands. Tout peut circuler s'il revêt la forme-marchandise.

La sexualité est près de ne plus être nouée à la procréation, la novlangue sera bientôt au programme et la monnaie, vivante. Les enfants à venir auront-ils autre chose à la bouche que des crachats malpolis à l'endroit de la chose freudienne. La psychanalyse est-elle toujours contemporaine? Relever le gant est-il encore possible?

3. Il me faut désormais admettre qu'en France, la vie intellectuelle a changé. Les sciences humaines, du milieu des années soixante au début des années quatre-vingt, n'ont jamais su choisir entre la blouse blanche et les oripeaux des Humanistes. Pourtant, elles ont mangé à la cantine de ceux qui avaient choisi le parti pris des lettres. Et elles ont enfanté.

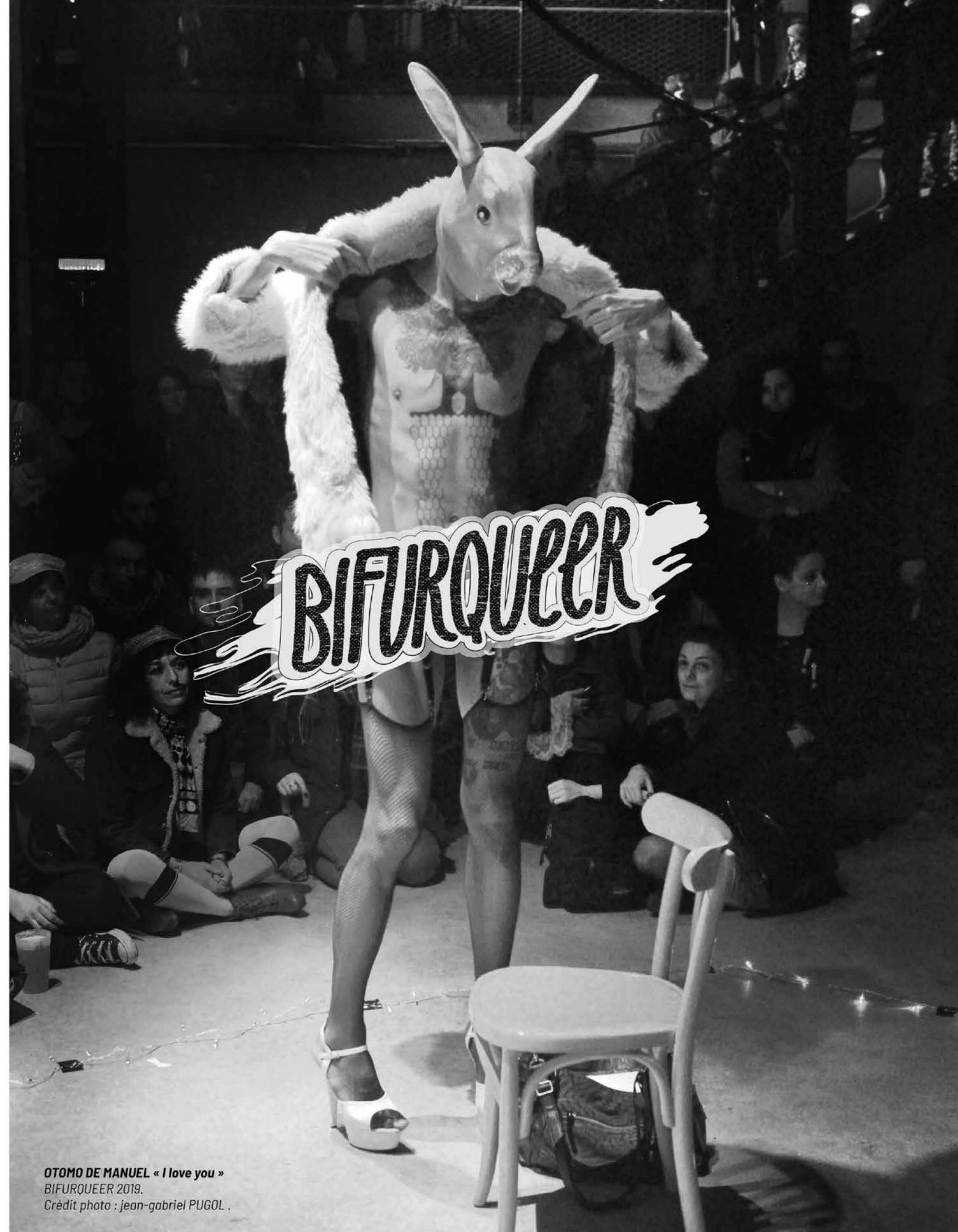
Les plus grands avaient raillé l'appellation même de science humaine; on pouvait plus humblement, en démontrant l'infondé. Je n'y vois plus aujourd'hui que les ruines d'une mauvaise hypallage.

Les enfants des sciences humaines ont grandi. On avait pu croire qu'ils étaient sourds à leurs parents mais ils ont tout appris d'eux, la lettre, la langue et même la langue, ils n'ont fait qu'y ajouter de la technique, des techniques, nombreuses et de plus en plus efficaces. Ils sont au marché, au contrôle, au pouvoir.

Quant au sexe, le marché est bien devenu la clé des plaisirs du corps.

**VINCENT
BOUZILLARD**

VINCENT
BOUZILLARD
BOUZILLARD



OTOMO DE MANUEL « I love you »
BIFURQUEER 2019.
Crédit photo: jean-gabriel PUGOL.

TROUBLES, Le Collectif

Créé à l'occasion de la Marche des Fiertés 2018 à Tours, le Collectif Troubles réunit des artistes et complices autour d'une envie de (re) présenter les cultures Queer de manière vivante, à la fois historique et avant-gardiste.

COLLECTIF TROUBLES

En 2019, le collectif participe au festival *Désir, Désirs...* en programmant le film *QUEERCORE* aux cinémas Studio, et crée au Point H^{aut} l'événement *BIFURQUEER*, Trouble nuit multigenres.

PROCHAIN RDV, le 15 juin 2019 pour la Marche des Fiertés de Tours...



Crédit photo : jean-gabriel PUGOL

BéA, ARI MIZRAHI, LASSEINDRA NINJA, TIGER MELODY
BIFURQUEER 2019.



- ADHESION INDIVIDUELLE 10€/6€*
- ADHESION ASSOCIATION 30€
- ADHESION BIENFAITRICE 30€ ET PLUS

NOM / PRENOM

ALIAS

ADRESSE

e.MAIL

Souhaiteriez-vous vous impliquer comme bénévole sur les événements du Collectif TROUBLES ? oui non

Souhaitez vous être informé.e.s des actualités du Collectif TROUBLES par email ? oui non

ENVOYEZ PAR MAIL TOUTES CES INFOS À TROUBLESQUEER@GMAIL.COM
ET NOUS VOUS RECONTACTERONS POUR FINALISER L'ADHESION !

* tarif réduit : pour ceux qui ne peuvent pas payer 10€. Cette adhésion est valable un an, pour l'année en cours.



#BAUHAUS#100ANS#NEWWAVE
Marta Erps-Breuer, Katt Both, Ruth Hollos-Consemüller, 1927 — photo © Erich Consemüller

BULLETIN DE PRÉ-ADHESION

Vera Caspary Laura



Série B

