

532

Echantillon sans valeur



*Du fennec au Sahara*  
**Guillaume Pinard**

**19 SEPTEMBRE > 15 NOVEMBRE**

◆  
**Elsa Sahal**

**9 JANVIER > 6 MARS**

◆  
**Guillaume Bijl**

**2 AVRIL > 5 JUIN**

◆  
**Nina Childress**

**2 JUILLET > 28 AOÛT**



LAURA

20

ÉDITO

Sur le site de l'ancienne fabrique de meubles du quartier de la Morinerie à Saint-Pierre-des-Corps, au cœur d'une friche aux charmes abruptes, une cinquantaine d'artistes profite de la plus grande surface d'ateliers de l'agglomération tourangelle (15000m<sup>2</sup>). La Revue LAURA leur est consacrée. Nos parti-pris éditoriaux ont été fortement mis à l'épreuve en raison du nombre limité d'artistes que la revue pouvait matériellement accueillir. Pour les vingt-et-un d'entre eux qui figurent dans ce numéro, le projet éditorial s'appuie sur les contraintes qui structurent l'ADN de la revue depuis son origine. En petit dictateur, j'ai imposé mon protocole. Chaque page impaire de la revue accueille ce qui, de l'œuvre, entre dans le format de la revue : un détail, ou bien l'ensemble, du moment qu'il est à l'échelle 1 et en noir et blanc. Choisi par l'artiste, cette petite fenêtre ouverte sur l'œuvre est accompagnée d'un bref texte faisant état d'un moment de travail, d'une situation. Vous ne trouverez pas d'explication sur ce qui est reproduit, mais un trou de serrure par lequel vous regardez dans quelques-uns des nombreux ateliers de la Morinerie.

**Comité de Rédaction :** Nadia Chevalieras, Jérôme Diacre, Sammy Engramer, David Guignebert, Ghislain Lauverjat **Coordination :** Ghislain Lauverjat

**Graphisme :** Matthieu Loublier

**Correction :** Claire Braies

**Administration, publicité :** Groupe Laura, 10 place Choiseul,  
F - 37100 Tours, lauragroupe@yahoo.fr

ISSN 1952 - 6652 / 48 pages / 1200 exemplaires

Abonnement annuel et adhésion 16 €

Groupe Laura bénéficie du soutien de la Ville de Tours, du Conseil Régional du Centre et de la DRAC Centre Groupe Laura bénéficie du soutien de la Ville de Tours, du Conseil Régional du Centre et de la DRAC Centre



“Je n’arrive pas à me concentrer dans des chaussures plates.”

Victoria Beckham

## LAURA D'APRÈS LES ATELIERS DE LA MORINERIE.

### LES ATELIERS DE LA MORINERIE C'EST QUI? C'EST QUOI? C'EST OÙ? Y A QUI?

Les anciennes usines de mobilier de bureau de la société CLEN en périphérie de Saint-Pierre-des-Corps sont un site entièrement privé. Sous l'impulsion de sa propriétaire Annie Catelas, une partie des espaces a été ouverte en 2007 pour quelques artistes. Ce mécénat privé, assez rare pour être souligné, a fait germer cette friche culturelle. Aujourd'hui, sous les grandes halles de ces pavillons, une production nouvelle s'épanouit. La coquille vide témoignant d'un passé révolu s'est offerte un présent. A l'inverse de friches soutenues par des collectivités, ici les artistes louent leur espace. Il n'y a pas de critères d'entrée, ce qui fait de cette énorme fourmilière un patchwork de pratiques, de postures, de parcours et de générations artistiques. Beaucoup d'initiatives de ce genre se génèrent habituellement autour d'un collectif, d'un discours commun. Alors qu'ici, l'hétérogénéité est déconcertante, passer la porte de l'un des bâtiments vous fait rentrer dans une zone mouvante, changeante. Une sorte de fédération avec de réelles individualités.

Pourtant l'atelier n'est pas un sanctuaire. Le tableau de Courbet, *L'Atelier*, montrait les personnes, amis, artistes, critiques qui y passent. Il s'agit d'un espace où la recherche et la création se font, y sont palpables et vivantes. L'atelier est une chance, mais peut être aussi une contrainte. Une fois l'espace acquis, l'aménagement réalisé, il ne reste plus qu'à travailler. Et là commencent les problèmes. Car il ne suffit pas d'avoir l'outil pour avoir l'œuvre. J'ai été agréablement surpris de voir dans chacun de ces ateliers des canapés, des endroits pour se poser et réfléchir. L'usine productive devient une machine sensible, lente ou rapide.

Quelques uns des artistes présents à la Morinerie reconnaissent que l'environnement de travail peut être euphorisant mais aussi stressant. Je m'explique. Lorsque vous sentez autour de vous une énergie créatrice, une dynamique et que vous-même par le travail effectué vous semblez y participer, cela peut devenir grisant. Au contraire, si vous êtes dans une période plus réflexive, alors les doutes peuvent s'immiscer. Cette ruche besogneuse et créatrice a une reine ou plutôt un capitaine. Car si chacun possède

un lieu à soi, il y a toute une gestion collective à tenir. Ce capitaine n'attend pas de retour de productions, ni ne porte de jugements sur les œuvres. Le mécénat est un geste partiellement désintéressé. L'artiste fait sa route, creuse son sillon. Ce rapport très sain entre la propriétaire et les locataires constitue un système des plus étonnants. Certains artistes se sentent redevables d'Annie Catelas, qui supervise l'organisation du quotidien et du bâtiment.

Les Ateliers de la Morinerie vivent 365 jours par an. L'hiver fait son œuvre au sein des ateliers, des zones communément nommées «les cabanes» permettent de se mettre au chaud. Il s'agit souvent de petites structures fermées permettant de poursuivre le travail dans de bonnes conditions. Certains reviennent au dessin, d'autres préparent le printemps, d'autres au contraire finalisent ayant aux beaux jours préparé l'hiver. Cette vie quotidienne et cyclique est intéressante, car elle témoigne de ce que la vie peut amener comme contraintes et force à un geste artistique.

L'atelier est aussi le premier lieu d'accrochages, d'essais. Car l'œuvre une fois produite devra s'exposer, mais sous quel angle ? Dans quelle installation ? On trouve dans chaque espace un pan de mur blanc, fragment de *white cube*. Cette zone vierge est une matrice qui peut constituer les premiers pas de l'œuvre vers sa sortie.

Cette brève présentation démontre l'impossibilité de faire rentrer les Ateliers de Morinerie dans la revue. Surtout que demain est déjà un peu là avec de nouveaux espaces et de nouveaux projets, un espace d'exposition, la mise en place d'une résidence artistique... Il s'agit d'une histoire à suivre, ce numéro 20 de *Laura «d'après» la Morinerie* n'est que le témoignage d'un moment.

### "D'APRÈS" LA MORINERIE, L'ŒUVRE, SA REPRODUCTION ET SA DIFFUSION.

Depuis l'apparition de la singularité artistique et de la signature, l'œuvre est estimée par son attribution et son authenticité. Dans l'histoire de l'art, la demande vernaculaire d'œuvres d'une main reconnue conduit à sa copie puis à sa reproduction.

Ainsi au XVII<sup>e</sup> siècle, Le Caravage, devient rapidement convoité, recherché. Malheureusement sa vie fait que ses œuvres sont

rare. Pour répondre à la demande, le marché induit la réalisation de copies. Ces dernières ne cherchent pas à tromper. L'acquéreur, en connaissance de cause, possède une copie mais apprécie de pouvoir se confronter à cette reproduction proche de l'originale. Ainsi il fut réalisé une quinzaine de toiles de la *Sainte Famille avec St-Jean Baptiste* d'après Caravage.

La gravure sera un moyen de reproduction et illustrera les écrits relatifs à l'œuvre ou à son sujet. Le crédit de cette image repose sur une connivence avec son regardeur.

Ces œuvres sont intitulées «d'après». Ce terme signifie «vient à la suite», «inspiré de». En 1839, R. Töpffer, dans *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois*, utilise pour une des premières fois l'occurrence de «reproduction» pour parler d'une copie d'œuvre d'art.

La nature mécanique de la photographie confère en son temps une objectivité à cette reproduction. Dès ses origines, elle est un moyen de diffusion des œuvres. Le régime d'authenticité, si chère à Walter Benjamin, repose sur une acceptation d'un écart qui se produit entre l'œuvre et sa reproduction. Aujourd'hui nous voyons davantage de reproductions que d'œuvres. La multiplication des supports (internet, catalogue, revue etc.) accorde à ces images le contenu de l'original. Nous comblons cet écart. Et petit à petit la reproduction devient l'œuvre.

La photographie fait un constat présent, actuel, factuel: voici l'œuvre. Sauf que ce reflet de l'œuvre peut être modifié, réduit, agrandi, recadré.

L'artiste Sherry Levine l'a compris. Sa série «After Degas» évoque le choc qu'elle a eu lorsqu'elle découvrit le peintre impressionniste en couleur. Pour elle, Degas était un peintre de noir et de gris par les images qu'elle avait vu dans les catalogues.

Si le titre de l'image photographique débutait par «d'après», nous serions précisément informé et conscient de ce que l'on regarde.

Ce numéro 20 de *Laura* est donc «d'après» vingt et un artistes des ateliers de la Morinerie. Car si la reproduction est possible, elle constitue toujours une perte. L'œuvre et son reflet constituent deux modes d'existence qu'il importe de distinguer.

GHISLAIN LAUVERJAT



# LAURA

## D'APRÈS LES ATELIERS DE LA MORINERIE. //

### JULIE VERIN, À QUATRE C'EST PAS MAL, MAIS TOUTE SEULE C'EST MIEUX.

Pour interroger les mécaniques de pouvoir et du voir, Julie Verin crée un collectif fictif en 2011 qui l'amène à incarner diverses identités au sein d'une production fragmentée. Trois artistes le composent ainsi qu'une critique qui donne le contenu et le retour sur les œuvres à travers des textes et l'organisation d'expositions. Les quatre identités générées vont travailler en réseau. Par les moyens numériques et informatiques, chacun de ces personnages devient une réalité sur la toile.

Le collectif part en résidence, s'établit à Bruxelles, Berlin ou bien encore Tours. Le bureau «vide» devient l'emblème de ce travail en commun. La photographiedocumente cette expérience qui prend corps dans l'écriture et l'édition. En effet, le caractère fictif est davantage à rapprocher à une pratique de l'écrit dans lesquels les œuvres font office de décor à une intrigue que d'une réalité matérialisée.

À l'origine le choix de structurer le collectif était de donner une identité derrière la pluralité des œuvres et de leurs formes. Celui-ci présentait une homogénéité de concept. Très vite cela est devenu un jeu. La critique du discours, reposant originellement sur une théorie apparaît poétique. Il s'agit de maîtriser une partie des mécanismes de l'art et de sa réception. La place de la critique permet de garder le leurre et de maîtriser les textes relatifs à chacune des figures du collectif, cadencés ainsi la duperie dans une réalité. Ne voulant se réduire à une seule aspiration, Julie Verin est devenue multiple.

G.L.

### STÉPHANIE LETESSIER, MÉANDRES DE L'IMAGE.

Stéphanie Letessier travaille en série des images qu'elle déforme. Sa création artistique puise ses supports dans des images déjà existantes. Une raison à cela, dans un monde quasiment saturé d'images, la volonté de ne pas en créer de nouvelles fait partie de sa pratique. Ainsi cette récupération ne confère à ses gestes que la mise en forme.

Elle tort, détourne, transpose. Cette déformation brouille l'image, lui confère une existence d'objet, de sculpture. Les altérations générées sont comme autant de plis dévoilant la complexité à la fois plastique et humaine d'un cliché. Les photos servant ce protocole proviennent en partie des collections familiales ou d'Internet. Malgré cette origine paradoxale, l'artiste les considère comme une porte ouverte sur les souvenirs de chacun. Elles sont des images collectives.

La transparence de ces objets mémoriels, conduit à donner un caractère immatériel à l'image et à la rendre fugace, mentale, plus qu'une archive ou un document.

À chaque fois l'image offerte au regard est un fragment, une image qui ne se dévoile pas. Une image rémanente, mais qui est incomplète. Elle contredit notre regard qui ne peut saisir l'intégralité de l'image source. Dans ces lacunes se construit notre absorption empathique. Comme le souvenir peut être flou ou incomplet, les œuvres de Stéphanie Letessier constituent un archivage universel. Non comme une base de données mais comme une source de ressentis physiques et mentaux.

G.L.



# D'APRÈS LES ATELIERS DE LA MORINERIE.



## JONATHAN BABLON, UN CRISTAL EN PIED

Le cristal est une pierre qui compose une partie de l'être pour certaines croyances et les médecines parallèles. Sa transparence et ses couleurs en font un objet naturel doté d'une beauté idéale... presque surnaturelle, du moins qui dépasserait la nature et ses propriétés immédiates. Cet attrait fait des roches cristallines un enjeu de fascination, de contemplation.

Jonathan Bablon capte et réactualise cet attrait par des réalisations en résine. Ses matériaux sont factices et les objets sont déçus de leur dimension naturelle. Le cristal contient les traces de sa formation

telles des fantômes. Se sont des structures à peine visibles. Or ce sont ces éléments structuraux cachés que Jonathan Bablon réintègre dans ses artefacts.

Ce sont des objets de sculpture animés d'une aura propre aux œuvres.

Entre esthétique et mythologie, il rassemble d'une part tout le champ de la croyance et d'autre part celui d'une véritable histoire de l'art; ce sont les grands courants de pensée de la médecine parallèle et une partie de la sculpture minimaliste historique. L'aura résulte alors d'une confrontation des rituels respectifs.

La jonction se fait par la présence du corps. Deux jambes servent de socle et confirment qu'il s'agit bien d'une sculpture. Proches d'une esthétique de cartoon, les pieds introduisent une dissonance. Cet anthropomorphisme un peu Pop' déséquilibre la forme monumentale et introduit une dimension déroutante, burlesque.

Entre rationalité et irrationalité, radicalité formelle et figuration Jonathan Bablon interpelle sur le registre d'une empathie spirituelle et provoque une distanciation par les signes. G.L.

## LUS DUMONT, TRAITS CHAIRS

La pratique de Lus Dumont compose un «dessin incarné». Par ces rats écorchés ou bien ces corps entremêlés, il y a une union étonnante de l'homme et de l'animal, dans une réalité terrestre et organique desquels naissent de nombreux questionnements et aucune évidence. Les genres peuvent-ils dépasser les espèces?

Le dessin fait corps dans sa matière. Les roses, tirant sur le rouge des viscères, exposent un corps désiré et/ou désirant et nous prennent au piège de l'attraction-répulsion.

Ce corps est plat, les profondeurs sont

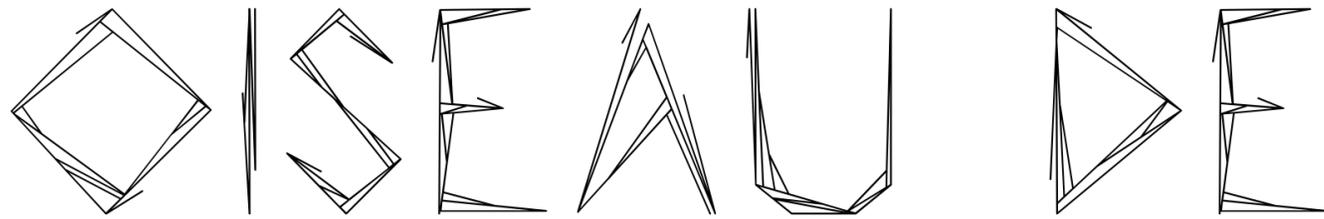
suggérées et construites suivant des lignes, des couleurs et des ombres. Le dessin construit par illusion une étrange beauté. Évoquant une vanité, le poids donné au dessin témoigne d'une pratique où le morbide interroge notre regard sur nous-mêmes.

La pondération des œuvres, leur fragilité ainsi que leur sujet, sont un entre-deux qui reflète douceur et amertume. C'est une beauté idéale confrontée à la réalité crue des corps. Le dessin perd de sa transparence et prend une chair, une matière que l'on ne pouvait soupçonner.

Le mythe de «l'homme animal» interroge la transcendance du sujet par rapport au reste de la nature. Lus Dumont ne raconte pas d'histoire mais nous laisse imaginer celles qui viennent de nous-mêmes. Sous les traits et les couleurs, elle dissèque et suggère la réalité de la chair. Sont réunis la transparence et la légèreté de la forme avec le poids des signes et des récits.

G.L.





QUAND ON RENTRE DANS L'ATELIER DE FRED MORIN, on observe que tout est à sa place, bien ordonné. Il pratique la photographie depuis plus d'une quinzaine d'années et la photographie exige un soin particulier, tant dans les prises de vue que dans son traitement et son accrochage. Et de fait son atelier est d'abord un espace d'accrochage où il expérimente des dispositifs, des connexions, des relations entre les images qu'il produit. Ce sont souvent de grands formats. Au centre de l'espace, une large table est couverte de tirages plus petits, des épreuves, qu'il observe patiemment.

Sur l'un des murs il a accroché la série *Tu veux ma peau?* réalisée en 2013 et montrée au Générateur de Gentilly pour l'exposition *Disgrâce2* en juin 2014. Ce sont des portraits de jeunes hommes et jeunes femmes, torse nu, qui effectuent un geste minimal : ils se pincent une partie du corps – la joue, le sein, l'abdomen... et regardent fixement avec l'expression contradictoire d'offrir une partie d'eux-mêmes et de menacer comme s'il s'agissait d'un ultime défi. Cette série a été réalisée en studio. Sur un fond gris clair, les corps et les visages se détachent nettement en plan mi-moyen. Ces portraits aux

occidentale et très certainement les tableaux de Bacon. *Pin up* est un triptyque où Fred Morin se photographie dans une sorte de récit qui interroge directement la représentation de soi-même. Sur la première photographie, le corps est en lévitation, la tête basculée vers l'arrière et les épaules ouverte au maximum. Le soulèvement est une aspiration presque mystique. Au centre la deuxième photographie présente le sujet agenouillé, en lévitation, les mains posées sur les cuisses et le visage tourné de telle sorte qu'on ne le voit pas. Cette posture de pin'up est étrange. Le visage est caché. Nous sommes donc dans une sorte de contre-champ de l'icône : nous regardons dans la même direction que la pin'up. La dernière photographie présente Fred Morin debout, les pieds sur le sol, dans une posture de relâchement où les bras semblent tomber, le dos contracté rend compte d'un effort qui persiste encore un peu au moment même de l'abandon. Entre beauté apollinienne et violence dionysiaque, les photographies de Fred Morin creusent une manière de représenter le sujet du XXI<sup>e</sup> siècle au cœur de ses contradictions et de ses souffrances. Individu à haute valeur

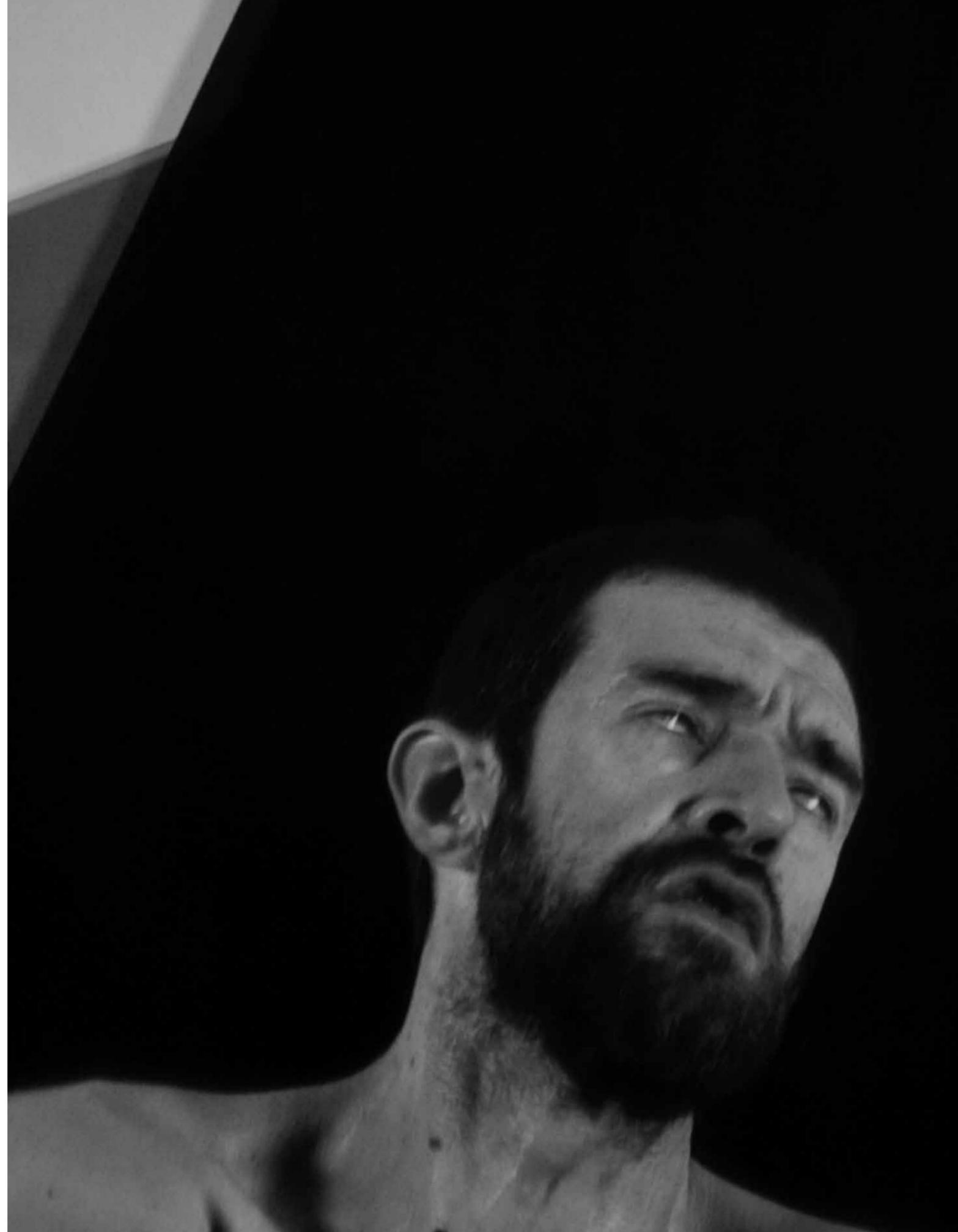
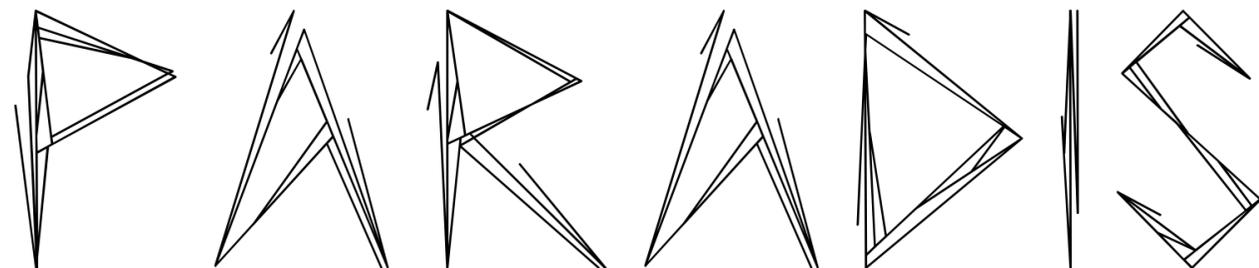
## FRED MORIN

tons clairs témoignent d'une certaine douceur. Dans *Army of me*, il réalise une série de portraits, cadrés plan poitrine, sur ce même fond gris clair de jeunes hommes et femmes habillés d'un simple tee-shirt uni. Le regard fixe souligne une forme de neutralité dans l'expression avec une pointe légère d'attente, peut-être de suspicion. Lorsque Fred Morin photographie des modèles, il produit d'abord de l'attention et de la tendresse qui tranchent avec les autoportraits plus violents et sombres.

Sur le mur opposé, les séries intitulées *Pin up* (2013) présentent le corps ou le visage du photographe en lévitation, en contorsion, en postures animales... dans une tension généralisée qui rejoint peut-être les photographies de Charcot, vraisemblablement l'iconographie standardisée de la culture

culturelle, ce sujet semble paradoxalement adopter une attitude de plus en plus animale. Fred Morin, avec un sourire malicieux évoque la seule représentation humaine peinte sur les parois de Lascaux : c'est un homme à tête d'oiseau qui est en érection. Il est face à un énorme bison qui vient probablement de le heurter puisque le corps de l'homme est en train de basculer en arrière. Fred Morin cite alors le réalisateur R W Fassbinder : «pour nous autres, oiseaux de paradis, ça va devenir difficile...». Les photographies de Fred Morin parlent de cette difficulté, sans cesse, avec entêtement – avec une grâce peu ordinaire.

JÉRÔME DIACRE



## FX CHANIOUX, ANIMATIONS SUSPENDUES

FX Chanioux a travaillé pendant un temps dans le dessin animé. Aujourd'hui, il sculpte des objets et invente une autre forme de mouvement, perceptif et cognitif. C'est un acte de conscience et d'imagination qui produit le mouvement; mouvement logique, mental... d'un équilibre étonnant.

Pour animer ces formes figées, la vitesse, l'accélération de la pensée et de l'imagination servent à déformer la réalité donnée. Le produit est une

nouvelle image, irréelle, qui accentue paradoxalement la réalité perçue. C'est un jeu de construction. Equilibre instable, production imaginaire spontanée, voire inconsciente, l'insaisissable devient accessible, perceptible.

Les œuvres sculpturales, précises et délicates, sont travaillées pour permettre la fluidité nécessaire. En employant de la résine sans grain, les formes présentent les avantages de la matérialité sculpturale et en même temps les conditions idéales

de la lecture.

Tentative de saisir la vie, les œuvres de FX Chanioux s'inscrivent dans une histoire des premières œuvres du futurisme historique: questionner notre lecture de la réalité en ouvrant sur l'invisible et la perception possible de celui-ci.

G.L.

## PIERRE FELLER, LE VOLUME COMME DESSEIN

Pour Pierre Feller les sculptures sont comme des structures.

Le lieu est une composante du volume et de son expérimentation. Sans espace, l'équation formalisant l'œuvre est incomplète. Ainsi, Pierre Feller compose par image de synthèse le cadre et le volume de ces expérimentations. Ces configurations mentales sont comme le disegno d'un premier jet, d'un premier geste. Le logiciel génère la sculpture et le lieu, en bref la structure. La conception en trois dimensions permet de conserver la pro-

blématique du volume, L'objet dessiné ne se limitant plus à un unique point de vue d'un dessin en deux dimensions.

La conception assistée par ordinateur permet de changer les variables (matériaux, effets plastiques, topologie de lieu, texture). Ce virtuel promeut un champ illimité des possibles, et nous pourrions concevoir que Pierre Feller œuvre dans un espace de complète liberté, seulement limité par la technologie.

Mais il produit sur ces interfaces des contraintes. Les variables deviennent des

données fixes. Ces dernières créent un cadre rigide dans lequel le jeu d'expérimentation peut s'épanouir.

Sa sculpture doit se confronter au lieu. Dans une démarche installatoire, les contraintes et données du lieu préfigure l'intervention. Expérimenter c'est éprouver, interroger. Dans une complète liberté la sculpture perd son sens, sa pondération. Pierre Feller virtualise mais garde la réalité de l'expérimentation. Il n'y a pas de jeu sans règle. Il n'y a pas d'expérimentation sans contraintes.

G.L.

# D'APRÈS LES ATELIERS DE LA MORINERIE.



# MAN OF GOOD FORTUNE

## JÉRÉMIE

Les œuvres de Jérémie Bruand sont affaire de dispositifs, de constructions et de traces. Très intéressé par les sciences et les techniques, il développe un esprit d'expérimentation, de test et de calcul. Mais ce qui importe c'est la surprise, l'effet qui dépasse toutes les anticipations... c'est l'accident. S'il a construit son atelier dans une friche industrielle, c'est parce que ce monde de la production technique, l'intéresse. Il récupère des éléments comme des chutes de matériaux, des résidus de production dans un esprit d'ingénieur esthète. Il élabore des sortes de partitions techniques où l'accident joue un rôle décisif, crucial. Marqueurs, poussière, encre, gomme de pneu... ce sont ses outils pour produire, par mécanismes et accidents, des traces que l'on pourrait comparer à d'étranges partitions chorégraphiques. A l'aide de ses éléments récupérés, déjà usés, il produit de nouvelles traces, de nouveaux signes, qu'il encadre et conserve précieusement.

*Accident* est une série de «dessins» sur papier qu'il effectue par empreintes de roues de chariot élévateur. Posées sur le sol, ces grandes feuilles supportent ensuite le va-et-vient de son activité de régisseur. Pendant plusieurs minutes, il écrase, déchire, salit, et... inscrit les traces de ses nombreux passages. Ensuite il décolle du sol et encadre. *Trajectoires/déplacements* est un dispositif où des marqueurs sont suspendus sur une feuille de papier qui tourne sous l'action d'un tour de potier. Les marqueurs suivent le mouvement, frottent, puis se cognent, rebondissent

## BRUAND

les uns contre les autres, se bloquent... la feuille est traversée de lignes irrégulières et de tâches. Là encore, il encadre et conserve soigneusement.

A l'origine, l'un de ses premiers travaux utilisait les rouleaux de papier fax. Fixées sur un grand châssis, ces laies, ou feuilles avaient été humidifiées. Ensuite, elles subissaient une brûlure au chalumeau. La propriété thermosensible du papier permettait de réaliser de vastes effets parfois contredits ou limités par l'humidité. Le panneau ainsi réalisé prenait l'allure d'un vaste linceul usé par le temps. Mais ici, la conservation devenait presque impossible. Il y avait eu un geste et sa production inédite et singulière n'était visible quelques semaines avant le noircissement complet.

Ses dernières œuvres semblent trouver une nouvelle dynamique qui renoue à la fois avec le geste et avec le traitement particulier de matériaux usés. Les grandes feuilles de papier de verre utilisées dans l'industrie du bois lui servent de point de départ. Elles sont tramées de manière irrégulière, en fonction de lignes d'usure que dessine le ponçage d'essences de bois différentes. Ces sortes de dégradés forment déjà un motif géométrique minimal. Il les assemble en larges aplats découpés en triangles et réalise des polygones imposants qu'il accroche au mur. Parfois, il joint les feuilles sans les découper pour former des polyèdres. Parmi ceux-ci, un danseur évolue lentement. En 2014, deux œuvres chorégraphiques, l'une avec Auréline

## INSTALLATIONS

Roy et la seconde avec Raphael Dupin, mises en son par Cyril Solnais, ont été réalisées. Dans les deux expériences scénographiques, l'intérêt était de mettre en relation la fragilité du corps et la dureté des matériaux.

Il apparaît que ces dernières expériences combinent astucieusement les procédures et dispositifs que Jérémie Bruand inventent et réalise avec le questionnement de la conservation qu'il soulève sans cesse. Ses œuvres s'inscrivent dans une logique de la transition, de la trace, de la mémoire et de la reprise hasardeuse. Dans les tensions qu'il crée, la place du corps, bien qu'en filigrane, devient essentielle. Il n'est pas si fréquent de sentir dans des œuvres en volume une telle heureuse combinaison entre conception de la forme et performance de la composition.



## D'APRÈS LES ATELIERS DE LA MORINERIE.

### SLIM CHELTOUT, LA PEINTURE EN CINÉMASCOPE. ON SE FAIT UNE TOILE!

Slim Cheltout est peintre. Conscient que ce que l'on nomme la toile n'est pas seulement une surface vierge sur laquelle on inscrit une image ou un effet, il a décidé de faire de son support une surface engagée. Ainsi les tissus qui composent ces premières installations picturales sont comme autant de personnalités qui structurent fortement le support de la composition.

Dans ce décloisonnement de la peinture, à la recherche d'une autre projection

hors de la surface, il décide d'inverser le mouvement de l'image pour l'évacuer dans un espace plus vaste. Des figures et paysages découpés deviennent des formes projetées par un éclairage. Le monde du carrousel, des lanternes magiques – ancêtres du cinéma –, Slim Cheltout en fait une affaire de peinture et d'installation. Ses dispositifs sont placés au centre de l'espace et éclaboussent les murs de formes et de couleurs. La peinture habituellement individuelle dans

sa perception et son ressenti devient une expérience collective. «Schicksal», toile bleue, réceptacle par rétroprojection du mouvement d'un rouleau patchwork offre le spectacle de la dérive des continents. En dépit de la planéité du dessin et de l'écran, cette œuvre nous offre une image en trompe-l'œil poétique et mélancolique. La peinture motorisée de Slim Cheltout est une mécanique du sensible.

G.L.

### VINCENT GUDERZO, DES RÉGLES POUR S'ÉMANCIPER.

Vincent Guderzo est diplômé des arts appliqués. Il en découle une parfaite connaissance des techniques, des proportions et des règles qui composent la base de sa pratique sculpturale. Pour cet artiste, la sculpture et l'espace sont toujours les deux sources fondamentales du processus de création. Ses œuvres sont figuratives; il ne veut pas réduire les corps à un ensemble de signes. C'est la sensation, le calcul et la règle qui doivent s'harmoniser.

Les formes figurées évoquent le corps et son unité. Elles définissent la volonté

de défendre un contenu par la beauté formelle et la maîtrise académique de la matière. C'est alors une attention au modèle qui importe le plus. Chaque corps et visage varient, la sculpture doit révéler cette singularité.

Mais pour un sculpteur, la question de l'émancipation relève de la liberté de traduction des formes et des figures. Cette «traduction» suppose que l'artiste devienne acteur et auteur de son geste. Cela demande une longue pratique et une grande patience. Vincent Guderzo intègre le fait que la «pâte» signifie par

homophonie la matière et la technique. Conscient de cette coïncidence, il s'engage dans une pratique qui cherche à construire et déconstruire la composition. Parmi ces expériences, il utilise le fouet. Contre un monolithe de terre, il fouette le nombre de coup qui correspond à son âge. Cette performance a lieu tous les ans. Série d'œuvres singulières et radicales, elle introduit une temporalité et repense l'équilibre du corps, de l'échelle et de règle qui font du sculpteur un artiste.

G.L.

### ÉMILIE LAGARDE, UNE MÉMOIRE À L'OMBRE DES ARBRES

Peintre à la gamme chromatique terreuse, sombre aux figures fantomatiques, Emilie Lagarde travaille sur la mémoire, partant de photographies de familles, les éléments se composent entre apparition et disparition.

Les figures sont mises en scène sur des espaces boisés, la forêt comme un labyrinthe inextricable, lieu d'une circulation contrainte. Elle devient presque étouffante, imposant la frondaison des arbres comme unique point de fuite et la pénombre comme unique lumière.

Avant de projeter sur la toile les images rémanentes d'une histoire familiale, ces dernières passent par l'étape de l'empreinte sur papier carbone. Elle transpose ensuite la photographie sur une toile de tissus récupérés.

Le caractère usé de ces empreintes convoque l'inscription et la réinscription; il compose un palimpseste. L'ensemble de la composition conserve une visibilité, la toile, le dessin et la peinture sont visibles et cohabitent. La matière, toujours mise avec économie, peut être appliquée pour

ce qu'elle est dans ses qualités plastiques et formelles, la forme peut toujours ressurgir telle une paréidolie.

Les toiles peu préparées font que la matière elle-même traverse la surface et propose un verso. L'image surgit au travers d'une surface et offre la peinture comme un filtre mémoriel.

G.L.



---

# JEAN ROUKAS

---

LES NOTICES DE JEU SONT DES RÉCITS LÉGENDAIRES  
INSTALLATIONS, JEUX D'ARCADE

“Être rapide, efficace lorsque le dispositif tient tout seul, je m'arrête. Aller vite, ne pas s'attarder”. Jean Roukas conçoit, design et programme des systèmes de jeux vidéo. Il construit ensuite le coffrage de l'appareil avec du bois de récupération, du carton. Ce mélange de précision technologique et de bricolage approximatif donne un effet étrange. Post apocalyptique, archéologique, brut ironique, ses bornes d'Arcade, parfaitement fonctionnels, jouent la carte d'un high-tech insolent, dérisoire et désinvolte. Mais tout cela reste une entreprise très sérieuse. Avec son associé Charles Hilbey, il a créé un studio - *Elefant cat* - pour produire ses dispositifs. Ensemble ils participent au Stunfest de Rennes, le festival des vidéos ludiques, qui est l'un des grands rassemblements européens pour les gamers. Les enjeux sont multiples: d'une part il s'agit d'interroger cette pratique de manière très réelle, avec des joueurs spécialistes, d'autre part il est question d'intervenir sous un angle nouveau et insolite dans le monde de l'art. C'est une économie importante, en marge de l'art, la faire rentrer à l'intérieur de celui-ci est une audace qui lui plaît et dont l'évocation le fait sourire. Concevoir des jeux dont la tonalité absurde appartient au registre critique de l'art pour de véritables joueurs est encore une incongruité qui le fait sourire.

Le biais qu'il choisit avec Charles Hilbey pour ses univers graphiques est proche des décors kitsch des manèges de fête foraine et des trains fantômes. *Tales of Kim and Duck: Zeppelin Pirate Club* est un jeu conçu pour deux gamers. Il est issu d'un véritable rêve de Lucas Pradalier. Un ballon dirigeable doit être alimenté pour dépasser progressivement les nuages son basculement et son retournement brutal fait entrer les personnages dans un cabaret / cinéma abandonné livré aux ivrognes. L'objectif du jeu est de faire basculer le joueur dans un univers onirique où l'humour fantasmagique fellinien côtoie la cruauté cosmique d'un J. G. Ballard.

Aller de l'art au jeu et non le contraire précise-t-il. Pour leurs dispositifs ils réfléchissent au rapport au temps. Ils recherchent tout ce qui a trait à une archéologie du jeu d'Arcade. C'était une nouvelle façon de mettre son corps en mouvement et un univers graphique qui possède une histoire très forte. Associer les deux dans une production suffisamment pertinente pour être à la marge de l'univers du jeu et à celle de l'art est un travail où il faut à la fois avoir un coup d'avance et une distance critique. “Tu te souviens de l'enfouissement du jeu E.T. conçu par Atari dans les années 80 à la suite du film?” L'échec de ce projet a poussé la société à enfouir dans une décharge, à Alamogordo aux USA, des milliers de cartouches de jeu et de consoles. En 2013, elles ont été retrouvées et l'excavation a été réalisée. C'était une légende c'est aujourd'hui une réalité archéologique moderne. Dans toutes leurs productions, cette idée d'archéologie est dominante. C'est encore un jeu qui les fascine: on va du rêve à l'industrie, puis de l'objet à la légende, et on finit par une réflexion archéologique. Un signe des temps dont *Elefant cat* a fait son objet artistique.

Jérôme Diacre



# D'APRÈS LES ATELIERS DE LA MORINERIE.

## REMY CHABREYROU, LE STREET ART DE SALON, ON S'AFFICHE À L'INTÉRIEUR

Remy Chabreyrou a abandonné la toile pour le papier kraft. Celui-ci est devenu le moyen de quitter les murs des espaces d'exposition pour s'installer, par collage, dans l'espace urbain et être en adéquation avec le *street art* dont il reprend des codes. Humour, jeu d'un texte qui casse l'image et la met en difficulté... il compose des messages dont l'esthétique affirme l'importance du détournement. Au-delà du caractère fragile de ce support, le kraft présente des facilités pratiques. Il permet davantage de spontanéité,

une expérimentation plus large... une zone d'essais illimitée. Son rythme de création est soutenu. Ses compositions, par leurs formes clairement affichistes, maintiennent un principe d'intervention urbaine.

À la ligne claire de ses dessins, s'ajoutent des surfaces audacieuses, des aplats de couleurs qui interrogent l'idée de composition. Ses dessins et les couleurs qu'il choisit ont cette efficacité qui appartient au monde des images *web*. Remy Chabreyrou accumule sans cesse.

Répertoire infini de ce qu'il ressent et de ce qui l'interpelle, ses dessins relèvent tout autant du jeu, de l'humour, que de la conjuration. Conjurateur de quoi? De cette saturation d'images, de leur défilement infini qui caractérise notre époque. Conscient que l'offre incessante d'images produit une anesthésie de la sensibilité, il réaffirme l'audace de la désinvolture *Pop'art*.

G.L.

## CHARLOTTE DUCHAN, PUIS JE M'ASSEOIR SUR LA CHAISE?

Charlotte Duchan, un nom prédestiné pour interroger l'objet. Son travail s'articule sur deux pratiques : le dessin et le mobilier.

Le dessin, pour elle, est un geste exutoire, une possibilité de sortir ce qui se passe dans son esprit. C'est un support où la liberté de l'imagination permet de relier des éléments figuratifs. Ces images mentales sont une invitation à pénétrer un univers léché et précis.

Cette notion de beauté court-circuite les classifications «habituelles» du geste

artistique. L'image n'est pas l'illustration d'un propos ou d'une posture. Elle est un bref témoignage intime, sans exagération, ni concept.

Le mobilier est une résurrection d'un objet et reste fonctionnel.

En rompant cette distance entre l'art et la vie, avec une légèreté qui lui est propre, Charlotte Duchan nous pose la question suivante: si le mobilier conserve sa qualité propre mais se trouve investi par une artiste, comment peut-on le définir?

Le quotidien est le moteur de sa pratique

et l'objet de sa création. Les dessins tous seuls ne sont pas suffisants. Chachignon (son label) est un univers créatif dans lequel les choses s'unissent en refusant une posture trop réductrice.

L'image et l'objet rayonnent par le regard que l'on pose dessus. La liberté venue par une pratique des arts plastiques évoque une figuration sublimée du quotidien.

G.L.

## NENTAL, LE PLEXI C'EST FANTASTIQUE

La publicité est l'image à laquelle nous sommes le plus confrontés. Pour Nental, les affiches composent un répertoire de formes et d'images qui permet de reconstruire une image.

L'affiche se compose comme un objet simple, dont on peut voir émerger des détails, qui induisent un temps de regard prolongé dans une image de nature fugace. Nental les extrait pour les composer comme autant d'objets imperceptibles. Pour l'artiste, le plexiglass est l'écran au travers duquel on regarde les images.

Il est devenu le support des détails. La composition, couches sur couches, se met en place par collage des motifs et déchirements. Cette accumulation ne va pas jusqu'à la saturation pour conserver la transparence et l'écran. La nature fragile et pauvre du papier est relevée par la préciosité et le brillant du plexiglass.

Sa transparence permet une mise en espace qui ne compose plus une simple fenêtre. Accrochée en plein centre de la pièce, l'œuvre définit un cadre dans lequel tout ce qui se trouve derrière,

le mur, l'espace, les autres regardeurs, appartiennent à l'œuvre.

Les notions d'altérité, de porosité, d'épiderme, de mise à nu... composent les sédimentations de la composition. La question du beau est toujours présente car liée aux codes publicitaires.

Le plexiglass devient chez Nental l'écran actif du matériau de l'œuvre. Il nous interpelle sur ce qui compose aujourd'hui le quotidien de nos regards.

G.L.



# ARTISTE, LÈVE-TOI!

Maud Vareillaud-Bouzzine

«IL FAUT SOUFFLER SUR QUELQUES LUEURS POUR FAIRE DE LA BONNE LUMIÈRE. BEAUX YEUX BRÛLÉS PARACHÈVENT LE DON.»

René Char

On peut dire que certains artistes creusent une idée, une même idée à travers toutes leurs œuvres... elle est parfaitement reconnaissable en dépit de la variété des expérimentations, des dispositifs. Le travail de Maud Vareillaud-Bouzzine fait partie de ces artistes. Dans ses photographies, céramiques, affiches, tapisseries, performances... reviennent à chaque fois les questions de l'urgence sociale et d'un certain urbanisme qui restreint l'espace vital et les libertés. Simples et pourtant composés de plusieurs niveaux de lecture, ses œuvres ont une puissance évocatrice, une évidence que l'on voit peu. *Carnavage* (2009) est à ce titre exemplaire. C'est une très grande tapisserie (185x360cm) réalisée avec des sequins. Le motif est celui tiré d'une photographie des émeutes de 2005 qui ont commencé dans la nuit du 1<sup>er</sup> au 2 novembre à Clichy-sous-Bois puis dans sept villes de Saine-Saint-Denis avant de s'étendre à toute la France. C'est une des centaines de voitures qui ont été incendiées. Sur fond noir, l'accumulation des sequins dessine le véhicule en feu dans la nuit. La taille de la tapisserie, souligne la patience qu'il a fallu, presque un temps de deuil, presque un moment de réparation. Maud Vareillaud-Bouzzine ne triche pas... jamais, c'est une posture fondamentale.

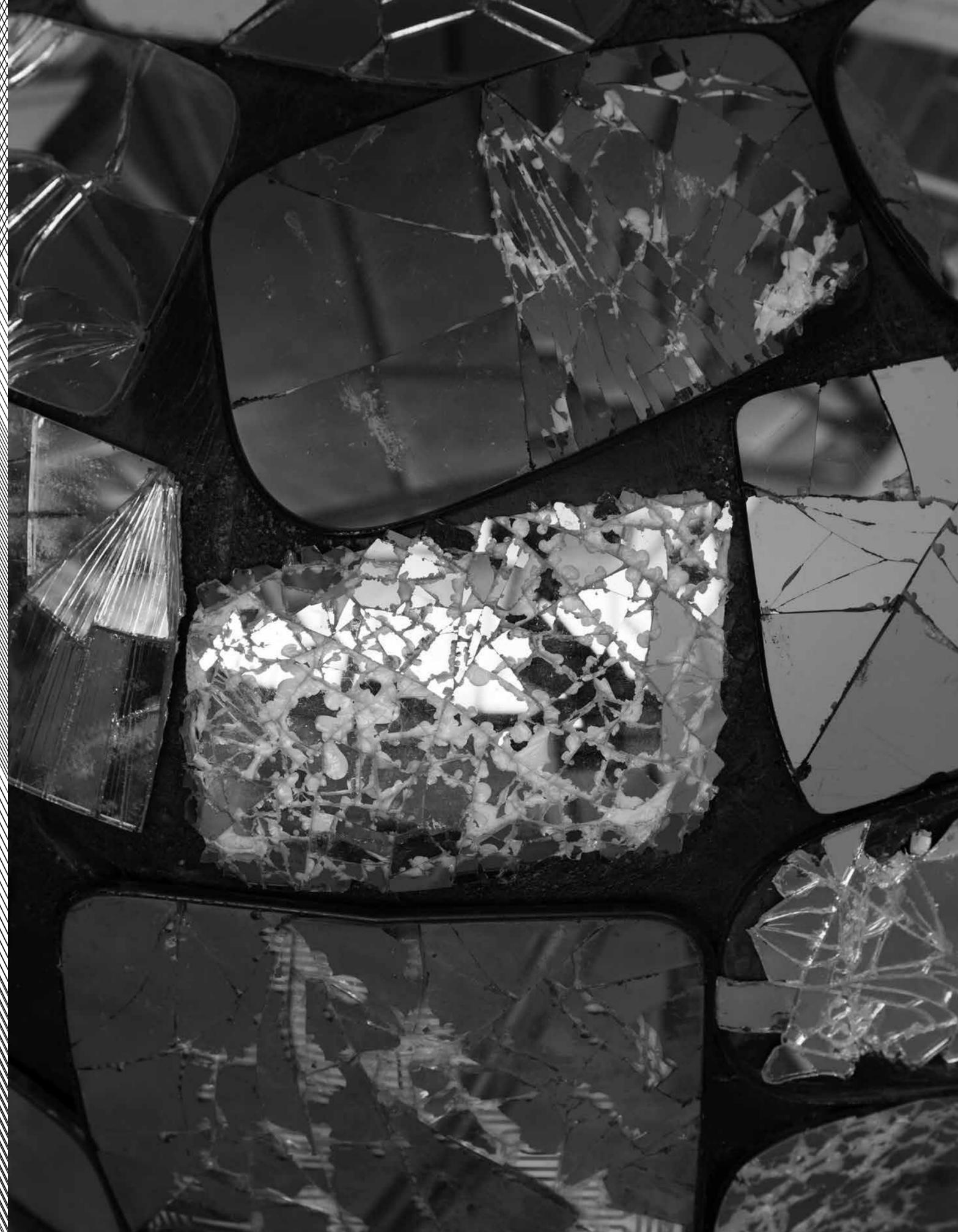
En 2014, au moment de Noël, elle présente dans le centre ville d'Orléans une boule à facettes de plus d'un mètre de diamètre. Elle est réalisée avec des rétroviseurs de voitures qu'elle a récupérés. La boule est suspendue et tourne sur elle-même. Depuis l'extérieur, les passants observent cette vitrine de magasin le long de laquelle des voitures sont garées. Près de la boule, contre le mur, est posée une batte de base-ball. Féerie à

la tonalité très sombre, le dispositif fait se côtoyer le vandalisme et la fête dans une atmosphère de violence sourde.

En résidence à Limoge pour un post-diplôme, elle réalise deux œuvres en porcelaine *La prise de la Bastide* (2014). Sur une série de six assiettes en porcelaine (modèle Marie-Antoinette de Raynaud), elle fait imprimer six moments, des arrêts sur image, de la destruction d'un immeuble. Le monde ouvrier et la plus haute aristocratie sont rassemblés : cette scène de destruction devient un motif luxueux. Délicatement présentées dans une vitrine, les six assiettes bordées d'un liseré argent renvoient ironiquement au pittoresque de l'apologie des ruines maniériste et romantiques.

Il se trouve dans la personne de Maud Vareillaud-Bouzzine cette énergie vive, insolente et sombre que l'on retrouve dans toutes ses œuvres. Elle est ainsi faite : d'une sensibilité extrême et d'une force inaltérable. Elle se confronte donc à tous les matériaux pour affirmer l'urgence qui l'anime. Ce monde, fasciné par la destruction, elle le métamorphose avec élégance. « Enfin, si tu détruits, que ce soit avec des outils nuptiaux » écrit René Char. Puisque personne ne s'en souvient, Maud prend en charge cette nécessité... comme pour affirmer l'espoir, la patience et cette tâche si particulière de reconstruire l'harmonie du monde. C'est peut-être beaucoup mais c'est la responsabilité de l'artiste qu'elle s'est choisie.

JÉRÔME DIACRE





## CHRISTOPHE LALANNE, L'ART D'UNE IMPRESSION.

«Le marcheur» est un signe graphique maîtrisé, lorsque Christophe Lalanne revient à la peinture c'est toujours par ce motif.

Tracer, c'est prendre l'empreinte d'un temps, d'un instant qui confère à l'œuvre une lente temporalité de composition où chaque passe, chaque strate demeure visible dans une accumulation lente et consciencieuse du geste et de la forme.

Ces œuvres se composent en série. Le papier japon, à l'inverse de la toile, ne bloque pas la traversée de la matière.

L'impression, réalisée par absorption, construit strate après strate, feuille après feuille, le geste et son apparition ou sa disparition.

Le papier n'est pas uniquement utilisé comme une surface absorbante. Les déformations et autres plis, dus à l'encre et à la peinture, modifient la reprise. La fragilité du support interrompt à un moment ce processus. Si «Le marcheur» est un signe calligraphique contrôlé, par le lâcher-prise de l'impression il devient autonome.

Les quatre dimensions se cristallisent en des instants mis les uns derrière les autres. Ils composent une réalité mouvante et dynamique. L'image et le geste construisent une mémoire, une image résiduelle. Toutes les phases sont à saisir comme une œuvre paradoxalement en devenir et déjà passée.

Chez Christophe Lalanne, l'œuvre offre la saisie d'une temporalité instantanée et inscrite, une fugace impression.

## VANINA LANGE, LE POINT DE DÉPART ÉTAIT UN POINT D'ARRIVÉE.

Vanina Lange se définit comme plasticienne, elle travaille le volume et le dessin. Elle aime prendre et reprendre, faire et refaire.

Pour elle, le travail artistique est un jeu. La matière par ses particularités portent en elle des possibilités et une question simple: que peut-on en faire?

Ce jeu avec la matière construit des possibilités plastiques et expressives. Ainsi un objet en plâtre peut être travaillé si finement qu'il donne l'impression d'une imposante sculpture en marbre blanc. Sa

pondération et sa massivité s'évaporent lorsque l'on s'en approche... le premier ressenti est contredit. Moulée, elle devient la matrice d'une autre œuvre. À la forme blanche répond ainsi une forme négative de la première.

La lenteur de la réalisation est une contrainte de la recherche, et offre un temps où le dessin se pratique en parallèle. Il sert d'étape comme autant de saisie des différentes phases. La mise en forme est une prise de distance permettant d'arriver jusqu'au terme de l'œuvre. Vanina Lange

développe aussi la gravure, entre le dessin (image mentale) et la sculpture (image manuelle). Une fois la forme figée, la gravure et les tirages permettent de réinvestir et de recomposer l'objet. Ce dessin de la forme se construit dans le temps de la réalisation vers un état définitif. Ce qui intéresse Vanina Lange est cette recherche de la forme et ce jeu induit dans un ballet perpétuel entre la main de l'artiste, la matière et la forme.

## SEBASTIEN HOÉLTZENER, ÉTAT DES LIEUX

Le travail de Sébastien Hoëltzener, bien que multiple, applique toujours le même protocole. Le lieu l'accueillant est étudié, décortiqué et analysé. Les données qui sont récoltées posent les bases des sculptures et des installations qui s'y seront activées. Par cet exercice du regard, la subjectivité du sculpteur dialogue avec les particularités du lieu. Il n'y a pas un vocabulaire, il y a un état de lieu.

# D'APRÈS LES ATELIERS DE LA MORINERIE.



Avec Matisse, l'éternel conflit du dessin et de la couleur trouve son dépassement dans le découpage de formes fluides et colorées. Puis avec Fontana, la peinture s'est donnée une spatialité nouvelle emplie d'une énergie que l'on ignorait. L'échelonnement physique se substitua définitivement à l'illusion. Avec Vierrat encore, l'empreinte et la polychromie deviennent un champ d'expérimentation infinie pour toutes les surfaces et tous les supports. L'œuvre de Marion Franzini se souvient de ces étapes fondatrices de la peinture moderne et contemporaine. À chaque construction de tableaux, lorsqu'elle assemble des châssis et découpe des fragments de toile, elle a conscience d'une histoire de la peinture et affirme sa conviction que la toile tendue sur châssis a aussi pour destin de devenir une construction architecturale.

## MARION FRANZINI

Jérôme Diacre

# ANIMER LA PEINTURE

Les toiles tendues sur châssis que Marion Franzini assemble sont préparées; elles sont teintées de différentes couleurs. Sur cet empilement, elle opère des ouvertures. Découpées au laser ou à la main, celles-ci construisent une profondeur où les strates apparaissent comme des contours colorés. Ensuite elle rehausse à la main, réalise des motifs dont on perçoit la récurrence de points et de lignes. Ces rehauts sont aussi et peut-être surtout des décolorations. Des techniques de décoloration permettent de dessiner en ajoutant un effet de dégradé dynamique qui rend les ouvertures plus énergiques.

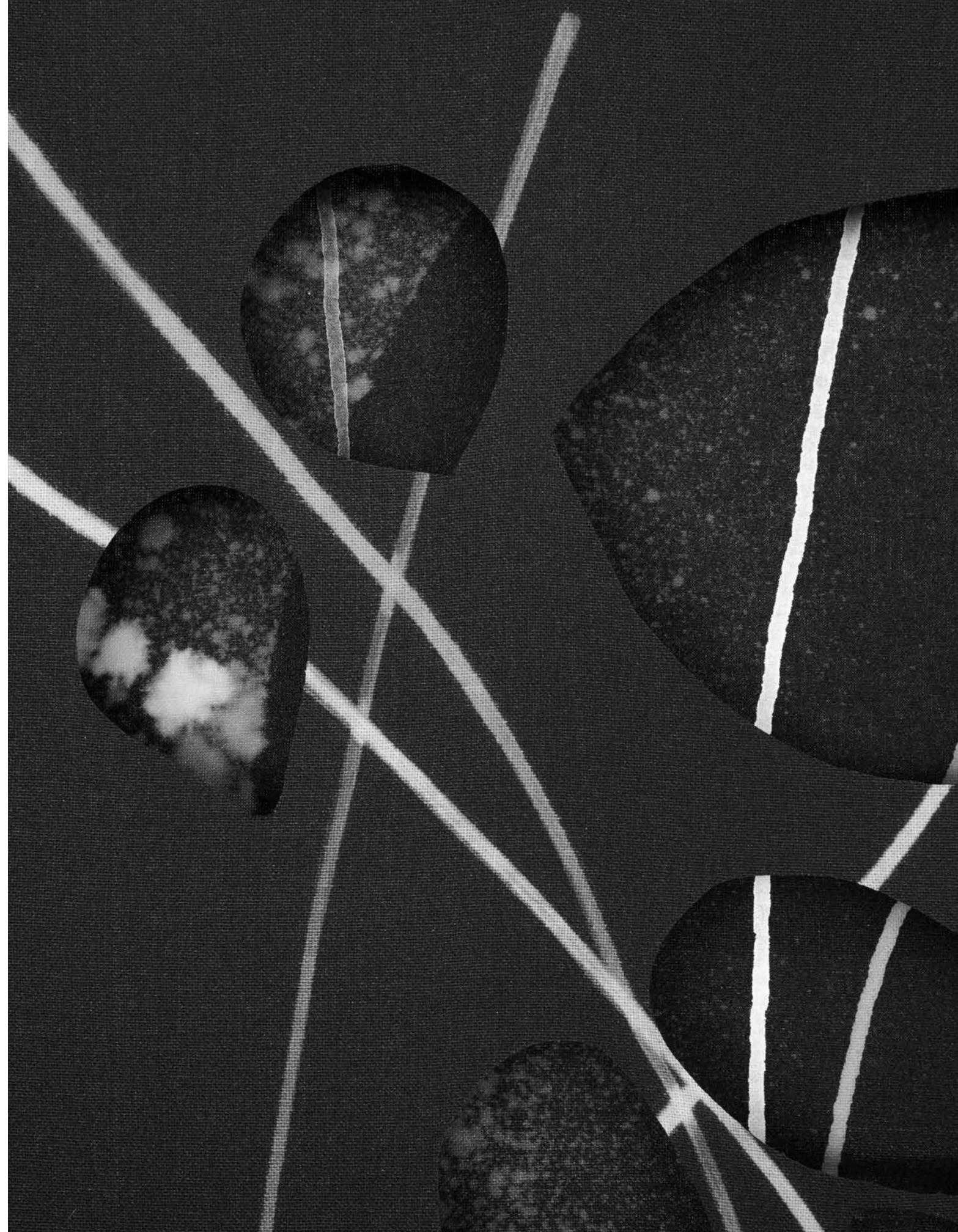
Les chutes des découpes sont reprises dans un autre processus. Associées avec d'autres morceaux d'étoffes et fixées sur des châssis ovoïdaux, elles produisent une accumulation de matière légèrement enroulée. Le plein, le débordement, la suspension sont cette fois les ressorts de la construction. Apparaissent encore quelques points et lignes. Sortes d'œufs ex-voto ou masques énigmatiques, c'est tout un univers entre le sacré et le grotesque qui se manifeste.

Cet été 2015, Marion Franzini est allée à Florence pour visiter la grotte peinte de Buontalenti. Chef-d'œuvre du XVI<sup>e</sup> siècle, elle est une grotte artificielle abondamment décorée d'une végétation luxuriante en bas-relief. Elle est un modèle d'esthétique grotesque et maniériste. Ce qui intéresse Marion Franzini, c'est l'exposition d'une matière puissante où les formes végétales sont construites par successions de plis et de recouvrement savamment orchestrées.

Dans sa bibliothèque adjacente à l'atelier, entre des ouvrages sur Ernst, Picasso et Motherwell se glissent des textes de Pierre Loti et Michel Leiris. Cet univers possède une cohérence qui ne surprend pas. Il y a du jeu, du sacré, de l'étrangeté et une recherche permanente d'un dehors, d'un ailleurs. Les tableaux de Marion Franzini, dans leurs délicates élaborations sont des paroles, des cris, des chants que sa main prononce sur fond de froissement d'étoffe et de lames qui tranchent les fibres.

«Ce qu'il faut pour que mon vœux soit rempli, c'est au départ quelque chose d'aussi secret qu'une douleur sourde me tracasse et tende à monter au jour – poussée nécessaire pour que soit dépassée l'action banale de raconter, exposer ou démontrer.»

Michel Leiris, *A cor et à cri*



# Le silence des couleurs

Quand Melville fait des films noirs en couleur.

Melville n'est pas à un paradoxe prêt. Lorsqu'il décide de faire des films en couleur, c'est certes pour d'abord en réaliser un qui emprunte certains éléments au film criminel (*L'Aîné des Ferchaux*, 1963), mais surtout pour accomplir trois de ses grands « films noirs » : *Le Samouraï* (1967), *Le Cercle rouge* (1970) et *Un flic* (1972). Entre temps, il mène à bien son grand projet sur la Résistance : *L'Armée des ombres*, sorti en 1969.

Largement inspiré de l'esthétique des films de gangsters des années 20 et 30 aux Etats-Unis et de ce que la critique française, et à sa suite la critique américaine, a appelé dès 1946 le « film noir », fasciné en outre par le milieu des malfrats qu'il n'a jamais cessé de fréquenter, Melville construit un univers masculin fait de bandits taiseux, de flics silencieux, de donneurs taciturnes et de femmes incidentes ou fatales. Dès *Bob le flambeur*, en 1955, le cinéaste assume pleinement son héritage américain : le braquage du casino de Deauville est précédé de longues soirées de jeux dans les tripots de Pigalle, nimbées de la fumée des cigarettes sans cesse au bec, réunissant dans une même touffeur flics et voyous, portant d'ailleurs tous trenchs et chapeaux – rien n'identifie davantage le héros américain de film de gangster ou de film noir que cet éternel duo couvre-chef - imperméable. Mais *Bob le flambeur* est encore en noir et blanc et souligne d'ailleurs avec force cette dualité dans les séquences initiales : un carrelage en damiers clairs et sombres sature le décor à quelques reprises dans les premières minutes du film, mettant en évidence non seulement la topique nuance manichéenne qui structure toute la pensée melvillienne du devenir de l'homme, mais encore et surtout l'hésitation éphémère de ses personnages principaux entre une vie rangée des larcins et la reconquête glorieuse de leur passé de bandits par un casse mémorable.

Toujours en noir et blanc, *Le Doulos* en 1962 et *Le Deuxième Souffle* en 1966 prolongent à leur manière cette esthétique « américaine ». Le premier dans une veine clairement « film noir » – cigarettes, chapeaux, imperméables, décors de lieux clos, mais surtout intrigue criminelle à tiroirs et rebondissements,

violence assumée, bars assombrés, et le doute qui plane sur les intentions véritables des personnages, qui ne se révèlent à la connaissance du spectateur – encore celui-ci est-il amené à douter jusqu'au bout – que dans les dernières séquences. Le second emprunte au film de gangster son intrigue d'évasion à rebondissements et de hold-up mortel. Dans chacun des films, un code de l'honneur immuable lie flics et truands, qui se ressemblent à s'y méprendre. Si l'élégance longiligne de Paul Meurisse s'oppose à la grâce râblée de Lino Ventura dans *Le Deuxième Souffle*, film plus mouvant, bénéficiant de la lumière du sud de la France, la fine silhouette chapeautée de l'indie Jean-Paul Belmondo place son personnage entre truands et policiers dans *Le Doulos*.

## CAMAÏEUX SILENCIEUX

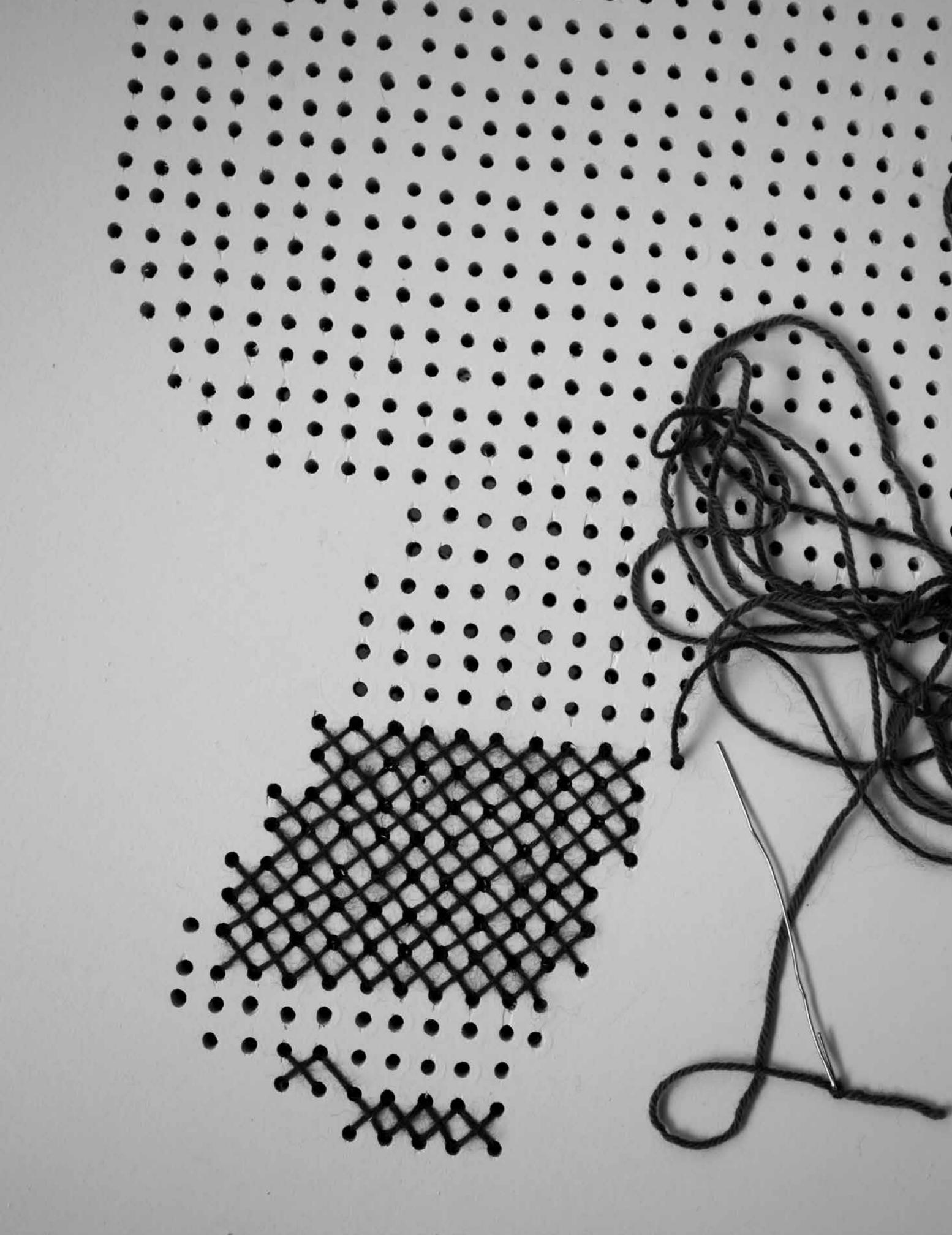
Entrecoupée de *L'Armée des ombres*, donc, la trilogie finale de Melville peut advenir. Tout relie en effet ces trois films. Les intrigues d'abord : il s'agit toujours de suivre sur le mode du duel prolongé des hors-la-loi tentant d'échapper à la police qui les enserre progressivement. Alain Delon ensuite, dont Melville exploite la polyvalence : truand dans *Le Cercle rouge*, tueur dans *Le Samouraï*, il est le flic d'*Un flic*. Le silence également : les séquences liminaires des trois films, par exemple, installent d'emblée une atmosphère où le dialogue n'a pas sa place. A peine la voix off de Delon rompt-elle par moments le son de la pluie qui tombe pour accompagner la lente approche de la voiture des gangsters vers la banque qu'ils vont braquer sur un front de mer désert dans *Un flic*. Une unique très courte phrase est prononcée en ouverture du *Cercle rouge*, avant que le commissaire Mattei (Bouvil) et le truand qu'il convoie (Vogel : Gian Maria Volonté) ne s'installent en silence dans un train. Seul le sifflement lancinant de son oiseau en cage interrompt le lent réveil sans bruit de Costello-Delon dans la séquence liminaire culte de ce *Samouraï* qui ne l'est pas moins. Chaque ligne de dialogue est ensuite pesée dans ces films qui, de plus en plus, ne gardent que l'essentiel, faisant délibérément fi de tout réalisme et tendant

à l'abstraction, tant d'un point de vue sonore que scénaristique et visuel.

Car voilà ce qui les relie enfin : l'usage de la couleur – mais un usage mesuré, soigneusement jaugé, parfois proche du camaïeu voire du monochrome : gris dans *Le Samouraï*, bleu pâle dans *Un flic*, un savant mélange des deux dans *Le Cercle rouge*. Ce dernier est par ailleurs régulièrement nourri de touches bleu profond (le train des premières séquences, la robe de chambre de Vogel, le tapis recouvrant les marches qui mènent à la bijouterie, certains murs de l'appartement de Corey-Delon) et de nuances de vert (l'herbe des escapades et poursuites dans la campagne, le tapis des billards, le fauteuil et la lampe de l'appartement de Mattei, les murs du bureau du chef de la police, la couverture et la tapisserie de Jansen-Montand, le portail que passe Corey à deux reprises pour pénétrer chez l'homme qui le trahira, l'herbe sur laquelle Vogel, Jansen et lui meurent). Ces deux déclinaisons colorées, qui se passent du rouge-titre, confèrent au film à la fois une froideur plus ambiguë, moins monolithique – mais non pas moins angoissante – et une esthétique plus classique, comme une pause entre les deux monuments symboliques et presque spirituels que sont *Le Samouraï* et *Un flic*.

## DÉJÀ-MORTS

A chaque fois, la teinte métallisée instaure un climat glacé, mortifère, qui n'est pas sans anticiper en mode mineur la mort violente qui attend les protagonistes principaux. Mais l'évidence apparaît dès les premières séquences, justement : les personnages que filme Melville sont déjà morts. A la solitude du Samouraï répond le duo Corey-Vogel du *Cercle rouge* et le groupe de gangsters d'*Un flic*, film crépusculaire s'il en est – rappelons que c'est le dernier de Melville –, dans lequel la cohésion des bandits périclite dès la première séquence : l'un d'eux est blessé par balle. Tout le reste ne sera que la lente agonie parsemée d'énergiques soubresauts des truands face à leur destin d'effacement. C'est peu dire que d'affirmer que Delon suit la



partition d'un homme en sursis dans *Le Samouraï*. La mâchoire serrée, le regard perçant, la pose hiératique, il ne fait que vivre, après son réveil dans un appartement aux allures de tombeau, les différentes stations d'une mort qu'il provoquera finalement. Chaque utilisation dans le film du décor de cet appartement creuse l'impression d'un sépulcre qui se referme sur Costello comme un étau : lorsque les policiers installent chez lui un mouchard et lorsque, dans la séquence suivante, il le découvre, tous les gestes des personnages sont précis et lents, presque mécaniques, accompagnés seulement par le sifflement, de nouveau, de l'oiseau qui s'affole et dont l'agitation sera pour Costello le signe d'un passage étranger. A la manière d'un chant funèbre et discret dans un lieu clos comme la fin qui avance à pas de loups, Melville accompagne cette évidence de l'homme traqué et se découvrant observé avec la retenue pudique qu'inspire l'agonie. Rien ne détone de cette grisaille sinistre. Tout de noir, de gris et de blanc, les personnages sont ternes et se fondent dans un décor qui les absorbe comme la mort absorbe les corps.

Une autre séquence reproduit et amplifie ce schéma : celle de la traque dans le métro. Encore une fois en grande partie dépourvue de dialogues, elle voit Costello tenter d'échapper aux multiples policiers disposés sur l'ensemble du réseau. De nouveau un lieu clos, enfermé même. La bête est presque prise au piège, s'échappe finalement mais *in extremis*, tache noire dans des wagons en forme de cercueil, aux teintes grises et beiges, insipides, impersonnelles et glacées. La couleur de la mort chez Melville, c'est le pâle, le métallisé, couleur de nuages et de pluie, de carrosserie et d'asphalte mouillée. Pourtant, quelques minutes plus tard, l'homme aux abois entre dans une voiture qu'il s'apprête à voler : pour la première fois il halète, essoufflé, épuisé de fuir. Son corps exhale ses derniers souffles et, fait sans précédent, trahit son état d'animal dans ses derniers instants. Les yeux sont hagards, les gestes tentent d'être précis et la banquette est de velours rouge. Voilà le signe enfin que le sang commence métaphoriquement à couler : cette petite incartade aux camaïeux qui nimbent le film est la marque d'un destin sur le point de s'accomplir, d'une agonie qui touche à sa fin. On songe à la première apparition, dans le film et dans l'appartement d'une femme, d'une lumière chaude et de cette femme, sa « fiancée ». C'est la deuxième séquence. Le velouté des portes de bois, l'éclairage tamisé, la chevelure d'un roux soyeux : tout concourt ici à isoler ce moment, même s'il ne se passe rien ensuite qu'une demande d'alibi. De la protection infaillible de cette femme dans un appartement de tendresse à la solitude du tigre débusqué, il n'y a eu qu'un pas. La même séquence de trêve presque silencieuse ponctue le parcours de Delon dans *Un flic* : rejoignant Catherine Deneuve dans une chambre tapissée de violet et de miroirs, Coleman nargue sans le savoir la tête du réseau qu'il poursuit : le mari de sa maîtresse. Au bleu qui

lisse l'ensemble des plans du film, Melville ajoute le rouge de la passion et du sang pour obtenir ce violet ambigu et sensuel.

Le cinéaste plus que jamais ici joue sur le visible et l'invisible. Sa réécriture audacieuse du triangle amoureux en témoigne. Au cours de deux séquences sans un mot, dans le cabaret, Deneuve, Delon et Crenna sont mis en présence. Les regards disent l'amour des deux premiers, sous les yeux complaisants du dernier, mari qui se sait trompé mais demeure obligeant. Il est en effet celui qui, sous ses airs de patron de club respectable, s'efforce d'échapper aux flics, Coleman en tête. Dans la première des deux scènes, Delon joue du piano dans le club des deux autres, envahissant comme sans raison mais sans menace formulée l'espace du couple officiel. Les notes jouées disent ce que nul dialogue n'a besoin de souligner. Plus tard, les trois mêmes, installés au comptoir et buvant un scotch, sont saisis par la caméra sans aucune profondeur de champ. Le flou de l'arrière-plan dissimule ce que le spectateur sait pourtant déjà et le mari avec lui, mais l'invisible ainsi appréhendé n'en devient pas pour autant dicible. L'image, comme souvent, supplée les mots et, dans sa composition même, dans le parcours des regards représenté, redouble l'information. Le spectateur troublé ne saura jamais rien des éléments que la femme du bandit confie au flic sur l'oreiller, rien même de ce qu'elle sait exactement du dernier coup de son mari : à peine ose-t-on penser que leur relation aura pu servir à démasquer le gang. De ces signaux-là Melville ne s'encombre pas et la résolution de l'intrigue garde une épaisse part d'ombre.

### LE SIGNE ET L'ABSTRACTION

Car tout est signe dans *Un flic* – et d'abord signe de son propre signe. Sans cesse la facticité des relations, des personnages, de l'intrigue, du film même, est soulignée. Ainsi le train qui fend la campagne endormie et dans lequel se déroule le vol au cœur de l'histoire se donne-t-il pour ce qu'il est : une maquette. On a pu reprocher à Melville cette facétie en 1972. Mais de toute évidence, c'est bien à l'abstraction et à la facticité qu'il tend, soulignant régulièrement que tout cela n'est que du cinéma et que le cinéma s'affranchit sciemment des règles dictées par le réel – c'est même, pour le cinéaste, l'un de ses principes d'existence. A deux reprises, des raccords sont introduits qui explicitement modulent le regard vers la peinture : il ne s'agit plus de faire vrai, mais de mettre en évidence la *mimesis*. Une toile représentant une rue enneigée, contemplée par l'un des truands dans un musée où se retrouve le groupe pour discuter discrètement, est mise en rapport par un raccord analogique avec le décor urbain dans lequel la voiture de Coleman s'enfonce au plan qui le précède immédiatement. Rétrospectivement, l'arrière-plan de ce décor apparaît alors lui-même comme une toile peinte, un *signifiant* référant de manière ostensible à son

*signifié*, sans *réfèrent* précisément identifiable : le signe se substitue à l'espace réel qui pourrait servir au spectateur de repère référentiel.

Une minute plus tard, le chef du groupe (Richard Crenna) baisse le regard à la suite de plusieurs champs-contrechamps lors d'un face-à-face avec un autoportrait de Van Gogh. Le peintre gagne ce duel silencieux – ce peintre qui avait d'ailleurs pris le parti que chacun de ses coups de pinceau soit visible sur la toile. A la fin du film, c'est le flic qui gagnera ce même type de face-à-face muet, ses yeux délavés profondément fichés dans ceux du gangster qu'il a arrêté et qui livrera mystérieusement les autres, dans le secret d'un bureau gris clair aux reflets métalliques. C'est à peu près ce même gris et ces mêmes bureaux de métal et de verre que l'on peut retrouver chez Tati dans *Playtime*, sorti quelques années auparavant ; mais s'ils sont ici le signe d'un enfermement dans le silence et la mort, ils sont là celui d'une urbanité et d'une modernité aliénantes.

La présence du cinéaste devient de plus en plus visible. S'égrènent au cours du film des plans qui mettent en valeur leurs propres effets, comme des suspensions sans nécessité où des artifices voyants ne valent que parce qu'ils s'exhibent. A plusieurs reprises, par exemple, un métro passe dans le champ à l'occasion de plans indépendants. Alors qu'ils se déplacent en voiture, Coleman et son collègue arrivent à la morgue après qu'un métro a été patiemment filmé, dont la caméra saisit même le mouvement par un panoramique augmenté d'un zoom, jusqu'à atteindre la façade de l'Institut médico-légal, à l'intérieur duquel nous retrouvons les personnages au plan suivant. Rien de nécessaire à ce plan en mouvement guidé par le métro sinon la volonté de tracer en un trait fugace mais voyant une ligne qui conduit jusqu'à la séquence centrale : le vol d'une valise pleine de cocaïne dans un train en marche. De même, dans le plan qui suit la séquence où la bande de gangsters a évoqué pour la première fois ce coup, dans le cadre un métro passe, on ne sait où. On ne le reverra pas. Il s'agit simplement d'une transition, d'un coup de pinceau, une ponctuation discrète et anticipatrice, une marque presque abstraite.

En définitive, les derniers « films noirs » de Melville sont proposés en couleur, mais une couleur précisément mesurée. De la même manière que les décors, les accessoires et les costumes renvoient à un ailleurs purement cinématographique – ce que Melville appelle « l'âge de platine » du cinéma américain –, stylisé autant qu'invraisemblable, le traitement soigné du chromatisme contribue à *déréaliser* ces films autant qu'à leur assurer une forte cohérence visuelle. Ces films sont ceux de la solitude mortifère, à quoi contribuent discrètement l'utilisation tempérée de la couleur et l'usage parcimonieux de la parole.

THOMAS ANQUETIN



# l'effet Snowden

*Citizenfour* est un documentaire de Laura Poiras sur Edward Snowden. L'originalité de ce documentaire tient au rôle d'Edward Snowden, à la fois commanditaire et metteur en scène. En règle générale, la réussite d'un film narratif tient à notre adhésion durant la projection. Un film réussi nous embarque au cœur de son récit et provoque nos souvenirs autant qu'il motive nos sentiments — notre conscience fait corps avec l'œuvre le temps d'une séance. Toutefois, la plupart du temps nous nous laissons attraper par quelques séquences, puis nous revenons alternativement aux choses qui nous préoccupent, ou bien nous spéculons sur les liens et les relations que provoque le film. Enfin, dans le cas d'un « mauvais film » nous restons de marbre et nous pensons à autre chose. Bref, nous préservons malgré tout une certaine distance entre ce qui est projeté et nos propres pensées, et ceci quelque soit la nature du film, que ce soit un film de science-fiction, « un film réaliste » ou un documentaire animalier.

Le cas *Citizenfour* est très particulier du fait d'une anticipation sur des événements réels; par ailleurs, je me demande si l'on trouve ce genre de cas dans « l'histoire des films » (toutes catégories confondues, cinéma ou documentaire). À première vue, ce documentaire a tout d'une fiction documentaire, le fait qu'il pousse l'esthétique sonore par le biais d'une musique à la fois inquiétante et pleine de suspens; ou bien, un soin esthétique apporté aux messages envoyés par ordinateur; les plans de coupes sont également importants, la vue sur Hong-Kong à travers la fenêtre d'hôtel, l'usage des essais incendie de l'hôtel (et la paranoïa

qu'ils instaurent dans le groupe « d'acteurs »); ou encore, la première scène filmant les chiens du journaliste du Guardian installés dans un lieu parfaitement exotique et susceptible d'être à l'écart de toutes formes de surveillance; jusqu'aux premiers témoignages de Snowden filmés caméra à l'épaule, comme si les cadrages gauches et malencontreux avaient été « calculés » pour renforcer la réalité de la situation. Tout participe d'une réalité plus vraie que nature, et y participe parce que le documentaire est justement monté à la façon d'une fiction narrative. Ce paradoxe tient à la structure et à la production des films documentaires actuels pour la plupart scénarisés comme des films narratifs. En outre, Laura Poiras collecte plusieurs plans de coupes qui témoignent d'une enquête comme de la véracité des informations de Snowden, mais d'un autre côté les plans de coupes qui ponctuent le montage « illustrent » une histoire propre à la narration d'un film de fiction qui, vue leur nature (bâtiments secrets filmés de nuit ou à proximité d'un désert), auraient pu être filmé n'importe où. Ce sont bien entendu tout ces détails qui rendent *Citizenfour* plus dynamique, captivant et accrocheur.

Toutefois, si le montage est de Laura Poiras, il apparaît clairement que le scénario est d'Edward Snowden. Mais ce scénario est parfaitement aléatoire malgré qu'il poursuive une logique, et en l'occurrence « un programme filmique » basé sur un calcul de probabilités en relation directe à la divulgation de documents américains top secret. Dans la réalité, ce jeune militant de 29 ans lutte pour conserver les droits civiques américains, il défend une cause légitime aux yeux du citoyen lambda.



Il a cependant une conscience aiguë des forces en présence (CIA-FBI-NSA) ; bref, il sait que tous les espions américains ainsi que l'armée américaine réduiront en un instant sa vie à un cauchemar permanent dès qu'il se présentera comme l'auteur des révélations. Le contenu du film autant que les révélations de ce héros ordinaire nous rendent désormais dépendant d'une réalité extrêmement troublante. C'est à la fois la logique de son film tout comme la nature des documents top secret dévoilés au public qui instaurent désormais «une nouvelle réalité»; et ceci, malgré «la correction» qu'a instruit le Président Obama avec le dernier *USA Freedom Act* (qui ne change presque rien en terme de collecte et de vérification des données à l'échelle mondiale).

Pour se protéger Edward Snowden joue la carte de la transparence, il anticipe son entrée dans le monde de la visibilité (publique et médiatique) alors qu'il fait encore partie de la NSA. En tant «que technicien et agent-double» travaillant pour le compte des services secrets, il sait qu'il a plus de chance de «sauver sa peau» en devenant hypervisible — puisque techniquement, et suite à ses révélations, il aurait été découvert dans les trois semaines et placé dans une cellule hautement sécurisée d'une prison aux États-Unis (et ceci sans aucune autre forme de procès). Mais le plus étonnant, c'est que cette hyper-visibilité lui permet de renforcer par la force des choses «sa vie privée» (bien qu'on ne sache pas encore aujourd'hui pour combien de temps). Et «la vie privée» est justement le sujet des révélations qu'il jette à la face du monde, au sens où Snowden nous révèle que «le monde entier» se trouve placé sur écoute. La vie privée tout autant que la liberté d'expression est désormais sous surveillance.

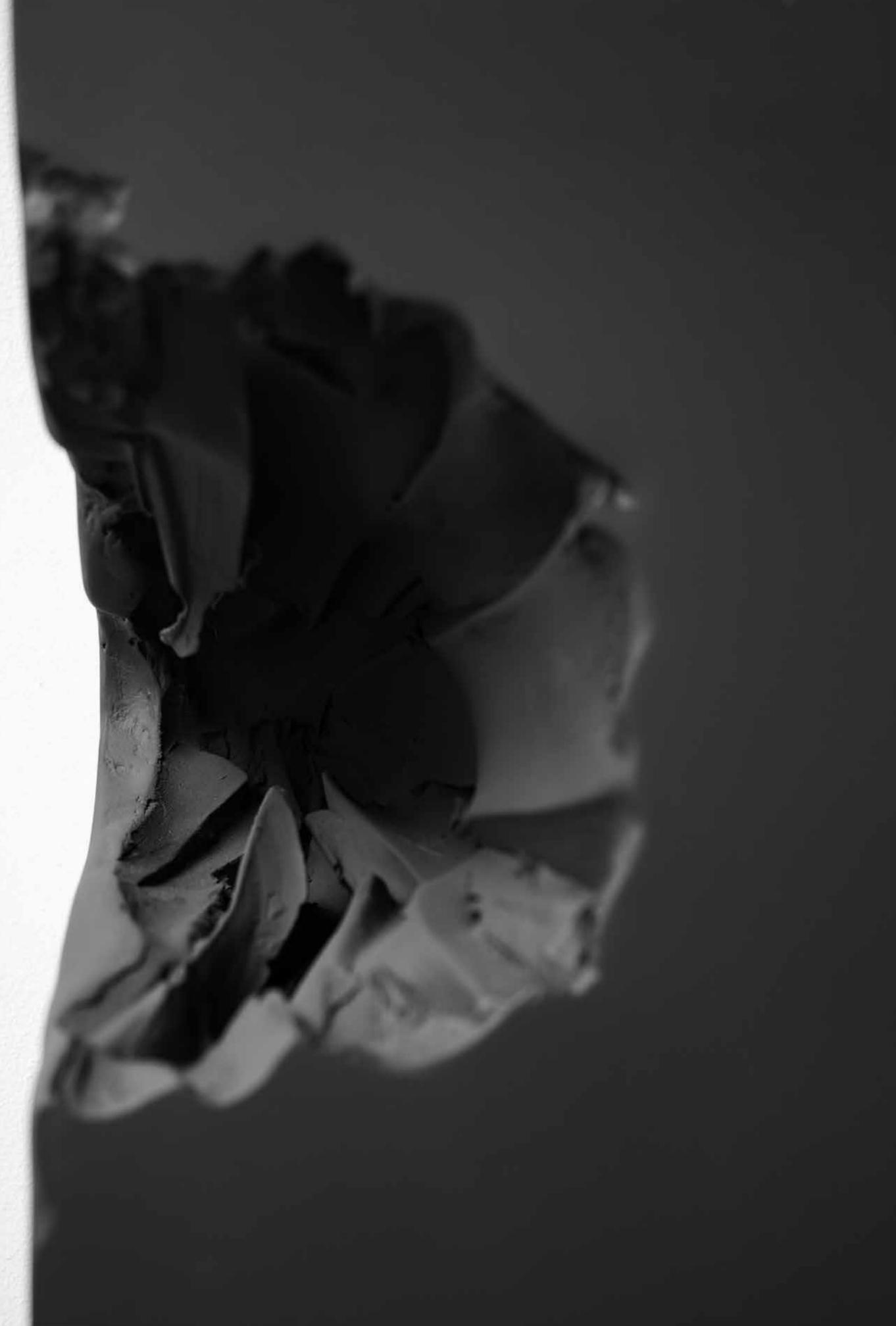
Derrière «la menace du terrorisme international», un argument louable et visant «la sécurité des concitoyens occidentaux», se cache en parallèle tous les échanges qui pourraient mettre en péril l'économie occidentale ainsi que les collectes d'informations à l'échelle internationale des ressources intellectuelles et des recherches scientifiques. L'argument de «la menace terroriste» a certes une utilité concernant l'organisation de groupes terroristes, toutefois... Un documentaire diffusé sur la chaîne ARTE analysait quel type de profil s'engageait dans la lutte armée pour L'état Islamique. Le constat est sans appel, ils sont tous jeunes, européens, désœuvrés, influençables, se sentant rejetés et en mal de reconnaissance. Là encore, l'éducation et la formation au sens fort du terme est au cœur des dérives les plus funestes. Il n'y a pas de réponse toutes faites à cette question épineuse et difficile, mais force est de constater que tous les médias nationaux (ou non) participent joyeusement à la lobotomisation des ces jeunes cerveaux (pour la plupart

mâles), et préfèrent exposer la réussite sociale à travers des Rolex, des Audi et des footballeurs millionnaires, ou encore relayer les luttes des hommes politiques sur twitter qui rêvent à leurs tours d'inviter Carla ou Julie à l'Élysée — plutôt que soutenir et valoriser à l'échelle nationale des pratiques concrètes, locales et créatrices d'initiatives. Au final, cet épiphénomène tragique renforce les actions policières des gouvernements comme les intérêts des négriers du capitalisme.

Mais revenons à *Citizenfour* et à ces conséquences sur nos petites cervelles et nos modes de vie. En définitive, ce documentaire est un manifeste pour agents-doubles; ceci autant dans ses contenus (révélations des écoutes à une échelle mondiale) que dans la structure filmique (anticipation par le biais d'un «programme de probabilités»). À partir de ses révélations, nous serions désormais contraints d'agir comme des agents doubles, du moins avec la même logique, ceci afin de préserver/conservé notre vie privée autant que la recherche et la liberté d'expression. Et le moyen de le faire est de procéder comme Edward Snowden, donc se rendre hypervisible, du moins avoir une vie professionnelle, une identité bien délimitée, une activité citoyenne lambda et *online* — puis, réserver une partie de son temps à «la vie réelle» en débranchant tous les appareils de communication. Fabriquerons-nous des espaces secrets et mystérieux hors de portés tels que des d'abris anti-ondes, ou bien des labyrinthes ou des forteresses numériques afin de pouvoir conserver nos communications privées, tel un réseau numérique et underground parallèle (qui par ailleurs existe déjà)?

Une fois de plus, nous pouvons nous référer à Michel Foucault et à sa célèbre formule: Savoir = Pouvoir. La lutte est ouverte pour collecter et filtrer les savoirs afin de mieux les circonscrire, les contrôler, voire les interdire. **Les Rencontres Bandits-Mages** se déroulant du 13 au 21 novembre 2015 à Bourges ont orienté leur thématique sur la **Transmission**. Le choix du sujet n'est pas seulement à visée pédagogique, elle pose également le problème des moyens de transmission et de la façon dont nous allons redéfinir des espaces de ressources *open-source* nous permettant d'accéder à des connaissances émancipatrices hors du cadre patriarcal et néo-libéral.

SAMMY ENGRAMER



# ENTRETIEN AVEC

## EMMANUEL

## EGGERMONT

Strange Fruit, étude chorégraphique d’Emmanuel Eggermont, se confronte à un corpus photographique du début du siècle dernier, oublié par l’Histoire. Pour comprendre ces images, le chorégraphe s’est mis à l’écoute de leur teneur temporelle tout en s’inspirant des paradoxes qui les constituent: leur nature fantôme, leur capacité à se rendre vivantes et à transmettre un pathos. De cette expérience surgit une chorégraphie de gestes fondamentaux.

**NADIA CHEVALÉRIAS:** Lorsque l’on observe le début de votre parcours, on se rend compte que la découverte de lieux, de cultures et la confrontation à d’autres langages chorégraphiques, d’autres codes semblent avoir été une nécessité pour vous. Comment vous êtes-vous retrouvé, après votre formation au CNDC d’Angers, à aller vers ce qui vous était «originellement inaccessible»?

**EMMANUEL EGGERMONT:** Je crois que le CNDC, qui est une formation que l’on suit sur deux années, était déjà un voyage en soi. Nous étions une vingtaine de personnes d’horizons, de cultures et de relations à la danse complètement différents. Cette expérience a été très importante car elle m’a permise d’apprécier la richesse des personnes, au-delà de la pratique de la danse. À la fin du CNDC, Carmen Werner m’a proposé de la rejoindre à Madrid. C’est une chorégraphe très humaine et une magnifique danseuse. Avec sa compagnie, nous avons tourné dans le monde entier. Cela m’a conforté dans l’idée de continuer à aller voir comment construire ailleurs, de me confronter à d’autres cultures. Une sorte de challenge que j’ai notamment relevé à Séoul pendant près de deux années...

**N. C.:** Qu’est-ce qui vous a donné envie de revenir en France?

**E. E.:** J’ai senti que j’avais besoin de rassembler ces micro-vies. De Lille à Séoul, en passant par Angers et Madrid, c’est comme avoir plusieurs identités. Lorsque l’on parle une langue étrangère, on s’aperçoit que l’on s’exprime autrement. La tonalité de notre voix, nos propres gestes sont différents. Je suis revenu en France en 2005. Je savais que ce que je faisais sur le plateau s’était modifié. Il était maintenant nécessaire de

se confronter à mes origines pour poser les bases d’une démarche artistique plus solide. Pour partager cette évolution, dans ma pièce T-Wall, j’ai réuni Oscar Lozano, un danseur avec qui je travaillais en Espagne et Jihyé Jung que j’ai rencontré en Corée du Sud. L’enjeu était d’évoquer toutes ces vies, de faire en sorte qu’elles nourrissent celle que j’étais en train de vivre en France. Et voir comment je pouvais faire le lien.

**N. C.:** Il y a une autre rencontre, déterminante elle aussi, qui est celle avec Raimund Hoghe. Vous travaillez ensemble depuis 2005. Vous dites à son sujet qu’il a changé votre attention, que vous allez depuis à l’essentiel dans votre écriture chorégraphique. Pouvez-vous préciser ce qui s’est modifié à son contact?

**E. E.:** Je l’ai rencontré en 2000 au CNDC lors d’un workshop. C’était très spécial: Raimund n’a pas l’habitude de donner des workshops. Je l’avais sans doute vu dans des films documentaires sur Pina Bausch, mais je ne savais pas trop ce qu’il composait sur le plateau. Il nous a présenté un court extrait d’une de ses pièces en mettant une musique et en faisant deux ou trois mouvements... Et là, ce fut un vrai bouleversement. Je me suis dit: «Mais c’est possible, on a le droit de faire ça». J’ai tout de suite senti que c’était cette orientation-là que je devais prendre. Il a révélé ce désir que je portais en moi, d’aller à l’essentiel. Se concentrer sur une petite chose, lui donner une valeur, qu’elle puisse exister et suffire pour elle-même. Ce n’est qu’à mon retour en France, en 2005, que l’on a commencé à travailler ensemble. Le désir de collaborer avec lui a toutefois été une évidence pour moi, dès notre première rencontre.

**N. C.:** Vous avez créé en 2007 votre compagnie, l’Anthracite. Ce nom fait bien sûr penser à la couleur mais aussi à une chanson de Serge Gainsbourg qui s’appelle L’anthracite. Elle commence par ces mots: «les pensées que je médite sont plus noires que l’anthracite». Cette chanson a-t-elle inspiré le nom de votre compagnie?

**E. E.:** J’ai cherché un nom qui puisse représenter ce que j’avais envie de dire, qui j’étais, et qui puisse faire référence à mes origines. L’anthracite est bien sûr

une couleur, même plus qu’une couleur puisqu’elle comporte des nuances de gris et de noir. C’est aussi le minerai et effectivement une chanson de Gainsbourg que j’ai utilisée dans mon premier solo. Dans cette chanson, il y a plein de choses: une poésie et aussi une certaine autodérision que j’aime beaucoup.

**N. C.:** Pouvez-vous revenir sur la genèse de Strange Fruit, votre quatrième pièce, née d’une rencontre avec l’historien Pierre Schill?

**E. E.:** Nous nous sommes rencontrés en 2011 à Montpellier Danse au moment où Raimund Hoghe était artiste associé. Il m’avait demandé de présenter mon travail dans le cadre d’une rencontre avec le public. J’avais montré un extrait vidéo d’une de mes pièces qui s’appelle T-Wall. J’ai abordé la question de l’image, l’importance que je lui accorde et le rapport étroit qu’elle entretient avec la danse. Il se trouve qu’il y avait dans l’assemblée un historien, Pierre Schill. Il est venu me voir en me disant qu’il avait trouvé des photographies de guerre et qu’avant d’en proposer un regard scientifique, il souhaitait les partager avec un artiste, pour avoir un autre regard. Par la suite, le projet s’est ouvert à la littérature et aussi aux arts plastiques. Après avoir vu les photographies, je me suis dit qu’il était intéressant d’aborder la question de l’utilisation de documents d’archives aux côtés d’un historien. J’aime travailler à partir de documents réels. Là, l’originalité tenait aussi dans le fait que ces photographies venaient juste d’être découvertes.

**N. C.:** Quel a été votre premier sentiment à leur sujet?

**E. E.:** Je me souviens de photos avec des soldats dans le désert sous des palmiers. D’autres, plus dures, où l’on voyait des pendants publiques... L’effroi qu’elles ont provoqué n’était pas seulement dû à leur contenu mais aussi dans le fait que ces images étaient anonymes et oubliées par l’Histoire. Elles ne présentaient aucune indication de date, de lieu, ni de nom de photographe mais elles relataient des faits réels, d’une grande violence. Il était évident qu’il fallait les mettre en lumière.



**N. C.:** Comment avez-vous travaillé à partir de ce corpus d'images?

**E. E.:** J'ai souhaité ne pas prendre tout de suite connaissance de l'ensemble des documents afin de garder une ouverture possible. Par exemple, après avoir vu les premières photos, j'ai tout de suite pensé à la chanson Strange Fruit. C'est un peu la même histoire que celle qu'a vécu l'historien Pierre Schill: quand Abel Meeropol a découvert des cartes postales du lynchage de Thomas Shipp et Abram Smith (1930), il fut profondément choqué par cette vision. Il sentit alors la nécessité de se tourner vers l'art et il a écrit le poème Strange Fruit. Strange Fruit a donc été le premier élément fondateur de cette pièce. À chaque nouvelle résidence, je découvrais de nouvelles images et j'en apprenais un peu plus sur leur époque et sur ce qu'elles disaient. Je savais qu'elles dataient de 1911. J'ai donc élargi le spectre en me renseignant sur ce qu'il s'était passé dans le monde la même année. Et puis, évidemment les atrocités de l'époque ont vite fait écho à notre monde actuel. Il est donc apparu essentiel de s'intéresser aux traumatismes qu'ils produisent en nous aujourd'hui. Nous savons à présent que cette archive se compose de photographies et de textes de Gaston Chérau traitant du confit Italo-Turc en Tripolitaine en 1911.

**N. C.:** Pouvez-vous parler du dispositif scénique, de la présence de ces grandes plaques blanches de placoplâtre au sol, qui agencent et construisent l'espace? Elles vous permettent, comme au spectateur, d'habiter l'espace. Nous sommes face à des territoires, des terres connues et inconnues dont on sent que vous ne reviendrez pas...

**E. E.:** L'écriture, qu'elle soit scénique ou chorégraphique, est d'abord une matière. J'ai beaucoup d'intérêt pour les matériaux, les textures... Ces plaques de placoplâtre étaient là dès le début. Elles ont effectivement un grand potentiel pour structurer l'espace tout en ouvrant à l'imagination. Elles sont comme des cimaises accueillant les images produites par la danse. Leur agencement influe directement sur la dramaturgie. Mais je ne voulais pas être illustratif. Je voulais aussi un rapport sensitif à la matière. C'est quelque chose de très présent dans mon travail. En plus de l'analyse du contexte historique, j'ai cherché à retrouver les sensations ressenties à la découverte de ces images. C'est pourquoi, il y a aussi des objets comme ces cothurnes en acier pointu qui révèlent la fragilité de ces plaques en les perforant.

**N. C.:** Il y a aussi cet imperméable bleu que vous portez, qui détermine vos possibilités corporelles. Au profit de sa fonction première, vous réussissez à activer la métaphore vestimentaire. Cet imperméable apparaît tout à la fois comme un simple vêtement mais aussi comme une architecture en mouvement, un espace à habiter...

**E. E.:** Dans mon travail, je m'attache à révéler de la même façon la force d'un objet, d'une musique ou des interprètes présents sur scène. Tout comme les autres éléments scénographiques, l'utilisation de ce manteau propose plusieurs lectures possibles. Et puis il y a la couleur bleu, couleur récurrente dans les descriptions de Tripoli faite par Gaston Chérau. La couleur bleu est également utilisée au cinéma pour l'incrustation d'images sur fond bleu. C'est le même principe que je développe ici. Le spectateur peut projeter toutes les images qui lui viennent en tête et les faire évoluer sans obstacle au fur et à mesure que la pièce se développe.

**N. C.:** Pouvez-vous revenir sur votre collaboration avec le compositeur Julien Lepreux et sur la manière dont vous avez travaillé ensemble?

**E. E.:** Trois versions de la chanson Strange Fruit rythment la pièce. La version de Nina Simone qui est en fait la version à partir de laquelle j'ai découvert la chanson, une autre des Siouxsie and the Banshees, excellente version des années 1980, et celle composée pour l'occasion par Julien Lepreux. Lorsque nous nous sommes rencontrés avec Julien, je lui ai demandé de travailler à partir de la version originale, celle de Billie Holiday, d'en extraire une matière première. On est dans la même logique: tout est matière, la danse, la scénographie, les lumières et la musique. En travaillant comme moi je travaille la danse, en utilisant les respirations de Billie Holiday, en prenant des passages de cuivres, il a réussi à créer quelque chose de totalement intemporel. Sa musique est très subtile, elle entretient le trouble temporel mis en œuvre par la scénographie. Il ne s'agit pas d'un mix, mais bel et bien d'une création, d'une grande profondeur. Aussi bien la danse que les différentes versions de Strange Fruit nous donnent l'impression de voyager dans le temps. Et révèlent les liens troublants avec l'actualité.

**N. C.:** Il y a aussi la présence de Jihyé Jung qui apparaît puis disparaît, fait quelques gestes qui servent l'action. Elle prend soin du bon déroulement des choses. C'est une présence d'ordre presque spirituel...

**E. E.:** J'aime bien, au sujet de mon travail, parler d'étude chorégraphique plutôt que d'une pièce chorégraphique. J'aime le terme d'étude parce qu'il renvoie à la notion de recherche. Il y a effectivement les plaques, la lumière, les micros, rien n'est caché. Ces différents dispositifs sont visibles par le spectateur. Tout fonctionne comme si l'on entrait dans un studio photo, un espace en devenir. Nous nous sommes interrogés sur les rapports qu'entretiennent les images avec la musique, la danse, la lumière. Jihyé est aussi photographe. Dans cette pièce, elle intervient en tant que tel. Sa présence est efficiente, c'est elle qui est l'élément déclencheur de ce qui se passe. À chaque action, elle apporte une avancée dramaturgique. Ce sont des choses très fines, comme déplacer un simple objet mais qui vont déclencher une suite de réactions. Et il y a donc effectivement cette présence très douce: elle donne naissance à l'action. Elle met la musique, structure l'espace et finit par apporter des objets plus durs, comme les cothurnes munis de pics à la fin. Elle amplifie peu à peu la tension sous-jacente, toujours d'une façon très douce, très simple et en même temps implacable.

**N. C.:** Diriez-vous que cette pièce est dans le prolongement des précédentes?

J'essaie de prendre chaque projet différemment. Ma pièce précédente, Vorspiel, comprenait trois études aux mêmes intentions: s'interroger sur ce qui précède, ce qui est en devenir, sur la construction et la déconstruction. Il s'agissait également d'échanges avec des matières sonores, musiciens, comédiens... Je me rends compte que finalement ces deux pièces ne sont pas si éloignées que ça. Elles posent des questions essentielles sur les rapports humains aussi conflictuels soient-ils.

Emmanuel Eggermont a été accueilli au Centre chorégraphique national de Tours / direction Thomas Lebrun du 9 au 13 février 2015, dans le cadre de l'accueil studio.



# SOMMAIRE

PAR ORDRE D'APPARITION (IMAGES)

COUVERTURE ~ D'après Julie Verin, *Dérappeteur*,  
2013, bois MDF et encre, 40x13 cm

~ D'après Mélanie Letessier, *drapé*,  
Impression encre UV sur PVC 300 microns thermoformé,  
1m10 x 50 cm, 2014

~ D'après Lus Dumont, *Salmigondis EXP*

~ D'après Jonathan Bablon, *Autoportrait*,  
150x100x100 cm, plâtre et résine, 2015.

~ D'après Lena Nikcevic, *Stairway to heaven - part II*,  
huile, marqueur à alcool et relief en creux sur une plaque de  
verre organique abandonnée, 181 x 248 x 1,5 cm

~ D'après Fred Morin, *Pin Up* (détail),  
Photographie, 170x330 cm, 2013

~ D'après Slim Cheltout, *Schicksal*,  
peinture mécanique 185 X 85 X 50 cm, 2014

~ D'après Jeremy Bruand, *Accident, poussière sur papier déchiré*,  
50x50 cm, 2014

~ D'après Remy Chabreyrou, *Judith !.*,  
kraft, 100x150 cm, 2015

~ D'après Jean Roukas, *Tales of Kim en Duck : Zeppelin Pirate Club*

~ D'après Vanina Lange, *Simone et Marcel*,  
silicone et étui, moulage et tirage, 100 cm de long,  
40cm de largeur et 30 cm de hauteur, 2012

~ D'après Maud Vareillaud; *Argonne (everythingbut)nobell  
Hellno(everythingbut)artgone*, mousse polyuréthane, rétroviseur,  
spot, moteur de tourne-broche, batte de base-ball, 2014

~ D'après Nental, Sans Titre, n.d.

~ D'après Sébastien Hoeltzener, *Pomme de terre plâtrée* et Pierre  
Feller, *Sculpture For Airports* (maquette), stéréolithographie (2012),  
sur fond de grille modulaire en acier bétonné, 2015.

~ D'après Marion Franzini, *Après toi*,  
Technique mixte sur toile, 55 x 46 cm, 2014

~ D'après Charlotte Duchan, *Joceline*,  
techniques mixtes sur table à manger, 2015

~ D'après T. LEO, Sans Titre, n.d.

~ !Azara San, *L'œuvre en pied*, cliché noir et blanc,  
format revue Laura n°20 échelle 1, 2 septembre 2015

~ D'après FX Chanioux, Sans Titre, n.d.

~ D'après Vincent Guderzo, *Passion XXXVI*,  
plâtre original, 35x230x35 cm, 23 avril 2010,

~ D'après Christophe Lalanne, *Rencontre Noires 1*,  
encre sur papier, 100x70 cm, juin 2014 - janvier 2015

~ D'après Emilie Lagarde, Sans Titre, n.d.

QUATRIÈME DE COUVERTURE ~ D'après T.LEO,  
La Chapelle Saint-Anne, photo©S.Engramer



**CCNT**  
CENTRE  
CHOREGRAPHIQUE  
NATIONAL  
DE TOURS  
DIRECTION THOMAS LEBLANC

02 47 36 46 00

WWW.CCNTOURS.COM



## PAR ORDRE D'APPARITION (TEXTES)

— « Je n'arrive pas à me concentrer dans des chaussures plates » —  
(Victoria Beckham) Ghislain Lauverjat

— « D'après » la Morinerie, —  
Jérôme Diacre et Ghislain Lauverjat

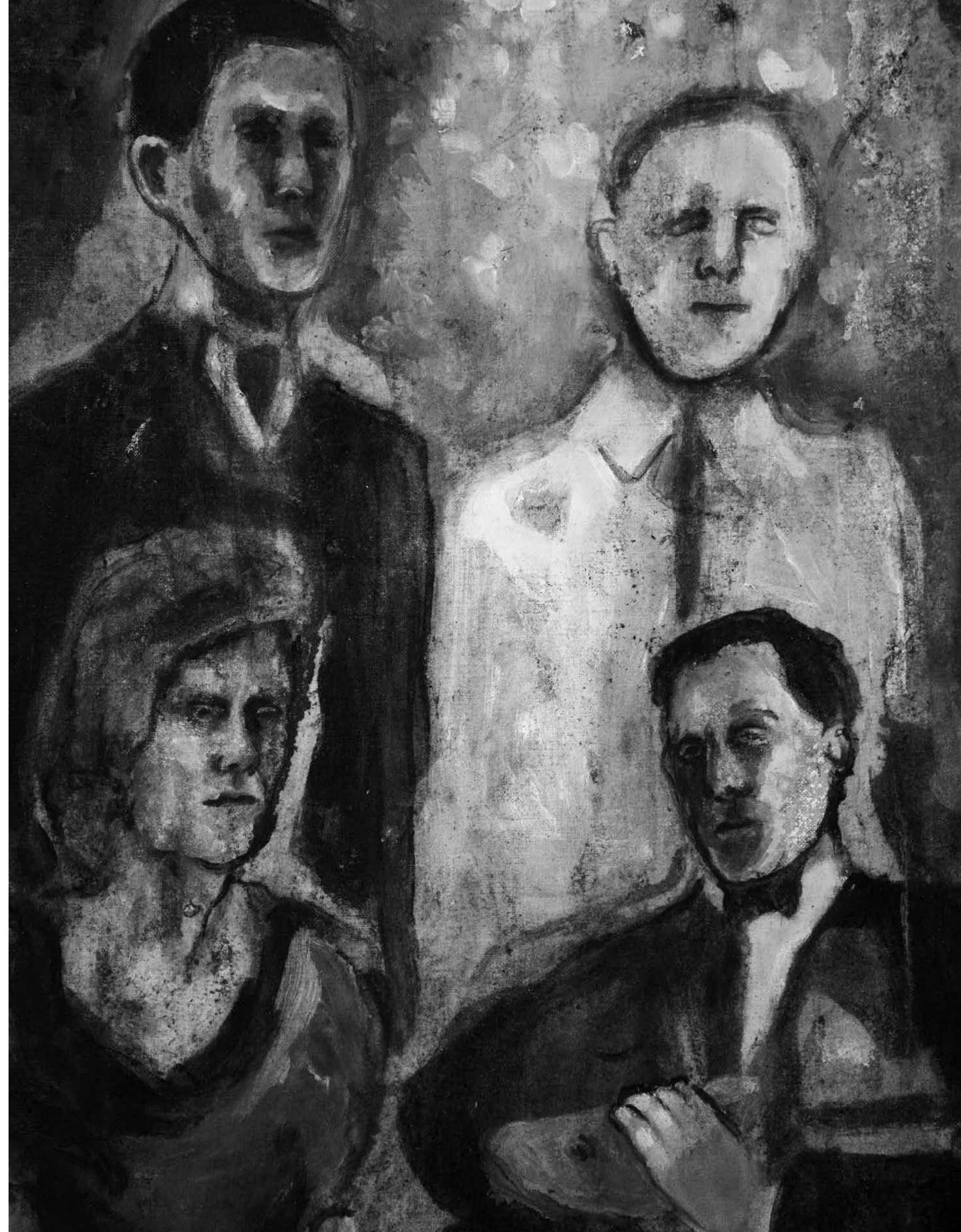
— *Le Silence des couleurs*, —  
Thomas Anquetin

— *L'effet Snowden*, —  
Sammy Engramer

— *Entretien Avec Emmanuel Eggermont*, —  
Nadia Chevalieras

— *Des seuils de dansité*, —  
David gé Bartoli

UN GRAND MERCI À FRÉDÉRIC MORIN POUR LES PRISES DE VUE  
ET À L'ENSEMBLE DES ARTISTES POUR LEUR PARTICIPATION.



## Des seuils de dansité

par David gé Bartoli

« Votre connaissance demande un nouveau départ
Votre expérience est inutile et obsolète
Votre vocabulaire est à reconstruire
Enfin, vous allez pouvoir choisir sans regrets
Plus de re, plus de ex, plus de car, plus de si,
Restera votre corps sur lequel reconstruire
Un corps vivant qui sera votre seule croyance
Nous sommes sur le seuil.
 »

Vincent Dupont

Vincent Dupont, 2011

La dansité se risque à la béance du pas: seuil mouvant, incertain, qui met en mouvement. Non pas mobilité d’un corps par la production d’un pas, mais écho des corps qui ouvre pas : écart d’entre les corps qui donne lieu. Pas est un seuil mouvant dans-et-entre les corps : pas là, peut-être là, mais tout aussi bien là et là, ou peut-être pas. Vertige des corps qui peuplent le monde par béance, par intervalle. Il faut se risquer au pas pour donner corps : l’étendue incertaine du corps, corps toujours soumis à la multiplicité des devenirs et toujours contaminé par d’autres corps, se donne à sentir par sa béance et par l’ampleur de ses échos. « Quel âge avez-vous ? - Vous » (André Breton).

Vincent Dupont, 2011

Écholalie. Espacement des corps : tel un écart, un s’écarter à soi dans le mouvement du monde, un se scander parmi les corps qui se meuvent et s’émeuvent à même le monde ; tel un pas encore, un ne pas être encore ceci ou cela, un ne pas être vu ou faire voir quoi que ce soit, un (ne) pas qui ne soit ni une négation ni un négatif mais une ÉNIGME. La dansité engage un rapport aux corps qui se délivre en seuils : le corps n’est pas une forme stable, il est variation, multiplicité, intempestivité. Le pas est toujours sur le seuil et les corps sont toujours traversés par des seuils critiques, des moments de transformation où l’on risque la vie par intensité : au bord du gouffre, les corps s’engouffrent. Si la danse tient de la gestualité (faire un pas, se déplacer, se mobiliser avec son corps, physique et perceptif), la dansité tient du pas (s’engouffrer à corps perdu dans la béance du pas, en-deçà de toute physique, de toute forme constituée ou constituante). La dansité engage des corps infraphysiques d’une extrême densité sensible. Dans la dansité, le corps est pathique, sans contours ni contenu, sans fin ni finalité, totalement « expeausé » (Jean-Luc Nancy) : à vif, toujours déjà touché avant même de l’être en faits et gestes, il pâtit sensiblement avec le monde, traversé de part en part par de violents écarts qui le font vibrer. Le corps-en-dansité est transi par la folie du monde : le corps est dansité (expeausé en monde comme seuil d’intensité) avant d’être dansant ou dansé (réaliser une action, un geste, une danse dans le monde). Pris dans des devenirs-monde qu’il ignore, il s’expeause à l’Inconnu, n’étant lui-même ni objet ni sujet. IL y a de l’Inconnu : une illéité creuse l’écart, entre deux pas, entre deux gestes, entre deux corps décelables.

Ce « il » est en-deçà de toute dialectique ego/alter (je/autre). C’est pourquoi la dansité diffère de la danse. Elle la diffère, en creux, s’engouffrant en elle comme le duende s’engouffre dans les corps. En Elle, il y a du spectre.

À la manière des corpS insoumis du flamenco qui gardent la mémoire des luttes : le duende passe dans la trouée des corps dansants (chanteurs, danseurs, partenaires du moment…) qui se contaminent dans une ambiance de feu. Ambiance viscérale. Immémoriale.

Se risquer à la dansité, c’est risquer de ne pas… en revenir : se vivre comme éberlué, troublé, décontenancé, désapproprié. C’est risquer la venue, la survenue, c’est risquer « la blessure de l’événement » (Gilles Deleuze). La dansité tient de la blessure, de la faille qui vous ébranle. On sait qu’elle est là, quelque part, mais dieu sait où, nul ne peut l’appréhender en tant que telle ; elle se sent, elle est dans l’atmosphère, prête à vous marquer à vie. La dansité nous enveloppe, nous contamine, nous troue. Tandis que dans la danse ou dans la performance, le corps s’écoute (s’appréhende, se perçoit, s’éveille), se voit (de l’extérieur et/ou de l’intérieur), se mobilise (en gestes, grands ou petits, plus ou moins expressifs, dynamiques ou statiques, ou en étant immobile) : il se doit d’être ici, en toute présence, devant prouver son existence. La danse demande donc de la vigilance parce qu’elle est faite d’une intention directive et convergente : celle de se montrer par la démonstration. La dansité, quant à elle, s’ouvre à la tension, non à l’intensif ou à l’extensif mais à l’in-tension ou à l’ex-tension, c’est-à-dire à la venue toujours incertaine des corps qui transpirent, suent, sécrètent des énigmes, des corps qui virevoltent, vacillent, exultent les uns les autres, dans le même pas, au seuil de l’ex-istence ou de l’in-istence, au seuil… mais sans jamais être. Les seuils de dansité passent entre l’art et la vie comme des clandestins, en lignes de fuite. Dans la danse, le corps est ou n’est pas, à la différence de la dansité où les corps s’é-meuvent dans l’écart, à l’écart, sans limite organique ou fonctionnelle. Dans la dansité, les corps s’éprouvent à l’écart, sans qu’il y ait besoin de prouver la présence de cet écart, sans avoir à le formuler par un geste concret ou abstrait (un bougé du corps ou une écriture chorégraphique). Car la dansité vit l’écart, elle le vit violemment, comme une béance, une faille, un espacement. Si la danse se pratique dans l’espace, la dansité s’immisce dans l’espacement de tous les temps, comme jections-de-l’écart, partout et nulle part : seuils mouvants et naissants à la fois.

La dansité tempsifie l’espace : elle donne de l’espace à l’espace en lui donnant du temps, de l’intervalle ; et dans cet espacement, la dansité donne des tempS aux corpS qui s’é-meuvent de toute part, là et hors-là, librement, sans relation de cause à effet, sans chronologie ni mesure. Corps-en-tempsion permanente. C’est pourquoi, lorsque l’on est sur-pris par des corps dansés/dansants, c’est que la dansité a pris (le) pas sur la danse. Parce que la dansité, lorsqu’elle surgit, déstabilise la danse absolument. Dans son ab-solu. Il nous faut donc entendre ceci : « Votre connaissance demande un nouveau départ. Votre expérience est inutile et obsolète. Votre vocabulaire est à reconstruire.
 » Paroles de danseur en proie au trou-ble. « Nous sommes sur le seuil »… Entre la danse. D’entre ces

corpS en qui croire. Sur-saut : en-deçà de toute gestualité, en-deçà de toute sémiotique ou sémiologie. Pré-sentiment : un quelque chose d’inexprimé. Qui tranche dans le vif : la danse est d’expression, la dansité d’irruption. La danse est humaine, la dansité sauvage. La dansité est d’effraction plus que de transgression : elle fraye et elle effraye, en pure énigme. Soudainement. Par bond. Furieusement. Comme l’éclair.

« Je les regardais passer le peigne et la brosse, chacune dans les cheveux de l’autre, cérémonie aux mille variantes, qui s’étirait indéfiniment. (...) Ce fut cependant juste à un tel moment, avec une soudaineté dont j’eus conscience et si éclatante qu’elle rendait vaine l’expression tout à coup : je me trouvai ressaisi, rattrapé par le mouvement brusque, le bond presque sauvage dont j’ai parlé et qui pris corps en un éclair. Sans que je puisse comprendre à quel instant cela arrivait, ce brusque écart m’ébranla, je fus livré à l’épouvante ; je crois que je vis jour, vision difficile à soutenir, instantanée, liée à cet écart, comme si cette déchirure entre elles deux, ce cruel intervalle…» (Maurice Blanchot).

Ce cruel intervalle est un rythme, non une gestualité, même saccadée. Car il n’y a de saccade que d’un déplacement supposé linéaire et pris dans un projet continu : la saccade signifie une discontinuité dans la continuité d’un geste. Mais entre deux gestes, il y a la déchirure, l’espace foudroyé par l’irruption sauvage d’un pas-sage : pas qui ne répond de rien et surtout pas d’une quelconque sagesse. « Pas pas… » : le corps bégaye, hanté qu’il est par la peur de l’abîme. Pas encore et pas pressant l’autre de venir, le corps se meut par saut, d’un intervalle à l’autre : c’est l’é-motion qui engage l’abîme sous chaque pas. Le rythme du corps est une é-motion : un pas énigmatique et paradoxal, une hantise de pas.

Pas hanté par la violente dansité de l’écart, c’est la dansité-Dupont. Elle défraye la chronique en de magiques frissons. Car, en effet, ça frissonne : affaire de spectres et de sons, affaire de seuils et de rituels. Des rituels de passage qui rongent les corps des voyants et des non-voyants. Car

ses corps font du bruit : de la disruption, du grain, du delay, de l’écho, des corps vibrants, des déflagrations. La dansité-Dupont : stri-danse. Tous ses corps se donnent à corps perdu, ils s’acharnent à se différer dans le temps, ils s’incarnent dans la disparition de leur mouvement, en rythme. La dansité est « out of joint », hors des gonds : du temps, il en fait des tonnes (de la matière charnelle) et des tons qui détonnent (un bruissement spectral ou fantomal). Il y a des corps dansés/dansants qui résonnent comme des Horlas, comme des hors-là, à tue-tête. HAUTS CRIS. Corps qui se dédoublent, s’intensifient et se multiplient en une myriade de crépitements pour que se fasse entendre l’inouï : non l’inaudible mais l’émotion démesurée d’être-hors-là, qui dépasse l’entendement. Des hors-là : « unheimliche », une inquiétante étrangeté habite. Des corps si proches et si lointains à la fois, des corps qui s’enlacent, s’embrassent, toujours aux bords. Et qui débordent. Des corps qui s’émeuvent sans raison. À perte. Et avec fracas.

Vincent Dupont, 2011

déjà été là, en suspens/en suspend, en pure suspense. La dansité-Dupont suspend le cours des choses pour donner à entendre le crépitement, le ruissellement, le chuchotement des corps, dans leur intervalle, obscurément. En Souffles, sa dansité peut être littéralement viscérale. Les corps se donnent d'un coup, comme un coup de hache. Il se donnent sans que l'on sache où ils commencent et où ils finissent. Ils s'éviscèrent et vocifèrent. Sans intériorité ni extériorité, ils se déploient. En décomposition. Multiplicité de mouvements imperceptibles. Nous sommes soulés par l'ivresse du sensible. Entêtés par l'évanescence du sens. Pensées-en-corps, corps-en-pensées ?

La moindre chose est profusion et inquiétude. Il y a dans la dansité-Dupont comme cette oreille dans le gazon de Blue Velvet, il y a du Lynch, de l'amour-monstre : atmosphère troublante et énigmatique, proche toujours de la cruauté, de la crudité du Désir. Il y a du corpsychique. Le familier fourmille comme autant de cils balayant la main d'un aveugle mendiant : paume tendue, il flirte avec le ciel, sans jamais l'abîmer. C'est cela danser en dansité. S'ouvrir à l'abîme sans que le ciel ne vous tombe sur la tête. Se donner de l'air, du souffle. Du souffle. Qui traverse de part en part les corps, qui passe dans leur béance. Et puis se lancer à corps perdu, à l'aveugle, pour s'affronter à l'obscur objet du Désir : le « dérèglement de tous les sens » (Arthur Rimbaud).

C'est là que les corps se chevauchent, s'ignorent, se caressent : à distance, électriques. Avec des fils, parfois, mais sans attaches, jamais : libres, souverains. Corps télé-pathiques : qui (se) touchent dans les épisodes de la distance. Corps qui s'éjectent, s'abjectent, se débectent, se crient. Corps en trop. Corps en lutte. Corps en vie. Ces corps qui ne sont plus mobiles mais mobiliers en fureur ou lampe en furie. Sous le sceau de l'épouvante, sous la lame tranchante d'une scie. Depuis cette tronçonneuse, c'est le monde qui vacille : les murs se défenestrent, les planchers s'étourdissent, les images prennent corps. Monde en fusion,

en effusion. Drame d'une condition humaine traversée d'in/humain.

Dans la dansité-Dupont, tout murmure avec effraction mais en toute discrétion. Dansité qui insuffle dans la vie des corps-fleurs en sécrétions. Déployant des charmes ambigus. Superbes et venimeux à la fois. Et des corps épineux. Irrésolus et insoumis. Dans chaque pas, l'intension d'un souffle. Dans chaque battement de pas, la trace en extension. Trace qui ne se dépose pas. Trace qui volète, se dissémine et poudroie en mille éclats le timbre de corps en voix d'apparition. Sentir des corps, entendre des voix, sans être assuré de leur provenance : proscenium ou postscenium ? Là, il n'y a plus de scène primitive mais des cris sauvages, qui sourdent ça-et-là et qui parfois transpercent l'horizon. Du surgissement. De l'irruption. Les corps ne font pas, ils profèrent, comme on profère des horreurs à la Terre entière lorsque les nerfs vous lâchent et que vous lâchez prise. Lorsque vous êtes pris par la poésie des corps. Et leurs turbulences : corps aériens, avec leurs trous d'air et leurs petites morts. Avec leur érotisme et leur peau-tendue à l'extrême. « Il n'y a pas d'acte humain qui, sur le plan érotique interne, soit plus pernicieux que la descente du soit-disant Jésus-christ sur les autels. On ne me croira pas et je vois d'ici les haussements d'épaules du public mais le nommé christ n'est autre que celui qui en face du morpion dieu a consenti à vivre sans corps, alors qu'une armée d'hommes descendue d'une croix, où dieu croyait l'avoir depuis longtemps clouée, s'est révoltée, et, bardée de fer, de sang, de feu, et d'ossements, avance, invectivant l'Invisible, afin d'y finir le JUGEMENT DE DIEU » (Antonin Artaud). C'est donc un miracle que l'homme ait encore de la peau sur les os... et qu'il lui arrive parfois de marcher sur les eaux. Tel « étang suspendu », tel étant suspendu. Car il lui arrive, ça-et-là, de perdre pied et d'entendre des voix... qui ne collent pas avec ses pas. Voix qui s'arrachent comme des lambeaux de peau pour pro-venir de son arrivée. Décollement.

Dans la dansité, on ne sait jamais ce qui fait corpS, d'où peut

arriver du corps, des corps. Non pas ce à quoi peut arriver un corps, en repoussant dit-on ses limites, mais ce qui peut arriver en tant que corpS : corpS singulier-pluriel qui trouble la limite. Sub-lime. Corps épars et fragile, corps sensible et résistant à la fois. Imperceptiblement là, jusqu'à ce que, soudainement, se manifeste un quelque chose qui se tient en hors-là. Un trou-ble. Une syncope. Un battement d'aile. Fin de partie de Beckett : « HAMM. - Pas de mouettes ? CLOV. - Mouettes ! » Dans l'écart : un trouble, un double ou une apparition ? Dans la violente dansité de l'écart, il y a une extrême attention au presque... presque. Presque, pas assurément : il n'y a pas d'assurance dans ces corps dansés/dansants, juste un écart et un écho, et toute leur ampleur. Pas de sûreté, juste l'âpreté d'une vie, avec ses visions et ses hantises. Avec sa cinglante dansité. La dansité-Dupont fait la peau à la danse épelée, répertoriée, grammairisée, gesticulée, improvisée. Car, en dé-corpS-tiquant le mouvement de la gestualité, elle l'hérotise au plus au point, monstrueusement. Elle pèle ainsi les corps comme les mains de Ghérasim Luca pèlent une pomme : « Alors que mes yeux se laissent attirer par une seule étoile (j'ignore pourquoi je la fixe avec tant de fidélité) mes mains fébriles, minces, déroutantes, de vraies mains d'assassin pèlent une pomme comme si elles écorchaient une femme ».

#### PHOTO 1

*L'étang suspendu*, Vincent Dupont, 2012

Photo : Frédéric Bonnemaïson

#### PHOTO 2

*Souffles*, Vincent Dupont, 2010.

Photo : Marc Domage



