



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)

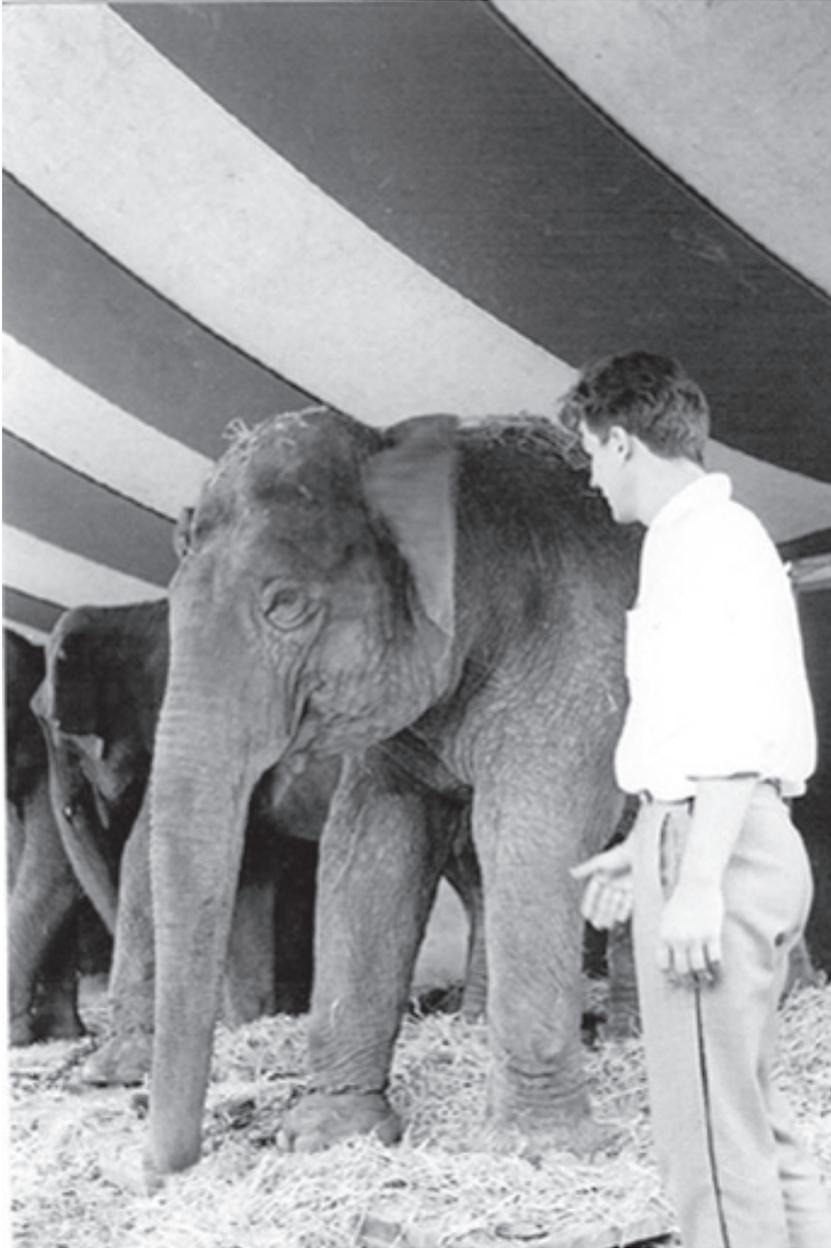
Western Fever For Ever

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.



ci-dessus
l'interview des éléphants du cirque Franchi, Aix en Provence, 1962

p. 2-3, p. 54-55
Chute, chut ! La chute de 1982

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,

l'espace,
le son,
le geste...
Et la rencontre
sera
ou s'évaporerà.
Là, aux entrepôts frigorifiques,
sous les voûtes
dans cet espace
en bord de Seine
aux frontières d'une friche industrielle
qui sera une université parisienne
(l'université Denis-Diderot)
la rencontre s'est établie...
Quant à l'enseignement :
l'université future
ne pourra jamais faire mieux.

octobre 2002

***Post-Scriptum**
c'est un art désespéré

P.S. no 2

Si je dis « à ce jour », c'est comme s'il y avait une lueur d'espoir, or
l'obscurité est totale.
Néanmoins, « à ce jour », toute révolte contre
l'injustice comme tout combat pour la justice – ce qui n'est pas la même
chose –, celle des hommes, celle qui fait la différence avec la barbarie des
animaux domestiques, ont été un échec. L'administration américaine made
in USA (héréditaire et désormais truquée) et l'administration russe made in
URSS (mais oui ! mon pote Poutine ! en URSS !)
règnent
règnent sur le monde
aidées par leurs chiens et leurs faucons
deux bêtes faciles à apprivoiser.
printemps 2003

P.S. no 3

En ce début de millénaire
la performance est guettée par 4 dangers :
1/ le gag trop intelligent
2/ le gag trop idiot
3/ la saynète théâtrale
4/ le monologue pour cabaret à touristes
1 risque :
1/ la longueur
et 2 réalités :
1/ les critiques hors média et hors style s'emparent, désormais, de cette

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

Finalement,
je fais des expositions
pour publier des livres :
des livres,
pas des catalogues.
Le livre dans l'espace
donne
le livre dans le livre.
Et après je peux lire
le livre,
le lire de tout mon corps,
en chair et en os...
printemps - été - automne - hiver 2003

P.S. no 7

Désormais, mon corps n'est plus à la mesure de mon ambition...

P.S. no 8

À part Balint Szombathy qui, bien que plus jeune, fait plus vieux que moi, j'étais le benjamin de la fournée de l'E.P.I. Zentrum Der Lange Atem (Zbigniew Warpechowski et Jerzy Beres de Pologne, Janet Haufler de Suisse, Sten Hanson de Suède, Balint et moi), rencontre à l'initiative de Boris Nieslony...

Alors oui ! Je me suis dit : « Oui ! Je pourrais, comme eux, comme elle, continuer à performer, montrer mes rides et mes plis, mon souffle court et mes muscles flasques, ma peau flétrie et mes poils blancs et nos infirmités (comment écrivais-je « ça », jadis, dans mes Bimots ? :

Poumons / goudronnés - Cartilages / déconjugués - Reins / ensablés - Foie / engorgé - Vaisseaux / encrassés - Peaux / rides - cheveux / blancs - Poils / gris - Muscles / douleurs - Viscères / douleurs - Squelette / douleurs - Cerveille / mémoire)

La vieillesse est déjà une performance si elle est exhibitionniste. Mais c'est une perf, à partir d'un âge certain, à la portée de tous.

J'ai vu Isou en slip Kangourou, Esther enrubannée de scotch transparent, et la grosse et vieille queue de Jerzy peinte aux couleurs de la Pologne, et moi, en ai-je assez fait, nu, des « Appels au linge » ! L'ange et L'un seul ou le lange et le linceul...

Donc, désormais je resterai vêtu, et assis, calme, derrière une table, pour lire clair, sobre, digne (à la rigueur : debout), vrai.

Le texte, lui, sera à poil & au poil – c'est du moins mon souhait et ma volonté.

Je laisse à mes amis et à mes ennemis, à mes chers infirmes plus ou moins diminués, leurs textes dits, agités & datés.

P.S. no 9

J'ai été souvent ridicule et normalement grotesque de 1962 à 2004 (inclus)...

P.S. no 10

(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 auditoires.

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



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 aristologique. 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.





© Sébastien Leseigneur

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.



L'efficacité magique de la performance

L'efficacité magique d'une performance, quantifiée selon des critères métaphoriques mesurables, peut être évaluée en fonction de la capacité du performeur à transformer son art potentiel ou athlétique en poésie de marché. Il faut en effet ici prévenir une erreur fréquente qui consiste à croire que l'idéalisation de la poésie du performeur par ses cochons de critiques représente la totalité de sa poésie athlétique, quand elle ne représente en fait qu'une anticipation de sa fulgurance à venir.

On peut résumer la théorie de l'efficacité magique de la performance par la formule suivante : efficacité magique de la performance = munificence initiée par le scandale + rentabilité de l'investissement cerveaux + autoréférencement (ou gargouillis) du public.

Le concept d'efficacité magique d'une performance part de l'idée qu'il est possible d'optimiser la fonction rituelle du performeur. Cette fonction rituelle du performeur se traduit par une meilleure radicalité (par sa sauvagerie, son mutisme...) de son show, mais donne aussi lieu à une remétaphorisation physique sauvage de cette performance. Cette réincarnation de la métaphore dans le show a son importance, car optimiser la rentabilité de la performance dans le corps même du performeur, c'est aussi améliorer le carnage inouï de soi-même (mesurable à son taux de salinité dans la sueur) qui forme finalement comme une sorte de cerveau collectif flottant — cerveau immatériel fictif prenant une importance croissante tout au long du processus d'explosion au grand jour du scandale, du fait de l'étroite proximité entre consommateur et producteur d'extases.

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 autoréférencante 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.

Prédire l'avenir du performeur

Un touriste en chemise hawaïenne ne peut prévoir efficacement la poésie du performeur sur le long terme. Par contre, il est possible de prédire la révolution future du performeur en forçant son somnambule intérieur à défoncer spectaculairement la sentimentalité de son morceau de cerveau collectif.

Depuis la nuit des temps, il est souvent trop coûteux de réaliser une défonce complète de son somnambule intérieur si le taux de scarification en jeu n'est pas critique. Il est alors préférable d'effectuer des défonces spectaculaires rapides généralement par injections de flux de sentimentalisme forcées. L'outil utilisé pour prédire l'avenir de l'efficacité magique d'une performance dans ce cas est la TMMBN (taux de métaphore moyen brut par neurone).

Pour être révolutionnaire, il faut défoncer d'une manière approfondie le somnambule qui dort en nous en le scarifiant à coup de rituels exotiques. Il est par conséquent possible de réaliser une telle défonce par l'exploitation du sentiment d'exister ou par l'harmonisation des spasmes d'angoisse secouant la biographie du performeur. La révolution par le scandale provoquera dans ce cas judicieusement une défragmentation de sa carcasse défoncée poussant au jaillissement de l'hémoglobine métaphorique par le cul. Les indicateurs de spectaculaire existentiel et d'impact cerveau suivront naturellement si cette défragmentation aura su représenter aux yeux du cerveau collectif moyen une opportunité réelle en termes de plus-value spectaculaire et d'investissement dans la transe autoréférençante.

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.

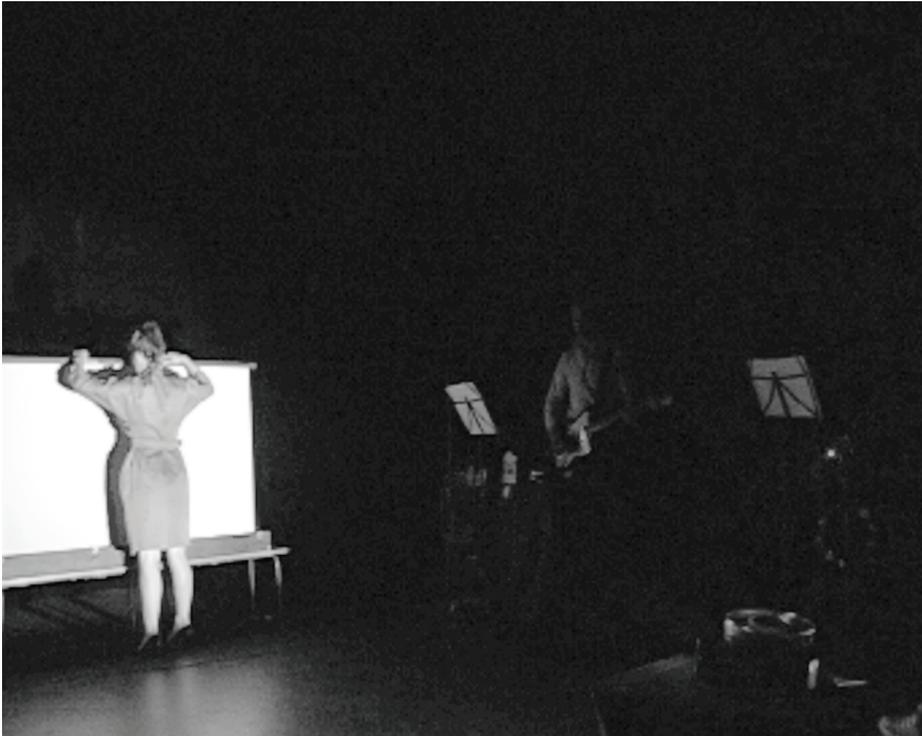
- Pour rentabiliser une augmentation inquiétante de son taux de métaphore brut par neurone, il est nécessaire de trouver de toute urgence sur le marché un flux de sentimentalisme actualisable permettant de transformer assez simplement la cavité buccale du performeur en un flux de banalités fulgurantes. 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. »



ci-dessus

Le Salon d'Alone, la performance 31 juillet 2009 30 min aux Laboratoires d'Aubervilliers
Un opéra optique d'objets.
Texte, conception, réalisation et narration sur scène : Pauline Curnier Jardin
Musique composée et interprétée par Fred Bigot et Catriona Shaw
Video still : Patricia Mattus

pages 20 et 21

Comme une kérateite au cinéma ou Dziga Vertov m'a crevé l'oeil. 2009
Encre de chine, 22 cm sur 30 cm

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

jamais la scène, faisant de quelconque « espace d'exposition » un semblant de théâtre, un cirque à deux sous, une piste aux étoiles, une scène de ménage, laissant le doute de la conscience que pourrait avoir chacun de ces personnages mis en scène de leur propre représentation. « Injecter du vivant dans le cinéma » fût l'une de mes premières obsessions, et pour illustrer différemment cette tournure, ne vous cachant pas au passage le fait que mon arrière-grand-mère tzigane appelée Pauline était projectionniste dans les foires, je me permets le récit d'une anecdote, ou plutôt le récit d'une partie de mon adolescence, quittant enfin mon bref et fastidieux commentaire composé qui ne servait qu'à noyer le trouble que me provoquait l'exercice du parler de soi.

3- « Cela a commencé comme ça, comme une kératite au cinéma.

Une kératite est une blessure sur la cornée, une petite fissure dans l'oeil. J'ai eu cette petite kératite-là lors d'une sortie avec ma classe alors que nous allions voir un film. J'avais déjà mal en entrant dans la salle et une fois assise j'ai dû fermer les yeux. Je les plissais plus exactement à cause de la douleur, et toute la bande a défilé ainsi sans que je ne perçoive rien, et puis sans rien entendre non plus parce que le film était muet. J'étais bien sourde comme le film puisque je ne le voyais pas.

Seulement je «sentais» la salle, comme on dit d'une ambiance ou de la garrigue, de la présence de l'autre ou d'une attention, et j'ai encore le velours bon marché des assises qui colle à mon bras, et peut être même aussi l'odeur puisque je sentais si fort. J'avais essayé probablement de dormir pour en finir, la projection de la lumière sur mes paupières était un scandale, j'avais tourné ma tête, et j'avais senti à ma droite les yeux d'Elsa éclairés par l'écran et ses soupirs d'ennuis vissés. Ce film muet puait. Nous n'aimions pas bien à l'époque les types à moustache, ni russes, ni américains, ni allemands, et n'adorions pas les masses de sentinelles et les hallucinations de mécaniques en noir et blanc. Pendant une heure et demie je n'avais écouté que les rumeurs de la salle, n'avait vécu en somme qu'un contre-champ de spectateur. Ce jour-là j'ai fini aux urgences ophtalmiques de la Timone après avoir haï une sos-médecin qui m'avait forcée à ouvrir les yeux de ses deux doigts malgré

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) :

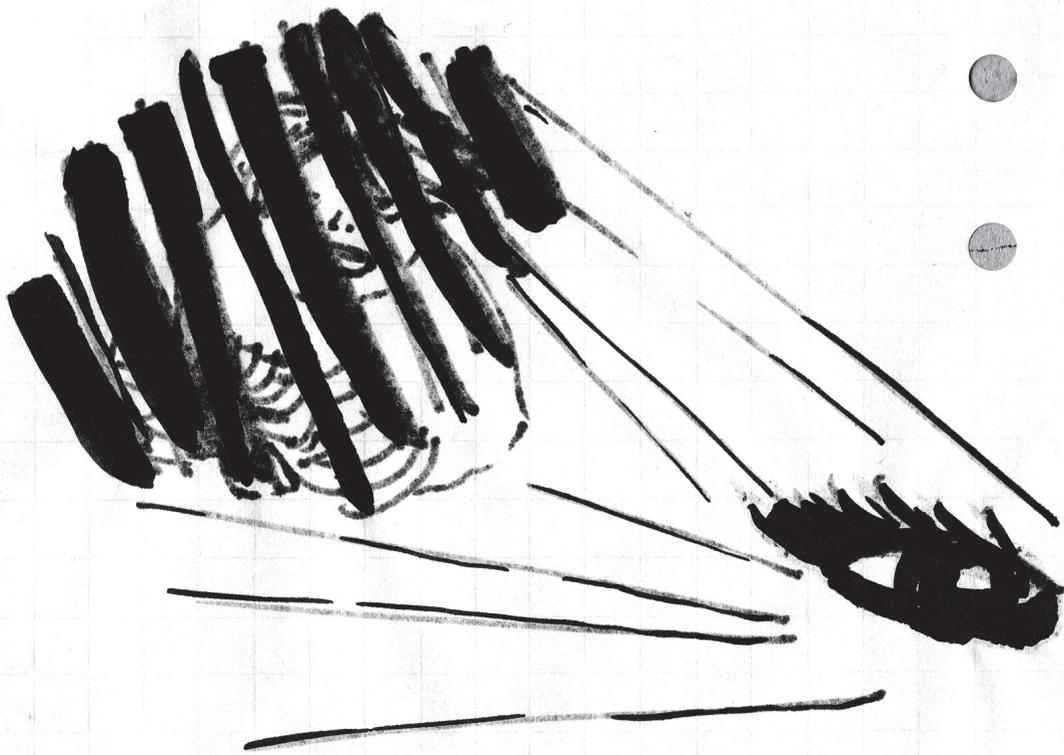
«Cécilia est amoureuse du héros du film qu'elle va voir au cinoche,

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.



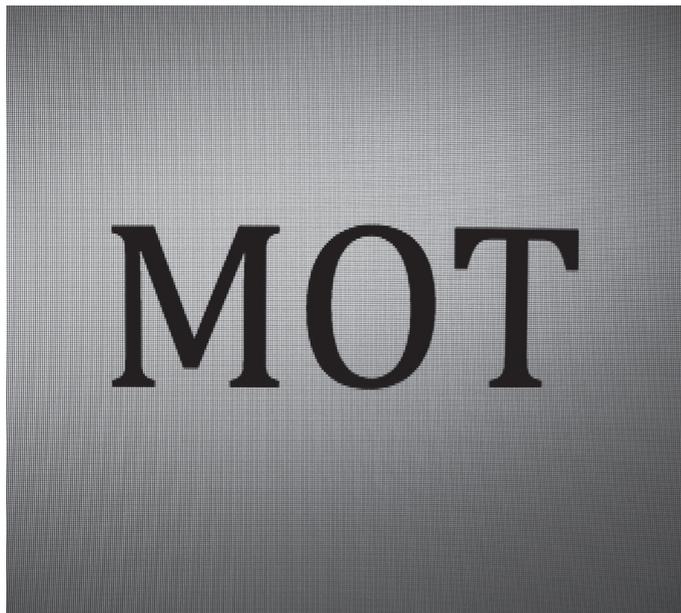
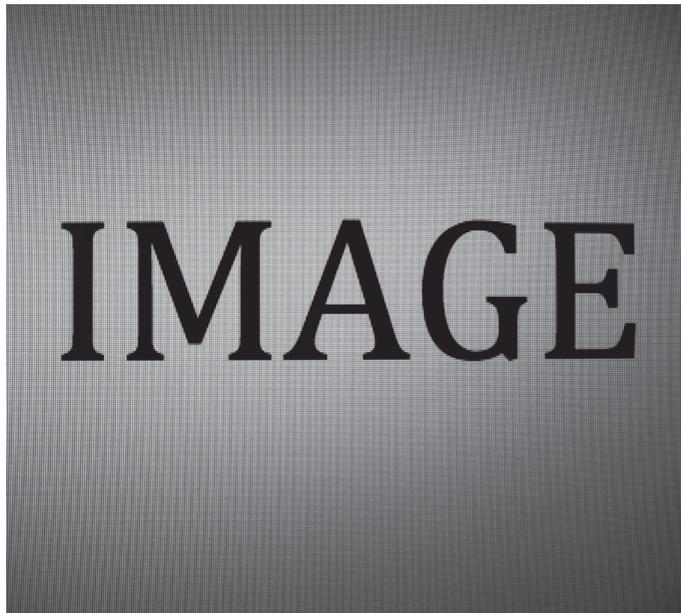
DZIGA VERTOV
MANIFESTE DE
LA CAMÉRA-OEIL
1922

(E. J)

(P. C. J)



LA KÉRATITE



lettre | image

BONJOUR KazaK,
Dans votre dernier

MAIL vous m'invitez à interroger, par le biais de ma pratique, la notion de performance. Nommer met en DANGER l'acte de création : c'est risquer de vouloir définir ou même expliquer ce qui doit rester secret et inconscient. Parler sur la

PERFORMANCE c'est risquer de la trahir. La REPONSE la plus juste et légitime fut de réaliser une performance pour répondre à la QUESTION : Aujourd'hui, le mot performance sait-il vraiment ce qu'il veut encore dire ? Ou comment inventer le nouveau mot de performance. Chez vous KazaK ce sont justement les

MOTS écrits qui s'échangent et se transmettent. Vous déposez sur internet ces mots dans votre revue qui, après un VOYAGE à 36000 kilomètres d'altitude est retransmise par des satellites géostationnaires ou par des ondes électromagnétiques le long de fibres optiques sous-marines à 9000 mètres de profondeur, est déjà en train d'être lue à travers un

ECRAN d'ordinateur. De cet écran ces mots pourront être imprimés sur une

FEUILLE dont le trajet dans le temps et dans l'espace sera quant à lui encore plus improbable et imprévisible.

TEXTE Comment dès lors faire de ce une performance ?
Réponse : Que les mots de ce texte soient des

IMAGES. Les images que je vous envoie dans une

LETTRE. Vous écrire cette lettre et ainsi cette adresse c'est rester au plus près du

MOUVEMENT indispensable d'une PAROLE qui interroge.
Le sujet de ma lettre est une

BALLE que je lance, que vous ferez circuler dans votre revue et qui rebondira aux yeux de tous vos lecteurs. Cette lettre me permet de vous écrire en entendant ma VOIX. C'est avec ce SON que je m'écrire sans me décrire, sans devenir l'objet de ma réponse. Là sera la

NECESSITE TERRAIN	de ce texte : le FIL tendu de mon propos sur le de cette lettre.	L'OBJET MOMENT.	performance entre le propos d'un artiste et son receveur. de la performance demeure matérialisé dans et par ce C'est une forme de la PRESENCE. Cet espace reste éphémère : sa durée d'existence est celle de sa
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	DISPARITION. VIVANT	Dès lors faire de la performance revient à produire du à partir d'une DISPARITION. L'art n'est pas la vie, mais ce qui m'intéresse dans l'art c'est ce qui est vivant. Pour rester vivante la performance ne se figeant jamais devient une
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	PERTE.	La perte du moment qui se dissout dans le même mouvement que celui de son APPARITION est admise comme un axiome. Mais il y a aussi la perte de l'OBJET que l'on ne pourra pas posséder. La perte est un dû : c'est une
OUVRE CONTEXTES TRAVERSEE	à l'infini les où elle existe. C'est un contexte dans les contextes : une 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. 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	ABSCENCE CHUTE.	annoncée. La performance est une Il est de toute façon déjà trop tard pour organiser les ACCESOIRES en installation ou en sculpture, remonter une capture vidéo ou encadrer une image : ces objets gardent le statut déceptif de TRACES ou de RELIQUES. Le
FETE.	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 <i>jouer</i> 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.	DESIR	concret de création se cantonne alors à la présence d'un artiste et l'œuvre n'existe que dans le temps restrictif d'une vie humaine. Si la performance est vivante, comment l'exporter au delà de ses
L'ŒUVRE	devient ce lieu de RENCONTRE entre le contexte et la	LIMITES ?	Comment alors la déplacer et la faire vivre ? Comment la mettre en mouvement dans son autonomie à travers le temps et l'espace ? Il s'agit là de chercher à
		EXPOSER	une performance. Si l'objet de la performance est la performance elle-même c'est à dire le moment vécu, pourquoi ne pas proposer qu'elle devienne une œuvre qui n'existe que dans les MEMOIRES, dans le SOUVENIR et dans la
		TRANSMISSION	orale que génère le moment de performance ? Une œuvre qui continue en chacun de vivre comme une NARRATION qui se raconte, se transforme et rebondit. Comment inventer des objets performantiels qui soient le support de ces HISTOIRES ?
			Mais ceci ne sera pas le propos de ma lettre. Ma lettre est une performance.

	Une performance qui fait rebondir les images que sont les mots.	DISPERSEMENT et un DESORDRE que le mouvement de transmission dans la performance va
	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.	RELIER. La performance se prépare mais ne peut pas savoir où elle va.
		CONSTRUIRE à partir de certitudes non formulées et instinctives des trajectoires inconnues d'images c'est
		DESSINER le sens d'un chemin créatif et TRACER un territoire aux bornes inconnues, le terrain de jeu pour arpenter la performance pour TISSER dans la présence du lien et de la CONNAISSANCE.
		Ce
IMAGES	Les 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	TERRAIN d'images est un apprentissage par le montage. ASSEMBLER une pensée en image et avec les images qui ordonne le désordre c'est créer du sens et une POSITION pour formuler une question à laquelle se ré-ordonnement va peut-être répondre. C'est découper, coller, décoller pour recoller : toujours avec de nouvelles possibilités. C'est un
PARLER	les images. Faire image et traverser une image pour passer derrière une image ou entre deux images sont les	APPRENTISSAGE par le
GESTES	possibles dans la performance. Ces images sont l'espace où s'inscrit, parfois s'incruste, un corps qui parle.	MONTAGE. C'est apprendre à apprendre dans une construction qui se redéfinit toujours et qui prépare la démolition d'une nouvelle chute. Et encore une fois la perte.
	Elles sont la surface découpée de la	Les images sont la mémoire d'un voyage balisée par cette récolte qu'il ne reste plus qu'à
REALITE	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	RACONTER.
	et l'engagement d'une découverte dans une véritable	Faire de la performance c'est rester dans ce mouvement, dans le MOUVEMENT du
SURPRISE	RENCONTRE empirique : les photos sont des coups de hasard qui posent des MARQUES. Ces	avec lequel je vous envoie ce texte, celui de cette lettre qui peut-être une fois imprimée se déploiera pour faire performance sans que je sois là.
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	CLIC



© Mickaël Phelippeau

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'imité 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

duo.

M. : Un aspect m'a marqué quand on a commencé à travailler en studio sur la partie dansée de **bi-portrait Jean-Yves**. C'est la manière que tu avais de convoquer la dimension justement symbolique pour motiver le mouvement, le fixer, l'investir et le traverser. C'est-à-dire y mettre du sens en terme d'image, en terme iconographique, comme une nécessité. Alors que pour ma part, je cherchais davantage à mettre en place des outils pour rentrer dans le mouvement depuis l'intérieur. Nous avons cherché un endroit de dialogue. Il s'est défini pour toi par l'appréhension depuis l'extérieur pour « incorporer » celui-ci (plutôt que l'incarner), et pour moi par l'expérience que nous cherchions et que nous vivions, soit une sorte de mouvement concentrique. Nous négocions ce qui crée la richesse de l'échange, notre complémentarité quant à l'appréhension du mouvement soit l'approche de la danse et donc dans l'interprétation de la pièce. Car nos manières d'entrer dans le duo et de l'investir sont toujours en jeu. (...) Puis la façon dont cette part symbolique se traduit dans l'entre-deux que tu évoques, elle est ce qui te marque et crée le tout comme une raison d'être.

J.-Y. : Je pense que le dialogue est trine. Il existe entre le moment de la performance elle-même, l'interprétation (dansée et/ou chantée et/ou lue) et la vie de tous les jours. Il y a une articulation entre ces 3 dimensions. On a très souvent fait évoluer ce duo en fonction de ce qui nous vivions, dans notre propre relation. Ce qui a contribué à une manière de le mettre en œuvre, de le réfléchir, de le créer. Mais ça a aussi été l'inverse, ma vie est marquée par ce qui s'est passé dans ce **bi-portrait**. J'ignore si je peux donner une définition de ce que je traverse et de ce que nous faisons : je ne sais pas si quelque chose d'évolutif peut être défini. Ce qui se passe dans ce moment-là peut certainement essayer de l'être.

M. : Ce que nous faisons est déjà un et en évolution. En ce sens, ce que tu décris est proche de la définition que donne RoseLee Goldberg de la performance, je cite de mémoire, un «art vivant mis en œuvre par des artistes».

J.-Y. : Même s'il y a un aspect répétitif, les mêmes gestes dépendent de ce que nous portons intérieurement, il y a actualisation constante. Même si les gestes, les paroles et ce qui se passe ne sont pas évolutifs dans la forme, ils le sont dans le sens.

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 Maeva¹, 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

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

est fort, l'aspect humain s'exprime avec davantage de poids et de résurgence.

Quant à aujourd'hui, s'est tellement jouée une part de l'humain que j'ai senti un vacillement possible, que l'humeur venait teinter, nous dépassant. L'émotion était particulièrement accentuée, à la fois chargée et tendue entre nous. Elle aurait pu faire fi de ce qui ne concerne pas le moment de la représentation, ou peut-être trop. Il faut dire qu'aujourd'hui était particulièrement particulier. Ce moment est très fragile et tient à peu de chose et en même temps à l'essentiel. L'incertitude liée à la matière humaine.

La force de contamination de l'humeur et son bagage étaient plus évidents qu'à n'importe quel autre moment.

J.-Y. : Je ne sais pas si la représentation doit passer par cette fragilité. Si ce n'est pas le cas, il ne se passe pas grand chose. Ce n'est plus de la représentation vivante. Aussi importante soit la performance, elle n'est pas au-dessus de la vie. Aujourd'hui, tout n'a pas été traversé devant le public. Les répétitions, c'est-à-dire dans ce moment qu'on s'est donné où on pouvait ré-inventer davantage ce qui se passe, ce qui pourrait se passer, ce qui ne s'est pas passé, sont les moments précieux que je vais garder. Ce n'est pas la représentation de notre vie mais c'est notre vie qui essaie de se représenter, qui essaie de se dire, de se montrer et de se corriger.

M. : As-tu l'impression que tu peux dire ou exprimer des choses que tu ne pourrais pas faire ailleurs ?

J.-Y. : Bien sûr ! Etant prêtre, je parle ici du rapport à la tendresse, à l'amour, à l'amitié, ce que je ne pourrais pas dire dans ma vie de tous les jours. Ce n'est pas seulement parce que le public est pris à témoin, nous lui devons une explication, car au fond il nous ressemble. Nous ne nous servons pas du public. Faire partie d'une communauté humaine avec ses différences et ses ressemblances est une nécessité rendue présente. On nous a fait le reproche d'être trop l'un avec l'autre au détriment du public quand on a dansé à Saint-Augustin² (...) Dans **bi-portrait Jean-Yves**, j'ai envie de révéler ce qui se passe en moi et ce qui se passe en toi. Ce qui se passe en nous ? Ce sont des sentiments, de l'amour. Je suppose que le fait d'être actif dans ce rôle permet de chercher encore où se situer en moi-même et pour les autres. Se situer au sens large, trouver une forme à ce qu'on vit.

² **bi-portrait Jean-Yves** a été dansé le 10 octobre 2008 à l'église Saint-Augustin à Bordeaux



© Aldo Abbinante

Dans *performance*, il y a forme. C'est une manière de modeler quelque chose de soi, et de se laisser modeler par le message lui-même, par le public, par les autres acteurs, trouver des formes nouvelles, tenter de dire davantage ce qui est ou ce qui n'est pas.

M. : Croire que parler de nous deux ne concernerait que nous deux est un leurre. C'est un mouvement que je veux opérant. M'intéressent cette part du vivant et ce qu'elle ouvre. Être dans un temps et un espace partagés avec l'autre, toi, les autres, rend ce moment, ces paroles, uniques. Nous parlons de nos rapports à, pour mieux parler de ces rapports. Nous partons de nous plus que nous parlons de nous. À cet endroit il y a du politique.

Tu m'as proposé un hébergement que j'ai transformé en «prêt de studio» dans ta maison paroissiale à Bègles. Nous y avons passés dix jours ensemble. Parce que tu étais pour moi un œil vierge et neuf, sans compter que j'utilisais obsessionnellement l'œil de la caméra, je soupesais mes mots et il y avait une urgence du temps. Ces deux dimensions sont mises en jeu dans la représentation. L'urgence du temps est éminemment là comme celle de savoir qu'on émet une parole en sachant qu'elle peut être conservée. C'est la grande différence avec le dit quotidien. Ça dialogue avec la question du public, des publics. Tu parlais de désappropriation de la création. Face à l'unicité d'un acte, il y a autant de manières d'interpréter (dans le sens « être traversé », lire ce qui se produit) qu'il y a d'individus. En ce sens, la création se fait de part et d'autre, tant chez l'actant que chez le regardeur et surtout dans l'entre-deux. C'est presque l'essence de l'échange que nous avons pu avoir, valable à l'instar de la représentation. J'aimerais revenir sur un point. Être interprète. Te considères-tu comme un interprète quand tu fais des cérémonies liturgiques ?

J.-Y. : Non !

M. : J'ai l'impression que ce qui se passe c'est, entre autres, une réinterprétation des textes, des évangiles, de la bible qui seraient réactualisés, réadaptés, recontextualisés pour en donner une lecture autre, neuve et personnelle. En les interprétant, tu parviens à une prise de conscience, que tu fais transmits. Tu révéles, au sens photographique, chimique, provoquant pensées et sensations. Tu crées alors, tu interprètes.

J.-Y. : Ça me semble pertinent. Mais la différence, entre la messe et la performance, est que je ne suis pas l'actant principal quand je dis la messe, c'est Dieu.

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'intangible. 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

ses oreilles, de parler, de voir. Tous les sens sont sollicités dans une messe : le toucher, le goût...

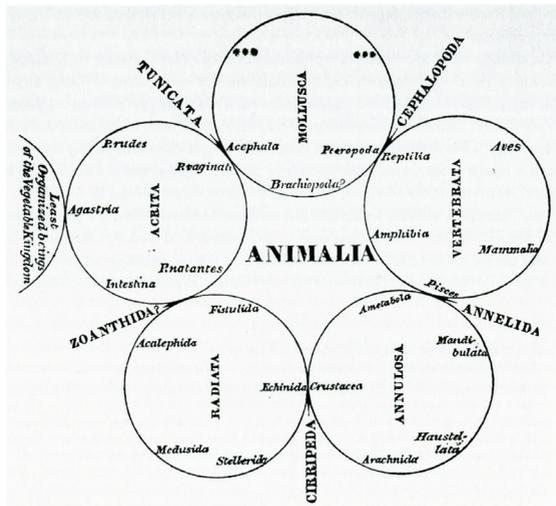
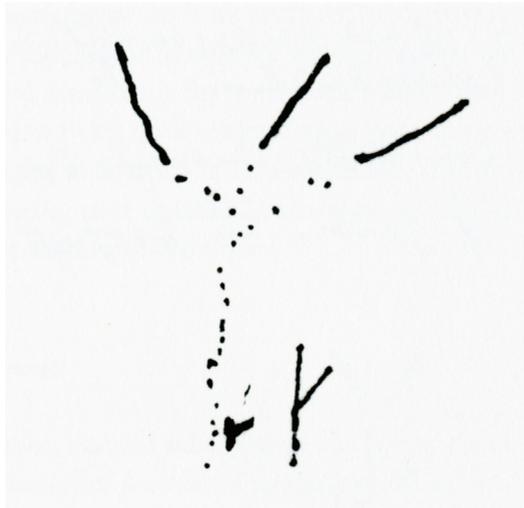
M. : La première fois que tu as fait une messe, comment as-tu vécu cette représentation ?

J.-Y. : Les gens n'ont que le prêtre à regarder : il faut faire attention à ce qu'on fait. En même temps c'est un corps comme un autre. Je ne me retiens pas de rire si quelque chose m'amuse. Des événements humains dans la messe me rappellent que je ne suis pas seulement en représentation, je suis toujours moi-même.

M. : La question du corps, ce n'est pas rien, sinon on mettrait une enceinte au milieu de l'espace. Tu te fais passeur, entonnoir, je parlais de révélateur. Ta présence physique et charnelle est indispensable, je l'ai constaté. Travaillais-tu cela ? Essaies-tu d'en jouer ?

J.-Y. : Bien sûr qu'on se sert de son corps ! Si c'était insignifiant d'être face à un public ou si j'avais peur, il vaudrait mieux faire autre chose. D'une certaine manière être l'interprète de Dieu implique chez certains des attitudes figées, par exemple d'avoir les mains jointes. Je pense que c'est le contraire pour moi. Représenter Dieu c'est être vraiment homme, un homme qui laisse paraître des sentiments de joie, ou pourquoi pas de mécontentement, quand cela arrive.

- 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 performeur-auteur, a priori peut tout se permettre, puisqu'il s'est donné le cadre et les contraintes.
- Schwitters, performeur-auteur de « silence » a un jour dit *Je ne peux pas faire autrement, c'est écrit dans la partition.*
- Moi-même, je crains de perdre la tension que j'ai créée en composant le projet, si je commence à improviser.
- Ma pratique ne relève pas de l'improvisation.
- Les performeurs de Fluxus, par exemple, ont intégré cette dimension comme constitutive.
- La performeuse Valentine Verhaeghe interagit avec le public, c'est aussi une chose que je n'ai jamais faite.
- Dominique Château définit ainsi la performance : *toute manifestation artistique qui consiste dans l'exécution d'une action par un ou plusieurs artistes, cette action étant plus importante que tout résultat, éventuellement toute œuvre dont elle pourrait occasionner la production.*



Un intérêt légitime pour le diorama. *The diorama effect.*

« Le même endroit supportera plus de vie s'il est occupé par des formes très diverses ».

Charles Darwin, 1858.

Louise Hervé : Charles Darwin, le fameux naturaliste, est né le 12 février 1809, soit il y a deux cents ans. Le document que Chloé Maillet est en train de nous montrer provient d'un manuscrit autographe de Darwin, l'un de ses fameux carnets où le savant élaborait, après son tour du monde à bord du *Beagle* dans les années 1840, sa théorie de l'évolution. Le schéma que vous voyez ici est en effet une représentation graphique de l'évolution des espèces. Darwin, peu satisfait des représentations en forme d'arbres – qui étaient depuis le Moyen Âge la manière la plus commune de représenter la descendance – s'inspira des coraux, qui avaient pour lui l'avantage de croître sur une base morte, comme les espèces vivant aujourd'hui descendent d'espèces les ayant précédées mais qui ont disparu. Les contemporains de Darwin avaient imaginé plusieurs manières de représenter l'ensemble du vivant, mais c'est le modèle de Darwin qui prévalut.

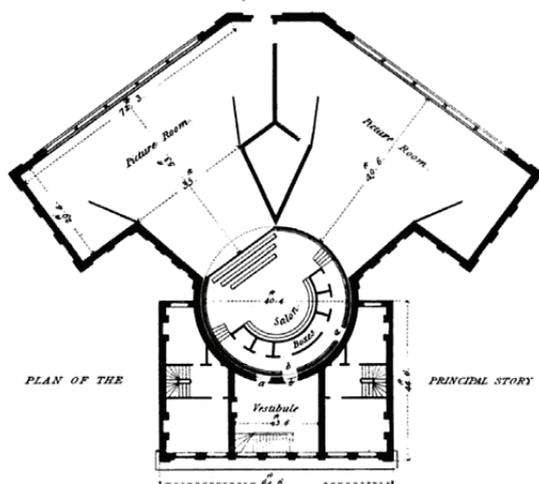
Nous sommes ravis de participer à la Biennale Zero Budget surtout en cette année de bicentenaire de la naissance de Charles Darwin (né le 12 février 1809).

Plusieurs images, éventuellement.

Chloé Maillet : Et tandis qu'en Angleterre, l'émulation était à son comble parmi les naturalistes, en France, en 1839, une invention, offerte au monde entier, allait permettre de grandement faciliter les méthodes d'identification et de classification. Cette invention était bien entendu celle de la photographie, le daguerréotype plus précisément. Je mentionne la date de 1839, car c'est celle du célèbre discours d'Arago devant la Chambre des Députés et l'Académie des Sciences qui alloua à Louis Daguerre et Isidore Niépce une pension en échange de la divulgation de leur invention. Nous fêtons cette année le 170^{ème} anniversaire de cette invention. Mais Arago révéla aussi une invention moins bien connue de Daguerre. C'est la raison pour laquelle celui-ci reçut une pension de 6000 francs tandis que Niépce ne recevait que 4000 francs. Cette invention, c'était le diorama à double effet, spectacle illusionniste révolutionnaire. Ce procédé, au succès extraordinaire au début du XIX^{ème} siècle, est aujourd'hui méconnu, puisqu'il ne reste aucun diorama à double effet en état de marche. Le plus célèbre d'entre eux, le Diorama de Paris, avait brûlé en 1839, et ne fut jamais reconstruit. On raconte qu'il pouvait accueillir plus de 300 personnes – même si tous les

Je mentionne la date de 1839, car c'est celle du célèbre discours d'Arago devant la Chambre des Députés et l'Académie des Sciences, qui défendit l'invention contre ceux qui pensaient qu'elle allait apporter la mort de la peinture. D'ailleurs cette année en est le 170^{ème} anniversaire.

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



spécialistes ne sont pas d'accord sur la question – et que le public montait directement sur la scène, assistait à un premier diorama spectaculaire. Ensuite, la scène tournait sur elle-même à 72° et sous les yeux médusés de l'assistance, apparaissait un deuxième diorama encore plus extraordinaire.

LH : Le seul témoignage de cette époque est un diorama d'intérieur d'église gothique conservé à Bry-sur-Marne. Ce diorama faisait l'objet la semaine dernière d'un colloque à Bry-sur-Marne même. Ce dernier diorama de Daguerre, qui était en très mauvais état, est actuellement en cours de restauration dans un local du tennis-club de Bry. Malheureusement, le double effet qui faisait la particularité de l'invention de Daguerre a disparu, et le seul témoignage qui nous en reste est conservé dans ses écrits : « Pour faire comprendre les principes sur lesquels ont été faits et éclairés les tableaux du diorama ci-dessus mentionnés, voici un exemple de ce qui arrive lorsque la lumière est décomposée, c'est-à-dire lorsqu'une partie de ses rayons est interceptée : couchez sur une toile deux couleurs de la plus grande vivacité, l'une rouge et l'autre verte à peu près de la même valeur, faites traverser à la lumière qui devra les éclairer un milieu rouge, tel qu'un verre coloré, la couleur rouge réfléchira les rayons qui lui sont propres et la verte restera noire. En substituant un milieu vert au milieu rouge, il arrivera au contraire que le rouge restera noir tandis que le vert réfléchira la couleur verte. Mais ceci n'a complètement lieu que dans le cas où le milieu employé refuse à la lumière le passage de tous ses rayons excepté un seul. Cet effet est d'autant plus difficile à obtenir entièrement, qu'en général les matières colorantes n'ont pas la propriété de réfléchir qu'un seul rayon ; néanmoins, dans le résultat de cette expérience, l'effet est bien déterminé. »

On comprend un peu mieux ce qu'un de ses contemporains, Charles Baudelaire, appelait la « magie brutale et énorme » des dioramas.

CM : *L'invenzione di Morel*, d'Emidio Greco (1974) est un film assez évidemment inspiré de la vie de Louis Daguerre. Le film relate l'histoire d'une invention extraordinaire par son effet de réalisme. Le dénommé Morel a mis au point une sorte d'appareil photographique en mouvement, une synthèse de photographie et de diorama si l'on veut, qui enregistre l'image, le son, l'odeur, le goût et le toucher de tout objet placé devant son objectif. On voit sur cette image l'inventeur Morel, en tenue de tennis ; il a en effet, comme dans la nouvelle de Bioy Casares dont le film est adapté, choisi un groupe d'amateurs de tennis, reclus sur une île déserte,

Journée d'études sur Daguerre à Bry-sur-Marne (Val-de-Marne). Personnage mal connu et inventeur prolifique. En particulier : invente le diorama, et plus spécifiquement le diorama à double effet (en restauration en ce moment).

Démonstration : comment obtenir un diorama à double effet à l'aide d'un rétroprojecteur.

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



comme sujet de son expérience de captation. Le seul problème de l'invention de Morel est qu'elle a pour effet de provoquer la mort de celui qui a été capté (contrairement aux inventions de Daguerre, qui étaient inoffensives).

LH : Oui, mais pour en revenir aux dioramas à double effet, il faut savoir que la technique a perduré jusqu'à aujourd'hui aux Etats-Unis tandis qu'elle semblait dans l'oubli en France. Le procédé a surtout été utilisé à des fins didactiques, en particulier dans les musées d'Histoire naturelle, avec une innovation importante, qui est l'introduction d'éléments en trois dimensions en plus du décor peint : des animaux empaillés ou des figurines par exemple. Je pense que vous visualiserez mieux l'effet si vous voulez bien pivoter à 72° environ. Imaginez tout un mur couvert d'un décor peint, d'abord le ciel étoilé, puis le sertao brésilien à la tombée de la nuit. Un mammifère de deux mètres de long au museau effilé et à la langue visqueuse est en train d'aspirer avec délice les fourmis terrées au fond de leur fourmilière. Tapi derrière un arbuste, un jeune anglais qui n'est autre que Charles Darwin, fraîchement débarqué du *Beagle*, observe la scène. Il est fasciné par ce rivage luxuriant tapissé de nombreuses plantes appartenant à de nombreuses espèces, abritant des oiseaux chantant dans les buissons, des insectes qui voltigent ça et là, des vers qui rampent dans la terre humide, des fourmiliers géants, qui mangent des fourmis à l'aide de leur langue visqueuse. Et il songe pour la première fois peut-être que toutes ces espèces si admirablement conformées, si différemment construites, dépendantes les unes des autres de manière si complexe, ont toutes été produites par des lois qui agissent autour de nous.

Louise pivote à 72°.

Benjamin Seror s'approche et se cache derrière une plante verte. Il commence à répéter à mi-voix : « si admirablement conformées, si différemment construites... dépendantes les unes les autres... des lois qui agissent autour de nous ».

CM : Or Darwin s'intéressait beaucoup aux fourmis, comme le montre son étude dans le chapitre VIII de *L'origine des espèces*. Il avait étudié une espèce particulière, la *formica sanguinea*, qui vit dans les parties méridionales de l'Angleterre. Ce qui passionnait Darwin dans l'étude de cette espèce, c'était son « instinct esclavagiste ». Et l'on sait combien Darwin, au retour de son tour du monde, bouleversé par la condition des esclaves en Amérique latine, s'était déclaré profondément anti-esclavagiste. Les fourmis de cette espèce ont la particularité de capturer les nymphes d'une autre espèce plus petite, la *formica fusca*, qui deviennent leurs esclaves et subviennent à tous leurs besoins. L'interdépendance entre les deux espèces est si forte que la *formica sanguinea* en est venue à ne plus pouvoir se nourrir seule, sans l'aide de la *formica fusca*. L'organisation sociale de ces fourmis est donc excessivement spécialisée : la reine s'attelle à la reproduction, les ouvrières

Darwin anti-esclavagiste.

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



capturent des nymphes de *formica fusca*, et les esclaves nourrissent la communauté.

LH : Cet aperçu passionnant de sociétés d'insectes extrêmement performantes – les êtres vivants en société ne représentent que 5% de l'ensemble des espèces – a bien entendu fasciné les contemporains de Darwin. Prenons par exemple un roman de H. G. Wells, probablement l'un de ses meilleurs, *Les premiers hommes dans la Lune*. Je vais m'intéresser à la deuxième partie du roman. A ce moment un inventeur anglais capte par hasard des émissions provenant de la Lune, émissions qui sont paradoxalement en anglais. Il s'agit en fait des messages d'un savant qui émet depuis la Lune.

Tout le monde se rend dans la cave voûtée de la galerie.

Grâce au récit du savant, le monde apprend alors que la Lune est une planète habitée par des créatures qui ont creusé le sol comme une vaste fourmilière. On découvre aussi leur organisation sociale passionnante. Ces créatures insectoïdes sont en effet parfaitement spécialisées, des bergers vifs et musclés gardent les troupeaux lunaires, un peu comme des fourmis élevant leurs pucerons. Des sélénites soldats montent la garde. Des sélénites savants, au corps atrophié et à la tête énorme, résolvent les problèmes auxquels est confrontée la colonie. Ces insectes ont des corps très mous du fait de la très faible gravité lunaire et sont soumis dans leur enfance à un conditionnement à base de bocaux qui compriment les parties de leur corps inutiles à leur fonction et favorise le développement des autres.

Wells projette ainsi dans sa vision de la Lune, son admiration pour l'organisation maîtrisée des sociétés d'insectes eusociaux, et sa méfiance vis-à-vis du pouvoir despotique.

CM : D'ailleurs, nous avons tourné ici même un petit film qui documente tout à fait tout ce dont nous venons de parler, nous pensions qu'il serait intéressant de vous le projeter pour clôturer cette séance.

D'ailleurs, il y a justement dans la programmation vidéo de la Biennale un film qui documente tout à fait tout ce dont nous venons de parler, nous pensions qu'il serait intéressant de vous le projeter pour clôturer cette séance.

Louise Hervé et Chloé Maillet.
Script de la performance du 27 septembre 2009, Biennale Zéro Budget.
Galerie Carlos Cardenas, Paris.

