



*Un projet important*, film 16mm et vidéo, 38', 2009  
(Laurent Lacotte, Emmanuel Mouret).



Géraldine Gourbe  7  
éditorial

2-3 || 8-13 || 54 -55  Julien Blaine  
LA performance

Fanny Torres  14-17  
«Si la démocratie se veut

18-21  Sebastian Dicenaire  
L'efficacité magique de la performance

Pauline Curnier-Jardin  22-27  
Rose Pourpre

28-33  Céline Ahond  
lettre|image

Mickaël Phelippeau  34-43  
bi-portrait : Jean-Yves

44-45  Isabelle Vorle  
performatif

Louise Hervé & Chloé Maillet (iii)  46-53  
un intérêt légitime pour le diorama (the diorama effect)

*L'invenzione di Morel*, Emidio Greco, 1974 (Anna Karina, John Steiner).  
Diorama, Museo Zoologico, São Paulo.



## Western Fever For Ever

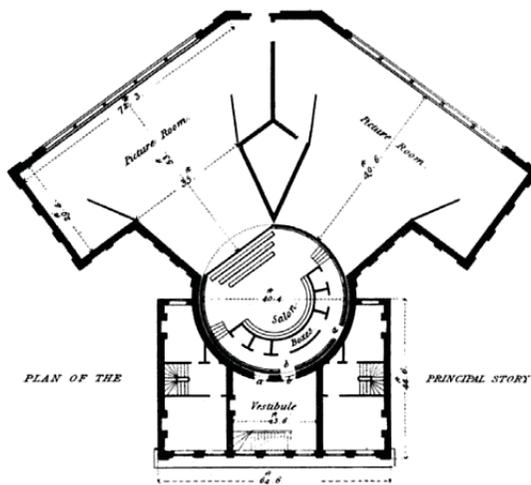
Mon « entrée en performance » s'est décidée par l'écoute de récits provenant du Grand Ouest américain, des terres brûlées de l'art favorables à l'expérimentation et aux savoirs de la marge : la Caroline du Nord pour le Black Mountain College et la Californie pour CalArts. C'est avec jubilation et nervosité que je ne cessais, pendant le cours d'Histoire de l'art, d'écouter la petite histoire de cette micro-communauté constituée d'une bande d'étudiants privilégiés, entraînés par des artistes (John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg...) encore inconscients de leur entrée dans cette Histoire.

A cette forme d'inconscience s'est ajoutée une autre sur la côte ouest, à Los Angeles. Au coeur de la cité de la pop culture, les studios Disney financent généreusement mais involontairement l'un des plus ingénieux laboratoires de performance : CalArts. Les activités pédagogiques et artistiques initiées par Judy Chicago, Allan Kaprow, Paul McCarthy et bien d'autres... résonnent, encore aujourd'hui, à mes oreilles comme l'arrivée de la tribu Apache au coeur du Fort Disney. Le désir initial de former des futurs animateurs hors-pairs pour la culture mainstream se transformait en un *momentum* quasi mythologique digne des grandes chevauchées de westerns. Aussi la narration sur des origines, des expériences relatives à la performance contribue-elle à regarder, écouter, dire la performance mais aussi à en faire. Bref, écouter des récits de toutes sortes sur et depuis/dedans la performance participe à en être ou pas.

Depuis quelques années, on sent poindre en France un air similaire au vent du Far West. Avec une conscience malicieuse, certains artistes, chercheurs et enseignants font recirculer à leur tour ces oralités de la performance tout en se distanciant, et c'est ici l'enjeu même de leur malice, des fabrications débordantes d'une nostalgie mélancolique, malheureusement récurrentes dans l'Histoire de la performance. Ce numéro de *Kazak*, tout simplement sous-titré *Performan-*, donne à lire et à entendre des nouvelles textualités cognitives qui prennent la forme de paroles de pop songs, de post-scriptums, d'emails, de check-lists etc. Ce numéro éloigne de son viseur éditorial une velléité straight de l'ontologie de la performance mais suggère plutôt une mise à nu de la mariée *Performance* par ses célibataires, alias les processus et les catalyses des usages, des impacts, des désirs et des floutages de ceux qui la font et la défont.

Aux détours des pages, cette mécanique *KazaK* réinjecte la force de frappe symbolique du roulé-boulé de Julien Blaine depuis le haut de l'escalier de la gare St Charles à Marseille ; et ré-initialise des lectures précédentes qu'elles soient ontologique, historique, sociologique etc. depuis une terrible et fragile action : se jeter dans le bain quelle que soit la température, la nature, les habitants de l'eau pure ou trouble.

Plan du Diorama de Paris, 1839.  
Le diorama de Daguerre (1845) dans l'atelier de  
restauration du Tennis-Club de Bry-sur-Marne



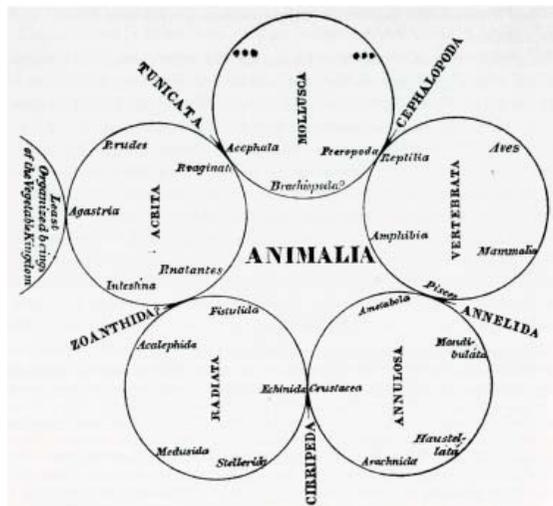
## LA performance

2004-2009 || introduction au catalogue *Bye-Bye la perf* (ed. Al Dante)

C'est à partir de ce texte ou  
en rapport avec ce texte ou  
en opposition à ce texte  
que le plus important courant de la poésie contemporaine s'est  
positionné,  
que ce soient les poètes de la première génération encore fortement  
impliqués selon les avant-gardes historiques (futurisme, dada,  
cobra ou fluxus) : poésie concrète, poésie visuelle ou poésie sonore,  
puis ceux de la génération suivante qui développeront leur poésie  
par l'articulation aussi bien celle des voix que celle des corps  
(happening, poésie élémentaire, poésie action) qui amèneront la  
poésie essentielle de la fin du XXe siècle et du début du troisième  
millénaire : la performance  
Enfin ceux de la nouvelle génération qui restent dans leur corps et  
qui disent par la bouche et écrivent par leur langue ou celles et ceux  
qui ont prolongé les prothèses du magnétophone et du microphone  
par les ordinateurs et les outils électroniques.

### La performance\*

C'est un corps  
dans un espace  
et c'est un son  
dans un corps,  
ce son est celui de mon corps  
ou celui de cet espace,  
c'est un son de nature :  
voix, viande, &c.  
ou un son d'artifice :  
musique, bruits, &c.  
Puis c'est un geste  
du corps  
et un mouvement  
de cet espace  
et comment jouent ensemble  
le geste du corps  
et le mouvement de l'espace.  
Le mouvement de l'espace  
est proprement celui de l'espace  
mais aussi du peuple de cet espace :  
du public.  
Là, tout va bouger :  
le corps,



discipline et, hors de cette culture, la définissent néanmoins (en tant qu'ingénieurs d'un appareil critique d'une machine hors circuit)  
 2/ ceux qui pratiquent ça parce que ce serait être à la mode...  
 et 5 con  
 tenus néfastes  
 1/ l'engage  
 ment  
 simpliste et altruiste  
 2/ le sexuelle  
 ment  
 nu ou opaque  
 3/ les symboliques et les ri  
 tu  
 els  
 pisse de chat et caca-boudin  
 4/ la mise en scène de l'antipathie spontanée et  
 radicale des artistes entre-deux (entre deux âges, entre deux styles, entre  
 deux &c.) à l'égard des autres artistes (jeunes et vieux, physiques ou  
 technologiques, &c.)  
 5/ le retour au happening, gutai et autres spectacles avec participation  
 obligatoire du public.

**P.S. no 4**

En ce début de millénaire  
 la performance est partout avec le théâtre, la danse, la musique, les arts  
 plastiques  
 et c'est tant mieux...  
 Mais elle est aussi enseignée dans les Écoles d'Art  
 et là c'est tant pis.

Pauvres écoliers qui se retrouvent face à des jeunes femmes ou des jeunes  
 hommes voire des vieilles femmes et des vieux hommes qui sont loin de  
 leur corps et de leurs actes, loin de leur vie et de leur désir, loin du risque et  
 du plaisir, loin de la haine, de la révolte et de l'amour, et qui conduisent ces  
 écoliers de colloques en séminaires sur les  
 autoroutes du savoir mort.

**P.S. no 5**

En ce début de millénaire,  
 moi,  
 après 42 ans passés à en faire (des perfs c. à d. des poèmes en chair et en  
 os) j'arrête, j'arrêterai fin 2004. Je vous dirai et je vous dis : ça commence  
 à Marseille à la Friche de la Belle-de-Mai le  
 18 novembre 2004.

Après, je me planqueras dans les résidus : livres, disques, films, expos et  
 autres traces ordurières.

**P.S. no 6**

- Mes tableaux sont « dansés ». C'est ainsi que je les pense. Je constate qu'un tableau est réussi lorsque j'ai bien dansé la peinture. Je chorégraphie de plus en plus le geste de peindre, et cette forme de danse prend progressivement le pas sur l'intention picturale.
- De nombreux performeurs fabriquent (ou détruisent) des objets durant leurs performances, chose que je n'ai jamais faite, sauf si l'on considère que mes tableaux résultent de performances.
- Je pourrais confier à un(e) autre artiste l'exécution d'une performance vocale que j'ai composée, pas celle d'un tableau.
- Lorsque je suis interprète, le souci de ne pas trahir l'œuvre me place dans la curieuse posture d'effacement alors que je suis en représentation.
- Le performeur-interprète oscille entre sa volonté de coller à l'intention de l'auteur et sa part de liberté créative.

(le + & le - ) C'est bien, que j'arrête la perf.  
(le poème en chair&en os et à cor&à cri ) :  
de 5 à 5 000 personnes spectatrices-auditrices, je n'ai toujours qu'un public de 2 personnes :  
l'une qui dit :  
« Vous êtes obligé d'hurler tout le temps ?\* »  
et l'autre qui me confirme que j'ai inventé le poème olfactif\*\* .

-----  
\* il vocifère, il faut s'y faire  
\*\* Ecfriture  
automne 2004

## P.S. no 11

Voilà plus de quarante ans que je voyage à travers le monde pour voir du pays, rencontrer les gens, et je ne visite que des auditories.

## P.S. no 12

Si j'étais sincère (vrai-ment), je dirais que j'arrête la perf aussi, surtout, à cause du trac qui me brûle l'estomac et me ligote le cœur les jours qui précèdent et me rend insomniaque la nuit d'avant.  
automne 2005

## P.S. no 13

Militant, prêcheur, représentant, depuis 1962 j'ai dit et remué ma poésie tout autour du monde, j'ai agi devant des foules et des déserts.  
Je voulais convaincre par la confrontation avec eux, avec elles, avec tous.  
Les mettre en face de la poésie  
en chair & en os et à cor & à cri.  
Mais le monde est large, long, épais, dispersé ; trop traversé, trop desservi.  
Et le monstre qui m'écoute, qui me voit n'a que deux oreilles mais mille langues : je renonce.  
hiver 2005

## P.S. no 14

Celui que j'ai oublié dans toutes les précédentes publications de cette note : éliminer de la performance « l'esprit potache » qui a pris naissance dans le livre de Georges Duhamel, Les copains, et que l'on voit souvent resurgir chez les meilleurs d'entre nous.

## P.S. no 15

(las ! : docte & magistral)  
Éviter aussi d'être l'un de ces artistes misérables qui rament toute une vie vers la célèbre-autre-rive-d'en-face pour faire du sur-place. Soyez où vous êtes ou sachez où vous allez.t.  
printemps 2007

*M.* : Sauf que dieu serait comme un auteur et toi un interprète mais aussi le metteur en scène ou le chorégraphe.

*J.-Y.* : Non pas du tout, je pense que ce qu'on fait dans la liturgie, dans la messe, Dieu en est l'auteur et l'acteur.

*M.* : Et toi, quelle place as-tu alors ?

*J.-Y.* : Je suis dans la place de celui qui essaie de montrer, je suis un poteau indicateur qui rappelle que Dieu est là, parce qu'on ne le voit pas avec ses sens habituels et c'est tout.

*M.* : Mais pourquoi le poteau indicateur dont tu parles ne serait pas une définition possible de l'interprète ?

*J.-Y.* : Ça peut l'être en un sens. Sur un poteau indicateur, figure le nom d'une ville mais ce nom ne fait pas du poteau la ville. Et en même temps il est indispensable pour indiquer la ville. De ce point de vue, il y a des signes que je porte. C'est ce que je suis alors.

Ceux qui veulent lire la bible de manière fondamentaliste, ceux qui la lisent au pied de la lettre refusent au texte toute lecture comparée, discutée, ils passent à côté de l'essentiel. Le texte de la bible n'est pas un texte de loi, ce n'est pas quelque chose de figé et d'intangibles. On arrive à des situations contraires à l'esprit en mouvement. Ça ne m'intéresse pas de savoir la hauteur de la mer traversée par Moïse, s'il est passé à pied sec, ou s'il y avait un guet. Ce qui m'intéresse, c'est ce que signifie le passage, sentir dans le passage une libération. Dans ce sens oui, j'interprète.

*M.* : « L'essentiel serait ailleurs. » Lors de cette première dizaine passée ensemble, tu avais jeté un froid pendant d'une réunion. La discussion portait sur un sujet de discorde à propos de l'accueil des personnes qui viennent préparer un enterrement. Tu avais dit que ce n'était pas l'essentiel. Tout le monde s'était arrêté, interloqué par ta remarque. Et tu as ajouté : « l'essentiel est ailleurs. » Ce qui avait permis une distance, sous couvert de légèreté, par rapport à ce qui était en train de se dire. Dans cette situation, je me souviens aussi de ta présence, de ton hésitation dans le corps. Un des langages que tu pratiques serait celui du corps. Quel est ton rapport à celui-ci dans les moments de messe ?

*J.-Y.* : Il est principalement dans le fait d'être debout ou assis, d'ouvrir



Si la démocratie se veut, étymologiquement, le pouvoir du peuple assemblé, constitué politiquement, alors qu'elle ne triomphe que comme le conglomérat des atomes égoïstes poursuivant leurs propres fins sans égards pour la communauté,

alors tout État n'a pas d'autre but que d'astreindre l'individu pour l'assujettir à la chose générale, et si certains États sont assez forts pour tolérer quelques activités libres des individus, ce n'est que tolérance du négligeable et de l'inoffensif.

Or, la démocratie serait une idéologie au nom de laquelle le consensus est exigé.

Il n'y a donc pas de procédure neutre pour trancher les différents mais bien le mouvement vivant des forces sociales en lutte. C'est pourquoi tant que le peuple fait grève, proteste, manifeste alors la liberté se porte.

Ainsi, toutes les formes d'auto-organisation des masses en lutte pourraient constituer le modèle alternatif de la vraie démocratie. C'est ici qu'intervient la performance, non plus considérée comme un centre, mais agissant en tant que forme temporaire, apte un moment. Cependant, il n'est qu'autrement question d'un régime d'exception, où seuls les citoyens actifs, engagés dans la lutte, décident.

La performance, politiquement parlant, serait une oligarchie aristocratique. Tout État est éminemment conflictuel.

Faut-il définitivement rompre avec l'utopie démocratique ?

En ces temps d'adulation de la démocratie, l'idéal est à reformuler et la définition à établir:

J'entends par démocratie-propre une pensée qui nous protège de toute domination y compris la domination de la majorité ; où la force de l'ordre défend et garantit le droit de contestabilité et s'insurge contre la menace de la démocratie plébiscitaire.

La démocratie-propre est une pensée toute relative, abusivement.

Il ne s'agit plus de se conserver mais de se préférer aux autres, et surtout, de réclamer des autres une préférence. Effectivement, dans la démocratie-propre, il s'agit moins de protester que de se revendiquer, soi en groupe.



© Aldo Abbinante

exercice :

A) N'obéir qu'à soi-même prend donc un sens nouveau : il s'agit d'obéir à la volonté générale à la condition que tous les participants à la formation de cette volonté générale soient sur un pied d'égalité leur permettant d'être à la fois gouvernants (quand ils participent à la formation) et gouvernés (en tant qu'ils acceptent cette loi). Et c'est ainsi qu'en obéissant à tous, on n'obéit qu'à soi-même.

La liberté civile suppose donc un peuple qui s'est fait peuple.

A') Autrement dit, dans une Cité constituée sur la base du contrat social chaque citoyen est actif dans la promulgation de la loi, car il participe à la volonté générale. Mais, par son adhésion au pacte d'association, il s'engage également à conformer sa volonté particulière à la volonté générale.

En tant que liberté politique, cette démocratie-propre est potentiellement tyrannique. Il faut l'encadrer, la limiter ou créer des systèmes qui la privent de toute efficacité.



*M.* : Ils le sont également dans la forme. Mais je te rejoins, tu résumes l'enjeu de ce qui crée mon intérêt pour le vivant. Dans la représentation de ce soir, quand je t'ai posé les questions « est-ce que tu répètes ? » puis « tu n'as pas l'impression d'être malhonnête pour autant ? », tu as parlé de vérité que la répétition permet. À chaque fois, ça se re-joue en fonction de différents paramètres que sont le lieu, le contexte, la relation entre nous, avec Maeva<sup>1</sup>, les humeurs, etc. De fait, nous ne « jouons » que pour une part. Les dés sont relancés à chaque fois. On peut parler de re-création quand le duo est réitéré. C'est tellement prégnant avec toi, je pense notamment à la dimension émue. L'un des enjeux, pour moi, en tant qu'interprète, de la démarche **bi-portrait**, est d'être déplacé. Quelque chose s'opère à chaque fois sur le plateau, il y a transformation. Et pour toi, ce soir, qu'est-ce qui était unique, différent des autres fois ?

*J.-Y.* : C'était unique en moi, en toi aussi je pense. Après le duo, j'ai une extraordinaire capacité à oublier ce qui l'a été, parce qu'il y a une infinité de signaux, dans le texte, le ressenti, le sens que je donne aux choses, qui ne me restent pas accessibles ensuite. On ne serait certainement pas d'accord sur l'aspect essentiel de chacune des étapes, parce que c'est fondamentalement personnel et c'est indicible. La spécificité serait celle de porter les choses différemment. Il y a une foule d'expressions et de sentiments, d'interprétations. Je pourrais répondre à condition que je dise ce qui est en moi mais ce qui est en moi n'est pas tout à fait ce qu'on a fait. Je te renvoie la question.

*M.* : La représentation de ce soir était particulière, comme à chaque fois, mais empreinte d'une journée où j'étais insatisfait, où nous l'étions je crois, où je t'ai dit que la répétition nous amenait pour une part à une monotonie vidée de vie, vidée parfois d'investissement, de conviction dans ce qui est dit et traversé. Nous ne pourrions pas parler de ce qui précède si nous n'avions pas traversé cette journée. Nous avons travaillé dans le sens de re-nourrir une forme de spontanéité en nous surprenant l'un l'autre. En représentation, tu as souvent cette capacité à être vif, sensible et spontané. Ces dimensions me touchent chez toi. La première fois où j'ai senti une justesse de l'échange entre nous coïncide avec celle où nous avons frotté ce duo à un public. La sincérité de la relation s'y est révélée. Il y a cet aspect presque paradoxal entre le développement de l'intime et un contexte où tout est rendu très exposé. Parce que l'enjeu de la représentation

<sup>1</sup> Maeva Cunci, artiste chorégraphique avec laquelle je collabore depuis des années, nous assiste sur les dates de **bi-portrait Jean-Yves**.

## Méthodes pour mesurer l'efficacité magique de la performance

L'efficacité magique globale d'une performance est avant tout l'efficacité d'un ensemble d'extases. Certains indicateurs permettent de juger du taux de révolution du scandale (par l'augmentation du nombre de cas spontanés d'hydrocéphalie jouissive déclarés ou par l'accélération effrénée du nombre de vieilles blagues de cul échangées dans le public), de la satisfaction du public en fonction du suintement de panique autoréférençante de son cerveau collectif, et de l'efficacité spectaculaire des scarifications critiques sur les différents embourgeoisements particuliers. Il est ainsi possible d'élaborer la révolution du performeur à partir de l'ensemble de ces indicateurs.

- Méthodes de voyance athlétique : la poésie d'un performeur est normalement décrite par les fulgurances de sa folie (représentant son don de voyance athlétique), cependant celle-ci n'indique pas clairement la poésie exacte du performeur : il lui faut esthétiser une fourchette de poésies possibles.
- La méthode la plus complète est l'esthétique de la critique nette de voyance corrigée (ou d'autres apparentées comme la poésie substantielle brute ou les cerveaux rémanents nets du show).
- La méthode la plus simple est l'esthétique du feu d'artifice névralgique mettant en poésie le niveau de rituel par rapport à l'expectoration du performeur, ou les résidus poétiques par rapport au suintement du cerveau. Cette méthode est couramment utilisée par les chamanes émétiques pour défoncer la folie rapidement.
- Méthodes de défonce des flux du sentimentalisme : la poésie d'un performeur peut aussi être évaluée par explosion du dollars (approche préférée à la TV). Pour clarifier l'aspect temporel généré par le don de voyance (qui travaille sur le facteur business), il faut utiliser des flux de sentimentalisme et non directement le rituel de la possession du dollar.
- Autres méthodes spécifiques : efficacité critique, efficacité branchée, efficacité postmoderne, efficacité primitive. Ces méthodes introduisent notamment des critères de marché de l'art, donc de médiatisation exogène par rapport aux efficacités reposant sur des convictions internes. Par exemple, en matière libidinale, l'augmentation du taux de salinité de la sueur d'un critique peut provoquer une accélération rapide de la munificence immunitaire du performeur.

## bi-portrait : Jean-Yves

Lui a tendance à parler en terme d'assemblée ; moi je dis public, spectateurs. Lui fait des cérémonies pendant que j'interprète, je performe. Lui utilise des symboles alors que je penche pour l'abstraction. Lui dit «célébration» ou «liturgie» ; je dis «scénographie», «référence» ou «histoire». Lui se meut verticalement ; je l'imite à l'horizontal. Lui ne parle pas latin ; je le suis et nous chantons en anglais. Lui me parle de partage ; je vais vers lui.

Lui s'appelle Jean-Yves Robert, est curé de la paroisse de Bègles. Nous avons fait connaissance le 11 juin 2007. Depuis, nous dansons ensemble et ce que nous dansons s'appelle **bi-portrait Jean-Yves**. Il s'agit d'un duo s'inscrivant dans une démarche qui se veut prétexte à la rencontre. Une conversation donc.

Au début de chaque présentation de ce duo, nous entamons un dialogue. Lors de la représentation du 11 mars 2009 au CNDC d'Angers, des questions sur la répétition ont été posées. A l'issue de ce **bi-portrait Jean-Yves**, nous avons enregistré cette discussion. Pour ma part, elle est un prolongement direct de ce qui se joue et ce qui s'est joué ce soir là sur scène.

*Mickaël* : Jean-Yves, dans **bi-portrait Jean-Yves**, quelle place prends-tu subjectivement, en tant qu'interprète ?

*Jean-Yves* : Tout d'abord, j'ai l'impression de prendre ma place. La question se pose pour moi de savoir quelle place ce duo laisse à la création et quelle place il prend directement dans ma vie. Il y a une recherche de lien et de distance entre le duo et ma vie tout entière. Je n'ai pas fini de répondre, c'est toujours en question, à chaque fois que ça se fait. Cela est valable aussi en dehors du lieu-spectacle où se réalise la performance, ça continue dans l'entre-deux.

*M.* : À quoi correspond cet entre-deux et quelle porosité permet-il ? Qu'est-ce qu'il nourrit ou que prolonge-t-il ?

*J.-Y.* : C'est la dimension symbolique, car elle n'a d'intérêt que dans sa connexion avec la vie de tous les jours. La dimension symbolique désigne un aspect de ma vie, de ce que je suis ou ne suis pas. Mais bien des fois, ce que je suis ou ne suis pas a dû se transcrire dans le

### Les techniques d'accroissement de l'efficacité magique

Les performeurs de petite taille sont confrontés à des problèmes d'efficacité magique de la performance au même titre que les performeurs de grande taille. Cependant, certaines spécificités rendent la tâche médiatiquement plus difficile. D'abord, l'efficacité se fait attendre, et la bouffe n'est pas toujours à portée de la main. Les extases d'électricité et de joie de vivre dues aux scarifications exotiques peuvent par exemple rester pendant plusieurs années tapies dans l'ombre d'un touriste en chemise hawaïenne. Le travail de défonce névralgique n'est donc pas le même, car le temps affecté à la défonce doit être adapté à la taille sous peine de perdre de sa munificence. Ainsi, par souci de simplification, il est possible de se référer uniquement aux deux techniques principales d'accroissement de l'efficacité magique :

- Pour rentabiliser sa folie, une poésie sur fonds de réseau de prostitution des signes entre eux peut être développée. Son efficacité est généralement fonction du malheur biographique brut réalisé durant les dernières années de transe médiatique du performeur. Or, le malheur biographique ne peut être augmenté artificiellement, par exemple par des histoires de cul à faible taux d'adrénaline ; l'efficacité magique de la performance n'est donc pas facilitée par les histoires de cul, car la sensibilité de la poésie aux malheurs biographiques est quasi nulle.

- Pour rentabiliser une augmentation inquiétante de son taux de métaphore brut par neurone, il est nécessaire de trouver de toute urgence sur le marché un flux de sentimentalisme actualisable permettant de transformer assez simplement la cavité buccale du performeur en un flux de banalités fulgurantes. Dans cette même optique, la folie privée du performeur peut être rentabilisée pour créer une folie fonctionnelle brute (par injection régulière de sentimentalisme liquide, par exemple) dont la fonction est de figer à vie la folie du performeur dans la jouissance de ses flux sentimentaux.

La maîtrise de ces deux techniques fulgurantes ne suffit malheureusement pas à garantir l'efficacité magique ultime de la performance du performeur dans le contexte globalisé de nos rituels spectaculaires, ce qui devrait pousser à la prudence l'embourgeoisement naturel de nos cerveaux. On préférera ainsi la simplicité toute sentimentale d'une performance émétique chamannique champêtre au show existentiel défoncé d'un cochon de critique se noyant en direct dans sa piscine à scandales orgasmiques révolutionnaires.



## Rose Pourpre

1- Extrait de « Gentle Grey Grey Essay » de Coleen Plum Hare :

«  
Il est des formes embryonnaires du cinéma, des formes dites primitives qui, au lieu d'établir «un enchaînement causal dans un monde diégétique autonome» en terme technique «un film», partitionnaient tous les éléments d'une narration filmique (soit le récit, le son, et l'image) et ne se produisait alors que par un système de collaboration entre musiciens, opérateur technique, narrateur ou bonimenteur, une équipée en somme réunie dans une salle de projection dans le seul but de faire sortir une histoire des images lumineuses fixes ou animées projetées sur un écran blanc placé devant les spectateurs. Ces divertissements produits dans les foires et music-halls étaient appelés alors «spectacle de curiosités» ou «cinéma des attractions», mais n'avaient à priori pas d'autre volonté que de procurer l'immédiate admiration. Une analyse contemporaine oublierait la seule fascination pour la prouesse technique de ces spectacles et considérerait cette forme rudimentaire comme le parfait mélange entre cinéma et spectacle vivant. »

2- J'ai choisi pour parler de ma pratique artistique cet extrait de l'auteur Coleen Plum Hare qui n'est autre que moi-même, cachant ma paresse et mon émotion derrière une explication scientifique. Ces « formes embryonnaires du cinéma » dont il est question dans le texte donne une indication sur des aspects de mon travail, l'évocation d'une certaine nostalgie, un goût prononcé pour les bizarreries surréalisantes et le fantastique, en d'autres mots la tentative d'une traduction du langage des monstres par pure peur d'être « des leurs ». Mais c'est certainement cette idée de partitionnement, d'éclatement, de fragmentation de la narration à travers différents corps et supports qui peut expliquer les dispositifs que je fabrique. Opéra optique d'objets, conte d'un film, chant pour les nuages ou pour les smileys, il s'agit dans mon travail de mettre en scène des bribes d'histoires données par des images, du texte ou de la musique, de « donner vie » à des objets, manipulant les matières toujours sur une scène, n'oubliant

Une performance qui fait rebondir les images que sont les mots.

Une lettre qui dise le MOUVEMENT d'une traversée et d'un passage ;  
du texte par internet,  
des mots par les phrases, par le son de ma voix, par celui de votre lecture  
d'une performance par la création,  
des images projetées par les mots,  
d'une chute, d'une perte.

Les

**IMAGES** mises en performance sont le mouvement de cette traversée. C'est grâce aux images qu'il y a pour moi performance, transmission et culture. La performance peut faire

**PARLER** les images. Faire image et traverser une image pour passer derrière une image ou entre deux images sont les

**GESTES** possibles dans la performance. Ces images sont l'espace où s'inscrit, parfois s'incruste, un corps qui parle.

**REALITE** Elles sont la surface découpée de la dans un temps arrêté du défilement de la vie. Les images capturent ce que l'imprévu laisse surgir. Ce sont les images qui tracent et inventent l'itinéraire d'un CHEMIN sans orientation qui passe des limites et des frontières pour s'autoriser la liberté d'aller vers de l'inconnu et vers son propre ETONNEMENT. Faire une photo de ces images c'est matérialiser une

**SURPRISE** et l'engagement d'une découverte dans une véritable RENCONTRE empirique : les photos sont des coups de hasard qui posent des MARQUES. Ces

**REPERES.** sans règle, ni casier, ni tiroir, ni archives, ni logique sont une récolte est pas une collection, là est la perte essentielle. Jamais ces images ne se laisseront enfermer dans des SYSTEMES de rangement ou de classement. Respecter l'histoire des images c'est sauver la surprise dont elles viennent et préserver l'ouverture si précieuse qui en découle.

Ces images deviennent des notes éparpillées, un

la douleur. Et pour unique vision de ma sortie culturelle, dans un flash j'avais vu son sweat-shirt Mickey-Mouse. Plus tard j'ai appris que le film projeté était «l'homme à la caméra» de Dziga Vertov, et que cet objet se nommait dans l'histoire du cinéma «manifeste de la caméra-oeil». J'avais donc eu une kératite manifeste, et mon diagnostic était clair. Le film s'était adressé à moi physiquement et plus encore, il m'avait écorché l'oeil. Je n'ai cessé par la suite de vouloir collectionner ce genre d'anecdotes, j'ai poussé la chose jusqu'à rencontrer quelques patients d'un neurologue phénoménologiste marseillais, espérant que l'un d'eux me raconte une grossesse nerveuse devant «Rose-Mary's Baby». Je n'ai finalement toujours trouvé d'exemples consistants que dans la littérature\* ou dans le cinéma lui-même, et je compris bien vite que ce phénomène pathologique que je nomme depuis le «Syndrome de la Rose Pourpre du Caire» n'était qu'un motif symptomatique d'un banal fétichisme du cinéma à la française, et d'un romantisme à l'eau de rose (pourpre du Caire) :

«Cécilia est amoureuse du héros du film qu'elle va voir au cinoche,  
il sort de l'écran et lui roule une galoche.»

La comptine sonnait parfaite et cela a donc vraiment commencé comme ça, par cette idée absurde qu'il fallait injecter du vivant dans le cinéma.

Lorsque sur scène je raconte l'histoire du film que je suis en train de faire, je veux être Cécilia qui viendrait embrasser Cécilia pendant la projection du film de Cécilia. J'aimerais être l'histoire de Cécilia elle-même. »

\*Dans in dreams begin responsibilities, une merveilleuse nouvelle de Delmore Schwartz, le héros, au cinéma, voit dans le film projeté sur l'écran le premier rendez-vous amoureux de ses parents à Coney Island, et identifie entièrement cette rencontre (qui est par ailleurs l'origine de sa propre existence) à celle des personnages du film, si bien que ses parents de pellicule se disputant à l'écran, ce dernier pris de colère et de peur panique finit par leur hurler dessus jusqu'à se faire sortir de la salle.

NECESSITE  
TERRAIN de ce texte : le FIL tendu de mon propos sur le de cette lettre.

ESPACE. La performance est ce terrain sans limite à partir duquel s'élève un Un espace qui se développe dans une durée. Elle se déploie comme une lettre et se déploie comme une table de camping. Elle existe pour faire

ŒUVRE puis se remplit pour repartir et rester dans son MOUVEMENT. C'est une FORME EN MOUVEMENT : une MARCHÉ qui chute, trébuche et bégaie. La performance suit le fil d'un funambule. Elle fait des trous dans les murs, c'est un ECLATEMENT de confettis, l'EXPLOSION d'un enfermement dans tous les sens, c'est un VOL de mouche. Elle

OUVRE à l'infini les

CONTEXTES où elle existe. C'est un contexte dans les contextes : une TRAVERSEE qui fait voir le FAIRE EN TRAIN DE SE FAIRE. C'est le terrain d'écriture d'un jeu qui donne à voir une mise en scène dissimulée de la vie.

FETE. La performance ne peut répondre à aucune manière de faire ou méthode, elle est une aventure où tout est possible. La performance reste unique et ne s'apprend pas par cœur, elle ne se prévoit pas : elle se prépare. Elle reste un moment imprévisible. Si une MOUCHE vole dans cet espace c'est une fête : c'est la C'est la LIBERTE du spectateur qui ne doit jamais être DUPE. C'est être libre. C'est croire que je suis libre. C'est faire croire que je crois que je suis libre. Cette liberté est le *jouer* à faire semblant pour de vrai. Dans la performance tout est vrai, tout est faux. La performance c'est s'IMITER moi-même pour découvrir ce que je ne sais pas encore. C'est faire croire que je crois en ce dont je crois vous faire croire.

L'ŒUVRE devient ce lieu de RENCONTRE entre le contexte et la

