

# GEORGIA RENÉ-WORMS

# GEORGIA RENÉ-WORMS

Née en 1988

+ 33 6 64 19 16 09

georgia.rw@gmail.com

georgiareneworms.com

## FORMATION

- Post-diplômes de recherche en art , École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, FR 2017-2018
- Formation aux pratiques curatoriales, Centre National d'Art Contemporain Grenoble, FR 2015
- MA, Villa Arson école nationale supérieure d'art, Nice, FR 2012-2014
- BA, Beaux-Arts de Marseille, FR 2008-2011

## BOURSES - RÉSIDENCES

- 2022  
Bourse curatoriale, Mécènes Du Sud Montpellier-Sète-Beziers  
AIC, DRAC Île-de-France  
Nomination pour la 7ème Révélation du livre d'artiste de l'ADAGP MAD
- 2020  
Aide à l'écriture et à la publication d'un essai critique, l'INHA & Institut Français
- 2019  
Villa Champollion , programme de résidences d'artistes en Egypte  
Institut Français du Caire et Townhouse, Le Caire,
- 2018  
Résidence > Excellence des Métiers d'Art > à l'École Supérieure d'Arts Appliqués de Bourgogne.  
Parc Saint Léger, Centre d'art contemporain, Pougues-les-eaux, FR
- 2017  
Résidence Via Farini, Juin-Juillet 2017, Milan, IT  
Bourse Fondation Nuovi Mecenati, Institut Français en Italie, IT  
Résidence GENERATOR, projet porté par 40mcube et l'École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne
- 2016  
Résidence ViaFarini, Novembre-Décembre 2016 / Juin-Juillet 2017, Milan, IT  
Bourse d'aide individuelle à la création DRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, FR
- 2015  
Résidence de recherche et d'écriture. CIAP île de Vassivière, FR  
Bourse de production. Fonds de dotation agnès b., FR  
Bourse de production savoir-faire entreprise (imprimerie) DRAC Limousin, FR

## PUBLICATION

- 2022  
& *Jose Leonilson* ., revue critique d'art, 2021, aide à l'écriture et à la publication d'un essai critique, Institut français, l'Institut national d'histoire de l'art
  - 2021  
*Îlle* , édition Tombolo Presse, graphisme Roxanne Maillet
  - 2020  
*Cairo Drama* , plate-forme éditoriale Switch on paper
  - 2018  
*Fiction* . Revue 02, n°83, Hiver 2018
  - 2017  
*Fabienne Audéoud, Le bien* . La belle revue, Juillet 2017  
Critique des ouvrages Arnaud Labelle-Rojoux : esprit es-tu là ? et revue Ingmar, n°48 de <CRITIQUE D'ART >  
*C'est l'azur qui est du noir* , Missouri ed ERG Bruxelles et Le Confort moderne
  - 2016  
& *L.C.* CODE South Way n°2.  
*The Ghost builder* . Octobre 2016, La belle revue  
*Homeopathy of the Absurd* , La belle revue n°6  
*Cheval de Troie* avec Flora Katz et Mikaela Assolent.  
Revue Manuel 2015  
*Toute première fois* , une sélection d'oeuvres de la collection Colette Tornier. Graphisme Syndicat  
*Bubble-Boom: the Jeune-Fille said "a bit of bubble and a little bit more of boom"* , Bosse & Baum 2014  
*D'où tu me parles mademoiselle* . Revue Initiales n° 03-Initiales M.D  
*12 Peintres 12 Bikers et autres pratiques* . Mémoire/Villa Arson  
Sculpture Synchronisée.Code 2.0 #9 2013  
*John Baldessari : né pour peindre* avec Thomas Golsenne, n° 02-Initiales J.B
- ## EXPOSITIONS
- 2022  
*Our Anarchic Bodies*, 180x120, Athens, GR
  - 2019  
*De l'île au monde* CIAP Vassivière,FR
  - 2018  
*Brazil* , Fondazione Sandrotto, Cur. Bernardo Follini  
*ITL Àge de Nylon* Ravisius Textor, Octobre 2018, FR  
*In Bloom*, Belsunce Projects, Marseille, FR
  - 2017  
*INVENTEURS D'AVENTURES* Deuxième épisode. Villa Arson, Centre national d'art contemporain, Nice
  - 2016  
*Gimme More* , Flat 7, commissariat Cédric Fauq, Londres, UK
  - 2014  
*Odradek* , les instants chavirés, Montreuil.  
Commissariat Flora Katz & Mikaela Assolent, Paris,  
*Hotspot VA*, Treize, Paris, FR
  - 2013  
*Des corps compétents* , artistes, sportifs, burlesque. Villa Arson, centre national d'art contemporain, Commissariat Arnaud Labelle Rojoux, Nice, FR.

## COMMISSARIATS

- 2022  
*Hôtel des 3 collèges*, Maxime Bichon, Terzo Fronte, Athènes,  
*HUMANONLY et ANYBLOOD.*, Adriano Costa, Terzo Fronte, Rome et Athènes,  
*Oniromanzia*: Laurie Charles, Terzo Fronte, Rome, IT
- 2021  
*Scomparsa voluta*: Maxime Bichon, The Magician's Sleeve, Terzo Fronte, Rome, IT  
*Patrouille de nuit*, Pierre René-Worms, co-commissariat Yann Chevalier, Le confort moderne, Poitiers, FR
- 2018  
*Radio: Missouri Presente* / 14.04.18. Paris est la succursale d'un groupe qui n'existe pas. DOC, Paris, FR
- 2016  
*Au sol camaïeux divers verts et marrons. Un rayon se pose. Mordoré. Rosy-Blue apparaît.* Amélie Giacomini et Laura Sellies, BF15, Lyon, FR  
*Spring Reading Club*, Air Antwerpen residency, Anvers, BE
- 2015  
*Toute première fois, une sélection d'oeuvres de la collection Colette Tornier.* ESAD Grenoble, FR  
*Summer Reading Club*. Treignac Projet, FR  
*tm37 at the withers, the balance in the earth.* Nicolas Momein. Parc du CIAP Vassivière, FR
- 2014  
*Sculpture Synchronisée* en collaboration avec Rafaela Lopez, Piscine Jean Médecin, Production centre national d'art contemporain de la Villa Arson, Nice, FR

## PERFORMANCES / PROJECTIONS / ÉVÉNEMENTS

- 2022  
Texte de création pour Eric Stephany <Les Rivages de la Confiance>, One Minute Space, Athens, GR
- 2020  
Projection : *Les films de Marinella Pirelli*, Invitation de Caro Sposo, Ecoles des beaux-arts de Paris
- 2019  
*If Words Could Float*, lecture sur une invitation de Juliette Desorgues et Carolina Ongaro, SISSI Club Marseille, FR  
Lecture: *TWISTED TONGUES READING CLUB*, Par Roxane Maillet et Juliette Desorgues, Damien & The Love Guru, Bruxelles BE
- 2018  
Talk: *Art Pathologies: interventions autour d'expériences critiques et cliniques*, Forde, Genève, CH  
Performance: *Salon* par Alex Martinis Roe, Paroles contemporaines/Mai 68... Centre Pompidou, Paris, FR  
*Whats a (art) school to do ?* CAPACETE et the School of Visual Arts Parque Lage, Rio de Janeiro, BR
- 2017  
Intervention: *Les espaces d'art indépendants et le commissariat indépendant*, SALTS, Bâle, CH  
Intervention : *Summer Camp Pons*, organisé par 40mcube et Zebra3, Pons, FR  
Talk: *Initiales / La scène*, Fondation d'Entreprise Ricard, Paris, FR

- 2016  
*Co-écriture scénario: Pragmatic Chaos épisode 3*, Virgile Fraise, Labor Zero Labor, Triangle FR  
Texte: *L'odeur de l'homme moderne*, is Space Between You And Me, Benjamin Blaquart, Hors les murs Parc Saint Léger, Pougues-les-Eaux
- 2105  
Projection: *Sculpture Synchronisée* Film, All Together Now: Label for contemporary art, Rotterdam, NL  
*Sculpture Synchronisée*, Casa de Velazquez, Madrid, SP  
*Sculpture Synchronisée*, HUB, Royal College of Art, London,
- 2014  
*Sculpture Synchronisée*, Store, London, UK

## + + + +

- 2019-2021  
Galerie Natalie Seroussi, Manager collection et galerie
- 2016-2017  
Galerie Joseph Tang, assistante, Paris, FR
- 2015  
Paris Internationale, coordination de la foire, Paris, FR
- 2014  
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris Stage auprès de Jessica Castex, commissaire d'exposition Préparation de l'exposition APARTÉS 2015, Paris, FR
- 2013  
Galerie du jour agnes b., Paris, Stage, Exposition Kenneth Anger. Recherches et sélection sur la période Française de Kenneth Anger, recotement de documents personnel au sein des archives de la Cinemathèque Française, Paris, FR
- 2012  
Komplot, Bruxelles stage.: Assistante de rédaction de la revue YEAR, Bruxelles, BE
- 2011  
Triangle France, Marseille K.Acker : The Office Ruling n' Freaking, Réalisation de l'espace documentation, sur une proposition de Géraldine Gourbe et Dorotheé Dupuis, Marseille, FR

**Georgia René-Worms** est diplômée en 2014 de la Villa Arson École Nationale Supérieure d'art, elle a aussi pris part aux programmes de l'école du Magasin (2015) et au post-diplôme de Lyon (2017-2018).

Son travail d'artiste et autrice s'articule autour deux axes : un axe documentaire, et un axe narratif, où elle développe une écriture expérimentale, dans la veine des news narratives, des narrations non-fictionnelles où l'autrice s'efforce de représenter honnêtement l'expérience subjective sans prétendre qu'un texte puisse être absolument objectif. Les questions centrales qui habitent sa méthodologie sont : *qu'est-ce que nous fait la recherche et qu'est-ce que nous avons le droit de lui faire ? Comment est-ce que l'on prend l'histoire en soi, comment raconter une histoire qui n'est pas la nôtre. Qu'est-ce que le travail fait de nous ? La matérialité qui nous traverse, l'intangibilité de ce que l'on manipule.* Elle considère ses recherches comme des expériences de vies où intimité et travail s'interpénètrent. Une pratique organique et multiple, allant de l'écriture à la production d'installation en passant par le commissariat d'exposition.

Georgia René-Worms a été résidente du CIAP Vassivière, de la Via Farini à Milan, du Centre d'Art du Parc Saint Léger, de la Villa Champollion au Caire (pour l'écriture d'un texte sur les figures tutélaires de l'avant-garde artistique et des luttes féministes et émancipatrices du milieu du XXe siècle en Égypte.), elle a participé en tant que curatrice au programme Generator initié par 40mcube . Elle a également bénéficié pour ses recherches des soutiens de la DRAC Limousin (2014), de la DRAC PACA (2015), de la Fondation Nuovi Mecenati (2016) et de l'Institut Français d'Égypte en 2019 pour l'écriture d'une nouvelle à partir de l'histoire de la peintresse féministe marxiste Inji Efflatoun (1924-1989).

Depuis 2020 et à partir de son expérience personnelle elle réfléchit à la possibilité de mettre en place un corpus, autre que celui de la littérature scientifique, pour aborder dans un geste émancipateur l'histoire des corps malades, avec les outils qui sont les siens : ceux de l'art. C'est dans ce contexte et pour la production d'un texte sur l'artiste Brésilien José Leonilson que Georgia René-Worms est lauréate de l'aide à l'écriture et à la publication de l'INHA en 2021, puis qu'elle développe son projet *Our anarchic bodies* à Athènes en 2022.

Georgia René-Worms a co-fondé l'artsit run-space Terzo Fronte à Rome.

# Essai

En partenariat avec l'Institut national d'histoire de l'art (INHA)  
et l'Institut français

# Essay

With the support of the Institut national d'histoire de l'art  
(INHA) and the Institut français



Portrait Leonilson, 1983,  
Courtesy Projeto Leonilson,  
Photo: Ronaldo Miranda

Georgia René-Worms est la sixième lauréate de l'aide à l'écriture et à la publication d'un essai critique, créée en 2016 dans le cadre d'une collaboration entre l'Institut français, l'Institut national d'histoire de l'art et la revue *Critique d'art*. Faisant l'objet d'un appel à candidatures annuel, cette aide a permis aux lauréats d'effectuer des voyages pour visiter un ou plusieurs événements artistiques de leur choix et d'en faire l'analyse critique sous forme d'articles. Elle s'est inscrite dans un programme plus large de soutien à l'écriture sur l'art contemporain et à sa diffusion à l'international initié par l'Institut français dans le secteur des arts visuels, en partenariat avec le ministère de la Culture – Direction générale de la création artistique. Ce programme lui a permis, en partenariat avec l'INHA, de mettre en place plusieurs dispositifs qui favorisent la mobilité des chercheurs et celle des critiques d'art, la circulation de leurs idées et la traduction de leurs écrits.

Georgia René-Worms relate sa découverte de l'artiste brésilien José Léonilson, né en 1957 et décédé du Sida en 1993. Au-delà du récit, le ton personnel qu'elle a choisi est celui d'une écriture de l'art, dans le sens où l'autrice considère ses recherches comme des expériences de vies, où intimité et travail s'interpénètrent. L'hiver où elle rencontre l'œuvre de José Léonilson coïncide avec la découverte d'une maladie hormonodépendante dans le corps de l'autrice. Elle s'interroge alors sur la possibilité de mettre en place un corpus – autre que celui de la littérature scientifique – pour aborder dans un geste émancipateur l'histoire des corps malades, tout en utilisant les outils qui sont les siens : ceux de l'art. Son approche vise à rendre ces corps fiers et visibles. Elle analyse ici la manière dont la démarche de Léonilson résonne avec sa façon originale d'être chercheuse. Georgia René-Worms évoque la part de hasard et de rapprochements heureux de ses rencontres avec le travail de José Léonilson et montre la manière dont le corps de l'artiste, fatigué, contagieux, dangereux, a façonné son œuvre.

**Juliette Trey**, directrice adjointe du département des études et de la recherche, INHA

**Adeline Blanchard**, Cheffe de projets Arts Visuels, Département développement et coopération artistiques, Institut français

Georgia René-Worms is the sixth recipient of the grant for the writing and publication of a critical essay, which was created in 2016 as part of a collaboration between the Institut français, the Institut national d'histoire de l'art and *Critique d'art*. The grant is allocated following a yearly call for applications and enables its recipients to travel to one or more art events and to critically analyse them in an article. It is part of a wider programme that supports writing on contemporary art and its international dissemination, which was initiated by the Institut Français in the field of visual arts, in partnership with the Ministry of Culture's Direction générale de la création artistique. This programme has allowed them, together with the INHA, to set up various measures promoting researcher and art critic mobility, the circulation of their ideas and the translation of their writings.

In this essay, Georgia René-Worms recounts her discovery of Brazilian artist José Leonilson, who was born in 1957 and who died of AIDS in 1993. Beyond the narrative, the personal tone chosen by Georgia René-Worms is that of a writing of art, inasmuch as the author considers her research as based on life experiences, at the intersection of her private life and her work. During the winter when she first came across the work of José Leonilson, she was diagnosed with a hormone dependent disease. She explored the possibility of creating a body of works – not based on scientific literature – to address the history of diseased bodies in an emancipatory gesture, by using her own tools: those of art. Her approach aims at making these bodies proud and visible. Here, she analyses the way in which Leonilson's work resonates with her own original way of doing research. Georgia René-Worms reveals the chance connections and successful parallels which were part of her encounters with José Léonilson's work, and demonstrates how the artist's tired, contagious, dangerous body shaped his work.

**Juliette Trey**, Deputy Director of Studies and Research, INHA

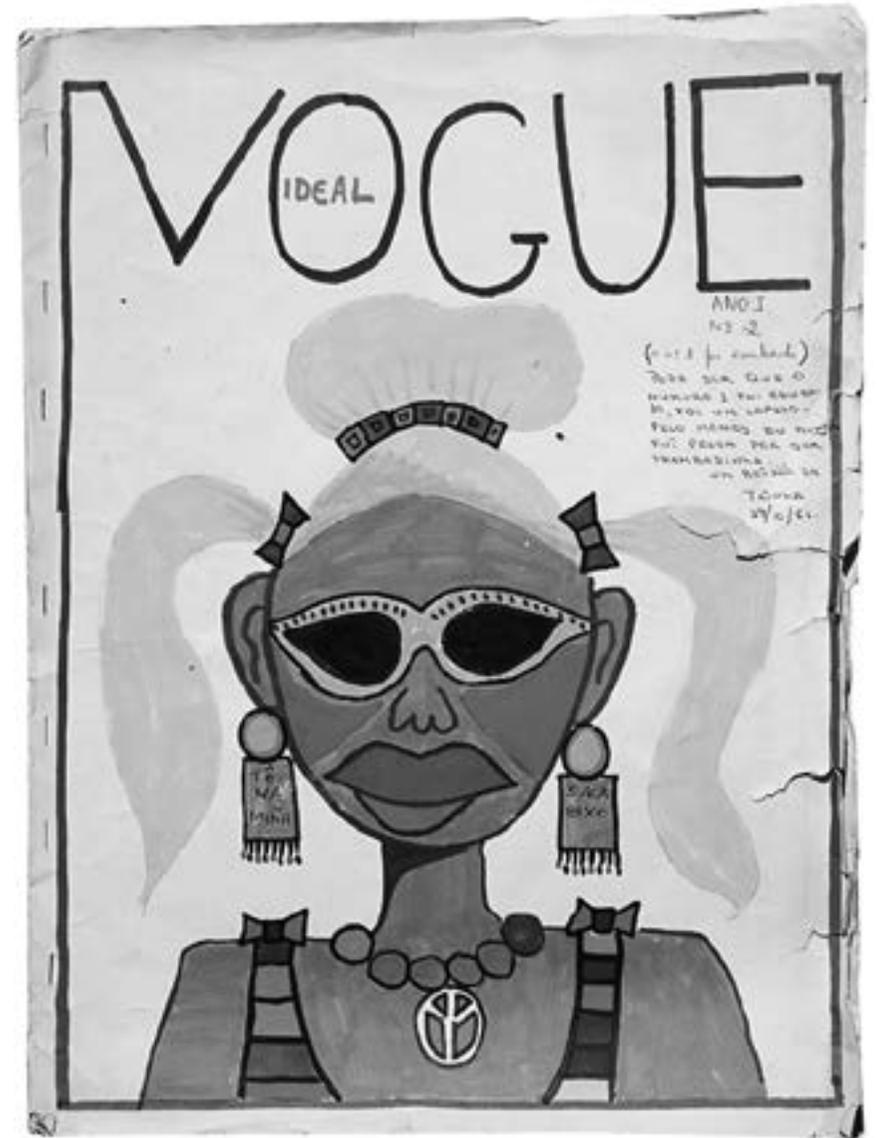
**Adeline Blanchard**, Head of Visual Arts Projects, Department of Artistic Development and Cooperation, Institut Français



**Da falsa moral | Of the false morals**  
1993

Thread on cotton fabric and piqué shirt  
and wooden chair 92 x 55 x 50 cm  
Photo: © Edouard Fraipont / Projeto  
Leonilson

# Georgia René-Worms & J.L.



Leonilson, *Ideal Vogue* (Fanzine), 1976,  
drawing and text / marker, ballpoint pen,  
graphite on  
paper, Courtesy Projeto Leonilson,  
Photo: Rubens Chiri

Visuel page 115 :  
[As ruas da cidade] | [The city streets]  
Ca. 1988  
Watercolor, acrylic paint and colored  
pencil on paper  
40 x 30 cm  
Photo: © Vicente de Melo / Projeto  
Leonilson

Comment produire une recherche sur un artiste dont l'essentiel de la pratique est construit autour de l'altérité, de la rencontre et du déplacement? Pour qui la notion d'expérience est centrale dans la production. Leonilson (1957-1993) peint, brode, écrit, mais ses pièces sont surtout celles de récits autobiographiques qui ne peuvent être construits qu'à partir des rencontres.

Mon travail en tant qu'autrice est semblable ; le texte vient par l'expérience de la recherche. Mais que devient l'expérience quand nous sommes assignés à résidence, quand les frontières sont fermées, les avions interdits à la circulation?

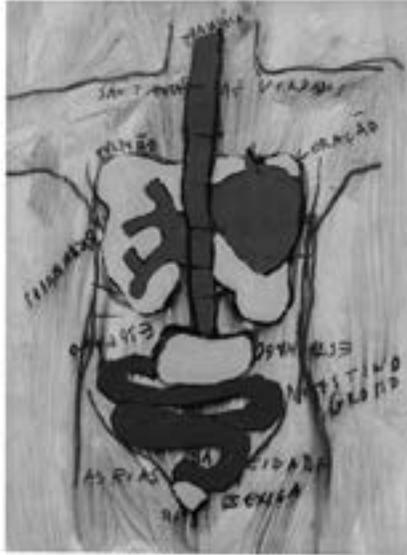
Notre quotidien d'auteur.trice.s, déjà souvent domestique, l'est devenu d'autant plus avec les confinements. Est-ce que l'expérience de la recherche peut et doit aussi se dématérialiser? J'ai fait le choix pour ce texte de me baser sur des souvenirs de voyages et de rencontres avec le travail de Leonilson, et ainsi d'articuler ces moments avec la seule intimité possible avec son œuvre : soit celle qui passe par la voix de l'artiste à travers des entretiens qu'il a donné avant son décès. Le projet d'écriture initial *José Leonilson (1975-1993)*: un récit de soi depuis la maladie, s'est présenté à moi comme une nécessité. J'ai croisé le travail de Leonilson, il y a deux hivers, alors que mon corps semblait vouloir m'expliquer que quelque chose allait mal. Ces œuvres à différents niveaux ont été comme des complices, certainement car elles parlaient de ce qui me touche le plus : une certaine écriture subjective d'une histoire de l'art en train de se faire, la mode, les sentiments et puis le corps dans sa sexualité et parfois l'intimité de la maladie. Bien que nous n'ayons pas été touchés par la même pathologie, c'est dans notre sexualité et notre rapport au monde que nous avons été touchés l'un et l'autre.

La première chose que l'on ressent en descendant de l'avion à 5 h du matin est la moiteur de l'air, un air qui colle à la peau, enrobe les poils et descend jusque dans les follicules. Et puis, plus le taxi s'éloigne de l'aéroport, plus c'est cette végétation jusqu'alors inconnue, qui pénètre l'œil puis la rétine, jusqu'à complètement envahir le cerveau. Plus l'on approche la ville de béton et de lianes, plus le terrain de la dévoration culturelle monte en nous. Ici, São Paulo. Ici même où en 1928 est rédigé par Oswald de Andrade le poème-manifeste anthropophage qui prône une modernité par la digestion des singularités et pluralités de ce qui constitue la culture brésilienne face aux injonctions culturelles et coloniales européennes.

« Nous voulons la Révolution caraïbe. Plus grande que la Révolution française. L'unification de toutes les révoltes efficaces en faveur de l'homme. Sans nous l'Europe n'aurait pas même sa pauvre déclaration des droits de l'homme. L'âge d'or annoncé par l'Amérique. L'âge d'or. Et toutes les girls. [...] L'esprit se refuse à concevoir l'esprit sans corps. L'anthropomorphisme. Nécessité du vaccin anthropophagique. Pour l'équilibre contre les religions de méridien. Et les inquisitions étrangères »<sup>1</sup>.

Ici, c'est l'avènement d'une subjectivité anthropophagique qui naît de la digestion culturelle plutôt que de la soumission. Cette subjectivité anthropophagique, la psychanalyste et philosophe

Suely Rolnik la définira comme « l'absence d'une identification absolue et stable d'avec un quelconque répertoire, l'absence d'une obéissance aveugle à toutes règles préétablies, donnant naissance à une plasticité de contours de la subjectivité (au lieu des identités); une fluidité dans l'incorporation de nouveaux univers, en même temps qu'une liberté d'hybridation (au lieu d'inscrire une vérité de valeur dans chaque univers particulier); et un expérimentalisme courageux amené jusqu'à ses limites, avec une agilité dans l'improvisation qui crée de nouveaux territoires et leurs cartographies respectives (au lieu de territoires fixes avec leurs langages supposés stables et prédéterminés) »<sup>2</sup>.



La première chose que l'on ressent en descendant de l'avion à 5 h du matin, c'est le froid qui traverse directement les poils de la veste, le cuir des bottes et la laine des épaisses chaussettes. C'est un froid humide qui traverse la peau. Et puis plus le taxi s'éloigne de l'aéroport, plus ce froid se fixe autour des os. L'architecture de la ville de verre, d'acier et de béton, ne fait qu'accentuer les flux gelés qui traversent mon corps. Les ponts d'aciers sont des échos à ces veines dans lesquels mon sang circule comme un fluide glacial. A peine arrivée à l'hôtel, mon corps est déjà tétanisé par les spasmes et les frissons. Je ressort et au *drugstore* achète une plaquette de pilules orange fluo, ovales et

molles, semblables à des Pierre précieuses. Ici, New York. Je suis là pour passer une semaine dans les archives du magazine *Semiotext(e)*. J'ai une commande précise, mais ce qui m'intéresse surtout ici c'est comment cette revue, ensuite devenue maison d'édition, a su mettre en place et faire accepter une approche de l'histoire de l'art à travers une écriture subjective.

A cette période, sans savoir ce qu'il en est précisément, j'ai conscience que quelque chose se passe dans mon corps, aucun indice mis à part des symptômes, des malaises récurrents. Cette déstabilisation physique me pousse à m'interroger et à m'ancrer plus fort dans les sujets de recherches qui me traversent en m'interrogeant : « Qu'est-ce que nous fait la recherche et qu'est-ce que nous avons le droit de lui faire ? Comment est-ce que l'on prend l'histoire en soi, comment raconter une histoire qui n'est pas la nôtre et qu'est-ce que ces histoires font de nous ? » En fin de compte, comment passer grâce à notre subjectivité d'une expérience de l'histoire de l'art à une narration singulière de l'art ? Ces questions qui me traversaient ont concordé avec la rencontre fortuite avec le travail de José Leonilson à travers sa première rétrospective américaine : *Empty Man* à l'Americas Society de New York<sup>3</sup>.



Leonilson, *Empty Man*, 1991.  
Embroidery / thread on embroidered  
linen, Courtesy Projeto Leonilson,  
Photo Rubens Chiri

José Leonilson est donc rentré comme ça dans mon paysage. Léo ou Zé comme l'appellent ses amis, est né en 1957 à Fortaleza dans le nord du Brésil. Il grandit à São Paulo, où il reçoit une éducation catholique, dans un pays qui évolue sous le régime d'une dictature militaire. Léo meurt en 1993, à l'âge de trente-six ans, à la suite de complications dues au VIH. L'essentiel de ses œuvres, qui s'étendent de 1974 à 1993, est centré sur des sentiments émotionnels bruts, des réflexions introspectives à travers ses expériences intimes. Sa lecture de l'histoire des corps par la narration et la fiction tient une place centrale dans son travail.

Un jour de février, au très chic 680 Park Avenue de l'Upper East Side à Manhattan, je traverse pour la première fois une exposition de Léo. L'hétérogénéité de ses pièces me prend aux tripes : collages, assemblages de tissus, peintures et dessins. Tous usent d'une poétique narrative, presque des *haïkaïs*, pour commenter et critiquer le contexte d'abord politique, puis social et médical qui traversent sa vie. Dans un entretien mené avec Adriano Pedrosa entre mars et mai 1991, Leonilson affirme la dimension intime de ses œuvres et l'universalisme des sentiments qu'il expose :

«AP : Penses-tu que ton travail soit un journal ?

JL : Oui mon travail est complètement autobiographique

AP : Il est complètement personnel ?

JL : Il est complètement personnel. Mais si quelqu'un regarde cette pièce (*The Game is over*, 1991), il va directement comprendre de quoi il s'agit. Parce que c'est une chose présente dans la vie de tout le monde, non ? Nous expérimentons tous le désespoir en amour. Je parle de moi, de mes relations. C'est un journal mais ça peut aussi parler d'un subconscient collectif»<sup>4</sup>.

Dans son corpus d'œuvres/journal, l'amour, le liant qu'il peut-être dans la société, occupe un pan important de ses pièces ; Léo y affirme aussi son homosexualité. Le subconscient collectif qu'il évoque est peut-être plus précisément celui de sa communauté, celle qu'il définit comme une minorité qui pense différemment : « mon travail est un aperçu général de ce que j'appelle les «minorités». Je n'y ai inclus que les femmes, les homosexuels, les Noirs, les peuples indigènes, les personnes vivant avec le SIDA, les communistes, les handicapés... »<sup>5</sup>.

L'engagement de Léo dans la représentation de celles et ceux qui sont mis à la marge par la société, apparaît dans l'une de ses premières pièces : *Ideal Vogue*. Réalisée en 1976 à 19 ans, alors qu'il n'a pas encore commencé ses études, *Ideal Vogue* se présente comme un artefact de *Vogue* version *queer* d'une trentaine de pages, produit en un exemplaire unique. Il y regroupe dessins, collages rehaussés à l'aquarelle et textes (entretiens,

chroniques, comptes rendus de collections, publicités) qu'il produit lui-même ou avec sa famille et ses ami.es. Familier de l'univers du vêtement, puisqu'il passe une grande partie de son temps dans l'atelier de confection de sa mère, Léo affirme ouvertement par l'élaboration de ce fanzine sa fascination pour la mode, et son intérêt pour la manière dont elle circule entre les classes sociales. On y croise aussi bien une fausse publicité pour une crème pour les hémorroïdes, que des conseils coiffure ou le portrait du transsexuel Carlos Henrique Jubileo aussi appelé Kika, Veruschka, Xirley Kate ; Leo, dans cette page rédigée comme une fiche résumant un entretien, regroupe entre autres les pratiques sexuelles de son personnage et le lieu où il pratique. Cette formulation de portrait se retrouve dans une série de huit dessins produits comme le prolongement de *Ideal Vogue*, présentant des personnages inspirés de son quotidien sous la forme de corps hybrides et fantasmagoriques : parfois gros, d'autres filiformes ou cubiques, recouverts de cicatrices, de tatouages, des corps noirs, des corps tachés. Chacun de ces dessins présentés dans un carré tracé en noir est accompagné d'un encart où Léo décrit avec humour les caractéristiques de ses héroïnes. On y croise par exemple :

Neuza Crispina Dá Cú-nha Alias – Kitty,

Hobby - fournir,

Livre - sexe anal,

Profession - prostituée / go-go girl

Âge - 69 ans

Film - Histoire d'O

ou

Rita de Cassia Jorge Dementina da Silva Alias - Walkiria

Hobby - être arrêté

Livre - Confessions d'un détenu

Profession - employé de bureau

Âge - 74 ans 22 semestres

Film - Femmes enchaînées

Cette série de portraits et *Ideal Vogue* dessinent les contours d'une œuvre où Zé est comme un acteur conscient de documenter une histoire en train de s'écrire, rendant visible à la fois les classes populaires, les *gays* et les transgenres qui l'entourent et ne sont habituellement pas représentés dans la mode et les publications commerciales.

À la dernière page du fanzine, dans des encarts tracés au stylo bille, on trouve les commentaires de ses amies, et une note de Léo qui dédie cette revue «à tous ceux qui peuvent voir un peu plus loin que certains préjugés stupides, à tous les amoureux de l'improvisation, de la joie, de la joie de vivre, et je m'excuse auprès de ceux à qui je n'ai pas plu, mais à

ceux-là je dis que la vie est faite pour être vécue, sans ce dire : zut ! Vous y êtes allé ? Vis qui sait vivre, et c'est pourquoi je suis en vie ! J'ai appris à aimer ceux qui m'aiment»<sup>6</sup>.

Pour s'y rendre il faut traverser la ville, sortir du centre et aller vers la banlieue nord. Les autobus se succèdent, une institutrice m'aborde en me demandant ce que je fais ici et m'explique qu'il est très rare que des « touristes » viennent dans cette zone de la ville. Ici c'est le site de l'hôpital psychiatrique Juliano Moreira. Arthuro Bispo do Rosário (1909-1989) y a été interné en 1939 à l'âge de trente ans. Sur sa fiche médicale que l'on aperçoit dans le documentaire *O Prisioneiro da passagem* il est noté : noir, indigent, schizo-paranoïaque. Ancien marin et boxeur, Arturo disait avoir été appelé par le Christ et sept anges, sa mission étant de répertorier, classer tous les éléments de son quotidien pouvant représenter la vie terrestre des hommes et des femmes, avec la responsabilité d'en rendre compte à Dieu le jour du jugement dernier.

Au moment de ma visite, l'équipe de conservation est au travail. L'inventaire pour le catalogue raisonné est en cours et les pièces de Bispo do Rosário sont entreposées sur des *racks*, sous une tente installée provisoirement, recouverte de bâches en plastique. L'accumulation, et la proximité avec les pièces comme cachées, rend l'expérience de la lecture encore plus intime que si elles avaient été accrochées au mur. Sous les emballages délicats, on découvre des objets du quotidien, récupérés par Bispo do Rosário parmi les déchets de l'hôpital : jouets, outils de cuisine, objets de jardinage, vêtements tous recouverts de tissus et enrobés de fils. Chacun de ces objets est ensuite brodé avec des mots, comme s'ils les incarnent. Dessus, on lit des noms de personnes, des mots épars et des chiffres comme ceux d'un inventaire infini. Avec ce système de classement, Bispo do Rosário crée la cartographie de son monde, à la fois celui de l'asile et celui de l'extérieur, avec la mémoire des territoires qu'il a traversés en tant que marin. Les matériaux qu'il utilise pour broder cette grande histoire sont ceux de l'intérieur, comme les vêtements abandonnés par d'autres internés, qu'il défait en tirant les fils pour ensuite les utiliser afin de broder ses récits et inventaires. Avec ses broderies, Bispo do Rosário met en scène les textures de la vie. Ce jour-là, à côté de la tente où a lieu l'inventaire, je vois posé sur un bureau le catalogue monographique de José Leonilson. Je ne suis pas venue pour ça, mais ce hasard me rend heureuse. Les deux artistes ont en commun, l'utilisation de la broderie, la transformation du vêtement, l'accumulation de mots simples et isolés comme objet de narration. Pour Léo, la broderie vient de la fréquentation de l'atelier de couture de sa mère pendant son enfance. Cette technique

lui révèle l'ambiguïté dans sa relation avec l'enfance. L'action de broder transmet l'idée d'une personne qui se vide à certains moments et qui est pleine à d'autres. Chez Bispo do Rosário une des pièces la plus importante est « le manteau de la présentation » sur lequel il travaille toute sa vie et qu'il doit porter pour le Jugement dernier. Cette pièce prend comme point de départ la nuit du 22 décembre 1938 où il est appelé par Dieu, puis interné suite à son délire. Cette veste se présente comme une cape majestueuse recouverte de broderies d'objets et d'un récit mêlant biographie et autofiction, la broderie de Bispo do Rosário, elle, représente un besoin de remplissage frénétique. Léo connaissait le travail de Bispo do Rosário qu'il a vu au Musée d'art contemporain de l'université de São Paulo en 1989 et qui l'a fasciné. Dans un entretien réalisé quelques mois avant son décès avec son amie l'historienne de l'art Lisette Lagnado, Leonilson disait : « Voir une exposition de Bispo, c'est comme voir une exposition de Warhol. Il est pop. Je ne peux pas le voir comme un fou. Je le considère comme un mec normal. Mais il a juste une histoire à lui que les gens ne peuvent pas vraiment comprendre. Si personne n'avait dit que ce type était fou, comment l'exposition aurait-elle été perçue ? Pour moi, c'était juste aussi important que de voir un Matisse ou un Picabia... Ce que je fais dans la vie, c'est de prêter attention aux choses – peu importe leur nature – et de rassembler les informations... »<sup>7</sup> ! *Prêter attention aux bonnes et aux mauvaises choses*. La manière dont Léo appréhende le travail de Bispo do Rosário s'inscrit dans son intérêt à mettre au centre ce que l'on peut considérer comme des pratiques à la marge de l'art. Léo affirme que s'il ne s'intéresse pas tant à la folie de Bispo, « c'est parce que je pense que j'ai des choses qui lui ressemblent beaucoup. Nous avons l'un et l'autre des attitudes qui se rapprochent de celles des « outsiders » »<sup>8</sup>. Dans sa vision de l'histoire de Bispo do Rosário, Léo semble préférer remettre au centre la responsabilité sociologique d'un milieu social, quand une pratique se retrouve à être travaillée depuis la marge. Un-e artiste malade n'est pas autre, il ou elle développe un nouveau vocabulaire à travers les modifications qu'entraînent les conséquences de la pathologie qui le ou la concerne.

Tu vois quand je suis rentrée de ces voyages, ils m'ont appris qu'il fallait ouvrir et en quelque sorte tout nettoyer à l'intérieur, parce que ce que je fabriquais était en train de me manger, aspirer ma vitalité, comme des êtres cannibales que l'on produit et qui s'installent paisiblement en nous. Ils m'ont dit qu'ensuite ça prendrait du temps et qu'il faudrait en passer par des traitements hormonaux pour protéger mon corps, enfin les organes qui remplissent ce corps. A l'hôpital, je me suis demandée comment me soigner, me consoler, trouver quelque chose d'autre que la

littérature scientifique, pour m'émanciper de ce corps malade. Comme une anthropophage, je me suis dit que l'histoire des autres, ceux qui avaient été malades et étaient passés par l'art pour se raconter, pouvaient être cet outil affectif de réconfort. Que même si l'histoire de nos corps n'était pas la même, c'était la stratégie de narration, celle de nous rendre visibles et fières, qui pouvait nous lier.

Quelques mois avant à l'Americas Society, je vois cette peinture *The City Streets*, un corps, enfin plutôt des organes flottants qui occupent la forme d'un corps. Ils sont : rouge, violet, blanc, rose, verts, peints sur une toile au fond de couleur rouge sang, mais le rouge sang, du sang exposé à l'air celui qui noirci. Ces formes à la fois familières et abjectes sont pour moi autant une agression qu'un geste d'acceptation de ce qui nous constitue, nous traverse et parfois nous oblige à reconsidérer les formes de nos existences, les formats dans lesquels nous évoluons. Plus tard, j'apprends à la lecture de l'entretien de Léo avec Adriano Pedrosa que cette peinture a été comme une sorte d'exorcisme pour lui : «le corps humain et les organes, j'ai un problème avec ça, par exemple le sang rien que l'odeur je m'évanouis directement. Impossible de regarder une photo de chirurgie. Un jour à l'école on nous a fait regarder une vidéo d'une femme en train de donner naissance, c'était l'enfer. J'ai toujours eu ce dégoût des organes, mais un jour j'ai décidé que c'était fini. j'ai dû m'exorciser de ça, j'ai commencé à faire des œuvres avec des corps, des organes»<sup>9</sup>. *The City Streets*, c'est ça, accepter que nous sommes des lieux de passage, que nos veines sont l'incarnation de canaux de transport qui peuvent parfois être accidentés ; que nous sommes tou-t-e-s des récits biopolitiques. En 1991, Léo reprend le même vocabulaire formel des organes avec *What Can I Do Inside Myself*, qui cette fois-ci, apparaît plus tragique et introspectif. A cette même période, Zé apprend qu'il a été infecté par le HIV. «J'ai fait un test HIV qui s'est révélé positif. Et je n'ai rien senti. peux-tu imaginer ? J'ai vu plusieurs amis désespérés, mais pas moi. Je n'ai rien ressenti du tout. J'ai dit, «Juste une autre réalité de ma vie». Après le test, j'ai perdu mes moyens, depuis je suis toujours déprimé. Mais je sais que ma qualité de vie doit être la meilleure possible»<sup>10</sup>. Après la découverte de cette séropositivité, sa santé décline rapidement, Zé peint de moins en moins et commence à travailler exclusivement sur des œuvres brodées et sur l'enregistrement d'un journal audio. Cette affection l'amène aussi à changer la taille de ses œuvres en allant vers des formats plus petits à une échelle plus proche de son corps. Son ami le galeriste Eduardo Brandão, avec qui il partage une maison jusqu'à son décès, explique que Léo a commencé à être allergique aux produits toxiques contenus dans la peinture au point de ne plus pouvoir respirer. Zé, conscient de fréquenter la mort, considère que sa relation à sa maladie à modifier son rapport à

l'autre, a d'autant plus aiguisé son attention au monde. «Je suis fatigué, je ne sors même pas du lit. Je pense aussi que je suis devenu beaucoup plus réceptif. Je ne sais pas s'il me reste six mois, deux ans ou vingt ans à vivre. Donc, sans douleur ni pitié, ma relation avec les gens s'est beaucoup améliorée»<sup>11</sup>. La condition que son corps induit s'apparente presque à un rituel de transition qui transforme son rapport aux autres.

A ce mots de Léo, je pense à la notion *d'arrêt de monde* et les possibilités que l'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro émet à propos des phases des rituels chamaniques des Amérindiennes pour «arrêter le monde» : il y a d'abord la confrontation à notre condition mortelle ; puis la fusion avec les liens énergétiques qui unissent tous les vivants, dont celui qui va «arrêter son monde» fait lui-même parti ; et la dernière phase, avant la métamorphose, la modification de son désir, ce qui lui permettra peut-être de devenir un autre. Léo lui-même envisage son travail comme connecté à une certaine force naturelle : «Je pense que je suis dans une situation qui n'est pas très facile. Bien que je n'aie pas peur. Gérer n'importe quel type de vie est déjà très difficile. Gérer une vie où vous vous réveillez et vous allez bien, mais quand vous descendez les escaliers pour le petit-déjeuner, votre tête fait «boum» ; c'est dur. Je suis très fatigué. Le travail m'aide. J'y mets toute mon énergie, ça m'empêche de m'éteindre. Mes travaux sont comme des prières, de la même façon que les Hindous brodent. C'est comme une religion qui fournit des symboles. En croyant en eux, tu peux aller quelque part. Dans les religions primitives, il y a un répertoire de symboles connectés à un être supérieur. Donc, par exemple, si quelqu'un a de la fièvre, ils peignent son corps d'une certaine façon. Mais je vis dans une grande ville et je ne vais pas sortir dans la rue le corps complètement peint. Mon travail est davantage guidé par ce sentiment symbolique que par des valeurs esthétiques»<sup>12</sup>. Il faut donc presque être animiste pour lire le travail de Léo. Ses œuvres, par leur précision, appellent notre attention la plus sensible, sensuelle. Ce sont des pièces simples, qui ne livrent pas une vérité mais offrent plusieurs options de lecture en fonction de notre propre histoire et des croyances que nous portons aux éléments que l'on croise. Zé excite nos sens, notre curiosité.

Dans ses dessins et broderies, on croise des ponts, des rivières, des pierres, des flammes [...] des montagnes, des volcans [...] des cartes, des corps humains et des organes, bien sûr chacun d'eux sont des métaphores des émotions qui nous traversent. Ivo Mesquita à propos de dessins réalisés par Léo à la fin de sa vie, pour le journal le plus lu du Brésil, *Folha de São Paulo*, émet quelques hypothèses : «Les volcans seraient l'évocation du pouvoir de l'individu, sa subjectivité et son désir. Le podium le lieu des inégalités sociales, du classement des cultures de la marge au

pouvoir. Le globe et les cartes, son rapport au voyage, à l'apprentissage par l'autre et les questions universelles que sont l'intolérance, les discriminations, l'exploitation, l'oppression et la volonté de liberté. Les tours et les ponts seraient les lieux de passage et la symbolique de l'imaginaire»<sup>13</sup>. Ces 96 dessins ont été produits entre mars 1991, année où Léo apprend sa séropositivité et mai 1993, année de son décès. Dans ces dessins Zé commente l'actualité d'un pays sorti de la dictature militaire depuis six ans. C'est dans la rubrique «*talk of the town*», tenue par la journaliste Barbara Gancia, qu'il dessine une actualité de la culture, l'art, les tendances et la politique. Au-delà de ces questions qui traversent le pays, Léo utilise ces colonnes dès septembre 1991 pour rendre visible des communautés mises à la marge et plus spécifiquement les personnes atteintes du HIV. Dans «*United bores were finally defeated*» : il représente cinq verres vides sous lesquels est écrit : «*AIDS victims, indigènes, communistes, prostituées et gitans*», le tout encadré de notes «*les indésirables*» et «*ceux qui portent le poison*». Le terme «ceux qui portent le poison» provient de sa propre expérience. Léo dit dans une conversation avec Lisette Lagnado : «Je suis une personne dangereuse. Personne ne peut m'embrasser. Je ne peux pas avoir de relations sexuelles. Si je me coupe, personne ne peut soigner mes coupures, je dois aller dans une clinique. Certaines personnes sont dangereuses parce qu'elles ont une arme à la main. Moi j'ai quelque chose à l'intérieur qui me rend dangereux. Je suis allé à l'hôpital pour faire une prise de sang. Quand je suis entré dans la salle, la fille m'a regardé, s'est tournée vers sa copine et a dit : «Eeee... c'est un de ceux avec lesquels il faut utiliser des gants»<sup>14</sup>. Avec ses dessins publiés dans la *Folha de São Paulo*, Léo met au centre de la parole publique l'histoire des corps et ce qui est considéré comme étant à la marge. Dans ce même entretien, il explique l'importance de rendre visible par ses dessins dans la presse ou ses exposition les cultures *gay*, car, selon lui, «mis à part Oscar Wilde, ici au Brésil on ne voit jamais de littérature gay, nous n'avons même pas de magazine»<sup>15</sup>. Le rapport écrasant de la culture dominante, souvent catholique, véhiculée par la presse est régulièrement évoqué par Léo et son ami le galeriste Eduardo Brandão. Loin d'être anecdotique, ce problème d'accès à une culture *gay* internationale comme la littérature ou la mode est un héritage des années de dictature où il était compliqué comme l'explique Eduardo Brandão d'avoir accès à des magazines comme *face* ou *id* «qui coutaient 2£ à Londres mais 25£ au Brésil»<sup>16</sup>. C'est d'ailleurs peut-être de cette situation qu'est né le besoin de créer *ideal vogue*, comme étant une prémisse dans l'œuvre de Léo, pour représenter les communautés dites marginales.

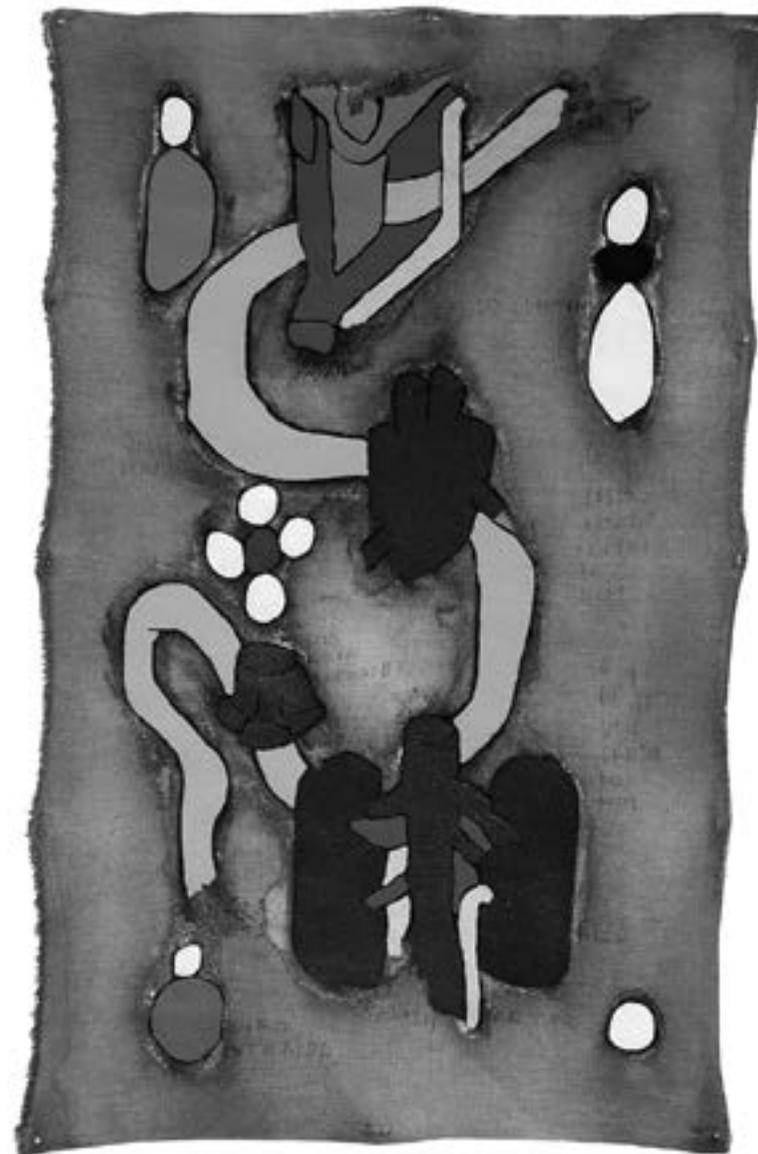
«C'est mal fait, c'est vraiment mal fait et puis je me dis, je ne dois pas essayer de faire de la haute couture. Ce n'est pas du Balenciaga. C'est mon travail. Avant, je pensais que la couture devait être parfaite. J'ai compris que c'était un travail différent quand un styliste confectionne des vêtements et quand c'est un artiste qui coud. Ce sont deux attitudes voisines, mais assez différentes»<sup>17</sup>.

Le rapport entre ses œuvres, la couture et la politique occupe une place importante à la fin de la vie de Zé. En 1992, fatigué et réduit, il prépare une exposition pour le musée d'art contemporain de São Paulo<sup>18</sup>. A Lisette Lagnado, il explique vouloir y mélanger art et mode, et raconte : «L'autre jour, chez un ami, j'ai feuilleté un magazine et j'ai soudain vu une photo d'Azzedine Alaïa et d'un joli mannequin appelé Yasmin. Elle s'était retournée et il était en train de coudre une robe en dentelle sur son corps – en moulant la dentelle. Je n'avais jamais vu comment un couturier travaille. La dentelle s'accrochait à son corps... Cette photo a été une révélation pour moi»<sup>19</sup>. Pour Léo, le travail du tissu devient un lien au monde, un lieu de commentaire mais aussi un lieu pour parler de lui, ce n'est pas un journal secret mais un journal précieux et brut, comme les pierres qu'il utilise. Avec *Traidor*, pièce semblable à un bijoux, Léo affirme sa position autobiographique : «Je suis le seul à apparaître dans mon travail. Cela implique de prendre certaines positions. J'ai travaillé avec des cristaux et de la cire blanche pour donner à la trahison un caractère sublime. Tout le monde est un traître, tout le monde est fourbe, hypocrite, tout le monde est vil»<sup>20</sup>. Comme Azzedine Alaïa modèle avec ses tissus la réalité des corps, Zé sculpte et exhibe son monde avec les coutures et broderies. Dans les gestes qui accompagnent les fils qu'il tisse, on ressent la fatigue du corps, le besoin d'économiser le peu d'énergie qui le traverse. *Nobody*, une des dernières pièces, produite en 1992, est un petit oreiller rectangulaire. La housse a été cousue à la main à partir de chutes de tissus. Le devant est un morceau de taie d'oreiller rose layette brodé de petits pois et nœuds. Au dos, une bande de tartan prolongée par des lés de coton taupe et pêche. Sur l'avant, en haut à gauche, est brodé en noir *nobody*, ce mot inscrit en suspension, comme à l'endroit où se serait posée une tête fatiguée qui aurait passé trop de temps dans un lit, donne le sentiment que la main de l'artiste qui brode ce «personne» performe en même temps sa propre disparition.



Leonilson, *Instalação sobre duas figuras*, 1993; Installation view of *Leonilson Drawn 1975–1993* at KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2020; Courtesy Projeto Leonilson; Photo: Frank Sperling

Leonilson m'a appris à ne pas avoir peur de mon corps. Toujours le représenter, le faire parler, pas uniquement pour soi mais aussi pour ceux qui ont peur du leur, ceux qui se retrouvent quand ils sont malades face à une grande inconnue. Il y a le besoin de nommer les états qui nous traversent, cette narration, cette autofiction est aussi une forme pour aider son monde. A l'hiver 2020-2021, alors que nous sommes tous exposés à une peur générale de la maladie et que notre monde est comme mis à l'arrêt, la première grande rétrospective européenne de Léo, *Leonilson: Drawn 1975-1993* est présentée au KW Institute for Contemporary Art de Berlin<sup>21</sup>. Je visite une exposition, comme en suspension, car fermées au public avec l'impression de traverser un fantôme, une exposition pleine de présence mais sans chair. Le seul corps qui traverse l'espace est le mien, mes pas résonnent dans les coursives. Le hasard fait qu'au moment de cette visite la partie droite de mon bassin s'est bloquée, je peine à marcher et cherche en cachette à chaque étage, comme inconsciemment honteuse, une chaise pour m'asseoir. Je traverse le dernier étage qui présente les 96 dessins originaux de la *Folha de São Paulo* avec un corps qui se fait sentir



*O que posso fazer dentro de mim | What can I do within me*  
1991  
Acrylic paint and colored pencil on unstretched canvas  
67x42 cm  
Photo: © Rubens Chiri / Projeto Leonilson

trop matériel et puis, au fond à gauche, je découvre la dernière installation à laquelle Léo a travaillé en 1993.

Cette pièce est la reproduction de *Sobre Duas Figuras*, initialement produites pour l'espace de la chapelle do Morumbi à São Paulo, elle est composée de cinq œuvres *About the False Moral* et *About the Good Heart*, des broderies faites sur des chemises de l'artiste et comme enfilées chacune sur une chaise en bois, dont les bras pendent au sol. Ainsi qu'un double vêtement *Lazarus*, suspendu à un portant en métal sur un cintre en fil de fer, la pièce est constituée de deux chemises comme les mues de deux corps imbriquées tête bêche, l'une dans l'autre. Puis, en face, un voile comme une robe-housse recouvrant une chaise où il est brodé «*Delicious men*». Cette installation réalisée selon les instructions laissées par Léo avant son décès est comme une incarnation de sa mémoire à travers la dématérialisation du corps. On y retrouve l'histoire de sa sexualité, la critique face à la présence dominante de la morale catholique dans le pays, et par la métaphore de Lazarus sa volonté de transmettre par la narration de son intimité une pensée émancipatrice. *Sobre Duas Figuras*, nous rappelle d'une certaine manière «le manteau de la présentation» de Bispo de Rosario, car pour les deux artistes il s'agit d'une manière de présenter son monde après leur disparition. La force toute en subtilité de cette dernière œuvre me rappelle ces quelques mots prononcés par Léo en 1991 : «Je pense que ce que nous pouvons faire avec l'art, c'est toucher un peu la société. Nous ne pouvons pas changer le monde, mais nous pouvons en montrer une partie... Je veux donc réaliser une œuvre plus publique, mais cela fait toujours partie de mon journal intime»<sup>22</sup>.

**Georgia René-Worms** est diplômée de la Villa Arson Ecole nationale supérieure d'art. Elle a aussi pris part aux programmes de l'Ecole du Magasin et au post-diplôme de Lyon. Elle développe une écriture de l'art dans la veine des *new narrative* et des narrations non-fictionnelles, où l'autrice s'efforce de représenter honnêtement l'expérience subjective sans prétendre qu'un texte puisse être absolument objectif. Elle considère ses recherches comme des expériences de vies, où intimité et travail s'interpénètrent. Depuis son expérience personnelle, elle réfléchit à la possibilité de mettre en place un corpus, autre que celui de la littérature scientifique, pour aborder dans un geste émancipateur l'histoire des corps malades.



**Leonilson, Ninguém | Nobody, 1992.**  
Thread on embroidered cotton  
pillowcase, chequered cotton fabric,  
and pillow, 23,5 x 46 x 5 cm,  
Courtesy Projeto Leonilson,  
Photo : Edouard Fraipont

1. Andrade, Oswald de. *Manifeste anthropophage* [1928], trad. M. Riaudel, Paris, CIPH, 2008, p. 9
2. Rolnik, Suely. "The Politics of Anthropophagy in the Transnational Drift", *Where to Sit at the Dinner Table*, Berlin: Archive Book; Cologne: Akademie der Künste der Welt, 2014, p. 542-543. Sous la dir. de Pedro Neves Marques
3. José Leonilson: *Empty Man* (27 septembre 2017-3 février 2018), New York: AS/Americas Society
4. José Leonilson en conversation avec Adriano Pedrosa (São Paulo, 4 mars 1991), *Leonilson: Drawn 1975-1993*, Berlin: Hatje Cantz; KW Institute for Contemporary Art, 2020. Sous la dir. de Krist Gruijthuijsen, p. 274
5. J. Leonilson en conversation avec A. Pedrosa (São Paulo, 3 mai 1991), *ibid.*, p. 292
6. Leonilson, José. *Ideal Vogue*, 1976, p. 31
7. J. Leonilson en conversation avec Lisette Lagnado (São Paulo, 30 octobre 1992), *Interview with the artist, The Dimension of Speech*, p. 86; *São tantas as verdades = So many are the truths*, São Paulo: DBA Artes Gráficas; Melhoramentos, 1998, p. 79-136
8. J. Leonilson en conversation avec L. Lagnado (São Paulo, 30 octobre 1992), *ibid.*, p. 87
9. J. Leonilson en conversation avec A. Pedrosa (São Paulo, 3 mai 1991), *ibid.*, p. 304
10. J. Leonilson en conversation avec L. Lagnado (São Paulo, 6 novembre 1992), *ibid.*, p. 98
11. J. Leonilson en conversation avec L. Lagnado (São Paulo, 6 novembre 1992), *ibid.*, p. 99
12. J. Leonilson en conversation avec L. Lagnado (São Paulo, 27 novembre 1992), *ibid.*, p. 119
13. Mesquita, Ivo. «Vivid Body, Visible Body: Revisited», *Leonilson: Drawn 1975-1993*, *op. cit.*, p. 226
14. J. Leonilson en conversation avec L. Lagnado (São Paulo, 27 novembre 1992), *ibid.*, p. 124
15. J. Leonilson en conversation avec L. Lagnado (São Paulo, 6 novembre 1992), *ibid.*, p. 103
16. Brandão, Eduardo. «Conversation with Jan Fjeld and Eduardo Brandão», *Leonilson: Drawn 1975-1993*, *op. cit.*, p. 116
17. J. Leonilson en conversation avec L. Lagnado (São Paulo, 30 octobre 1992), *ibid.*, p. 84
18. *Leonilson* (18 mars 1993-22 avril 1993), São Paulo: Galeria São Paulo
19. J. Leonilson en conversation avec L. Lagnado (São Paulo, 10 décembre 1992), *ibid.*, p. 132
20. J. Leonilson en conversation avec L. Lagnado (São Paulo, 27 novembre 1992), *ibid.*, p. 124
21. *Leonilson: Drawn 1975-1993* (17 mars-24 mai 2020), Berlin: KW Institute for Contemporary Art
22. J. Leonilson en conversation avec A. Pedrosa (São Paulo, 3 mai 1991), *ibid.*, p. 292-293



[Zé] (Fanzine)  
 Ca. 1976  
 Marker and printed cutting glued on paper  
 31,6 x 21,8 cm  
 Photo: © Rubens Chiri / Projeto Leonilson



## NOS CORPS ANARCHIQUES

180x120 artspace, Athènes

Du 5 février au 10 mars 2022

*L. m'a envoyée un e-mail me disant que ce que nous avons, c'était des fleurs carnivores qui nous mangeaient de l'intérieur. Depuis, j'imagine mon ventre comme un fond marin habité par des plantes, des sortes de mollusques poilus, velus de toutes les couleurs avec des trompes à grande bouche qui jour et nuit inspirent et expirent pour absorber ma vitalité*

*...Les interrogatoires se succèdent comme s'il fallait trouver les responsables de nos corps anarchiques: est-ce le sex consommé à outrance, les cosmétiques aux composants imprononçables, les alcools trop forts, la nourriture de nuit, le vagin d'une mère à qui l'on dit qu'elle a été incapable de partager son microbiote mucoale.*

*Ceux qui savent passent sur nos corps avec leurs objets pénétrants, leurs objets de voyants. Le langage qui vient à moi change, on parle de ce corps que j'habite comme s'il s'agissait d'un lieu où il faut instaurer un ordre social.*

*Comme si ce corps était le lieu d'une guerre. Je refuse d'intégrer cette langue et de vivre dans l'adversité avec moi-même.*

*...Cette nouvelle langue qui m'entoure, ses mots, ses expressions sonnent à l'oreille comme des formes rigides : champ opératoire, infiltration, se battre, défenses immunitaires, remporter la bataille, colonisation, stade invasif... Je pense à Lilianne Giraudon qui écrit "Je progresse moi-même dans une vie qui n'est plus la mienne, me retrouve enfermée dans un corps qui n'est plus le mien, que la maladie (ses outils et ses conséquences) a rendu étranger mais inadéquat. Le corps n'est plus un allié, il est devenu un obstacle, et c'est à partir de lui que j'avance dans mon vocabulaire."*

*La douleur ne détruit pas le langage, elle le transforme, à l'extérieur l'exposition à une langue autoritaire et rigide comme pétrifié, pour parler de ces viscères chauds, mous et mouvants.*

C'est un texte sur la maladie, qui comme certaines pathologies n'ont ni début ni fin et où chaque page pourrait être la première. Ici le papier marbré, habituellement utilisé en début des livres, accompagne un nouvel extrait d'un texte en perpétuelle écriture. Un récit autobiographique qui appelle d'autres voies, celles d'autrices, comme des sœurs qui elles aussi parlent des enjeux historiques de leurs corps.

Ici le texte imprimé sur un grand format, installé au mur comme une page arrachée, est imprimé sur un motif de papier marbré produit au Caire à l'institut d'archéologie. Les motifs qui se dessinaient dans les cuves des imprimeurs étaient comme des formes familières, évoquant à la fois des extraits d'imagerie médicale et l'image fantasmagorique des fluides qui circulent dans un corps. Les coussins de l'installation accompagnent la page avec des textes qui viennent comme des notes dialoguer et compléter la page.





*Il faudrait inventer un pronom pour les corps en transit, ceux qui glissent d'une atmosphère à l'autre et dont les organes vont devoir s'habituer à un nouvel écosystème.*

*Un pronom qui contiendrait le mystère de ce qu'on a laissé et de ce qui est à venir.*

*Un pronom organique comme une sorte de boue qui accompagnerait les temps et les verbes.*

*Je suis fascinée de constater que mon corps induit son propre temps*

*Dont je suis quasiment devenue esclave En ce moment l'horloge et le calendrier de mon téléphone ne servent plus à rien Les différentes molécules que j'ingère font de moi un lieu de passage*

*Je regarde ma peau changer de couleur et se refermer*

*Les ecchymoses commencent à fondre Je prends régulièrement des ampoules de Ig d'acide trans Xamique qui a la faculté de moduler la texture du sang et son flux de circulation*

*L'Hormonothérapie amène ce corps à un état de ménopause*

*Je m'amuse à imaginer ce corps comme un gros flipper à deux vitesses*

*La vitesse sociale d'un côté et l'organique de l'autre*

*Une sorte de biologico-schizophrénie-temporelle*



# ÎLLES

Collection Ravisius Textor, Tombo Presses, Mai 2021

Îlles tisse un récit mêlé de fiction et de données historiques autour de l'existence, à travers les âges, d'une garde-robe non genrée. Des processus d'hybridation donnent naissance à des figures à la fois naturelles, architecturales et humaines. L'environnement et les personnages sont aussi bien parasités qu'anthropophages. La pulsation du texte, les changements de statuts, les glissements narratifs sont incarnés par le travail typographique au genre fluctuant de Roxanne Maillet.

Ce livre a été édité dans le cadre de la résidence Excellence des Métiers d'Art menée en 2018 par Georgia René-Worms à l'École Supérieure d'Arts Appliqués de Bourgogne et publié à la suite de l'exposition



7

Îlle

se prononce

[ i ε l ]

comme  
l'université  
américaine  
de Yale.

8

+ Sur Îlle  
les relations  
quelle qu'en  
soit la nature  
doivent être  
consentantes  
et interchan-  
geables.

10

9  
À

son inverse Îlle  
n'abrite pas  
de société  
secrète ultra  
violente.

La liberté  
de circulation  
est un droit  
fondamental  
que l'on  
acquiert dès  
que l'on y pose  
le pied.

11

à l'extrémité  
pointue  
complètement  
dématurée.

33 On dit  
qu'au  
Moyen-Âge  
plus  
la longueur de  
la pointe

était grande  
plus  
on appartenait  
à une classe  
sociale 34  
élevée...  
À partir du  
concile de  
Paris en 1212  
le port des

poulaines  
fût condamné  
pour vanité  
mondaine...

35

L 36

e style de  
l'embrouille  
était à l'image

du contexte  
politique, 37  
mixant  
une esthétique  
bourgeoise  
et cul,  
prête  
d'un instant  
à l'autre  
à enfiler sa cagoule

Île

se présentait  
plus comme  
une force 38  
qu'une  
personne à  
proprement  
parler.

Quelqu'un 39  
me traînait  
à l'intérieur,  
devant moi  
on se tortil-  
lait, le coton  
des nappes se  
mêlait au noir  
brillant tendu  
sur les corps

et les speakers  
hurlaient un  
truc halluciné

40

EDITH NYLON,  
EDITH NYLON,  
EDITH NYLON

c'est moi

utérus 43  
en téflon  
seins gonflés 44  
silicone

100%  
nylon 51  
crâne en os  
de corbeau 52

79

Quand MICHELLEA descend de l'échafaudage je m'approche

d'ill. L'embrouille qui n'est jamais loin arrive vers nous avec un plateau et nous dit que LAË cuisinier.e.s de

A TAVOLA DI GIGI viennent de servir des beignets d'anémone de mer, spécialité culinaire de Îlle.

Il semblerait que dans l'Atlantique ~ l'ANEMONIA SULCATA, se cueille verte et en fleur. L'ANEMONIA SULCATA est masculin,

87 Nous engloutissons ces étranges boules dont l'enveloppe est craquante et dont l'intérieur est semblable à la texture d'une

J'en profite pour regarder de plus près le collier. 88 Il semble que ce soit un petit ruban en velours noir qui, derrière le cou dont il

s'attache avec une boucle carrée métallique dans laquelle passe le ruban. Cette sorte de Collier-de-chien

cache une épaisseur à l'intérieur. L'embrouille m'explique que c'est une nouvelle mode, inaugurée à TROUVILLE au cours d'une

soirée intime cet l'hiver: le collier-de-chien en question renferme sur son verso les noms de la personne qui le porte

entremêlés à celui de l'heureux mortel qui l'a offert, de telle sorte que les deux noms sont illisibles.

93 Les petits diamants qui le composent étincellent sur

le velours noir avec l'éclat irritant d'un mystère qui se montre mais ne se pénètre pas.



Pour consulter l'article en ligne: <https://www.switchonpaper.com/cairo-drama/>



02 OCTOBRE 2020

## Cairo Drama

Dans un jeu d'allers et retours éthérés entre Paris et Le Caire, archives politiques et images fantasmées, l'artiste Georgia René-Worms s'immerge dans une enquête où refont surface, à travers vapeurs de Negroni, intuitions subjectives et dérive urbaine, les figures tutélaires de l'avant-garde artistique et des luttes féministes et émancipatrices du milieu du xx<sup>e</sup> siècle en Egypte.

Eric Mangion

Sur la photo retrouvée dans mon iPhone, les données indiquent qu'elle a été prise le 1er juillet 2017.

Nous sommes en plein été dans l'arrière-cour de la librairie Calusca-City Lights à Milan, du côté des archives rassemblées par Primo Moroni, militant d'extrême gauche, auteur de *La horde d'or*, une somme sur la vague révolutionnaire, créative, politique et existentielle issue des mouvements d'extrême gauche dans l'Italie des années 1960-1970.

Il fait chaud, quelque chose comme 35° C ; je suis installée à une table de jardin en plastique provenant d'un ensemble promotionnel Miko, avec chaises et parasol assortis. Il y a beaucoup de bruit, une piscine gonflable a été installée au beau milieu de l'endroit et des bikers s'activent pour préparer le concert qui doit avoir lieu plus tard dans la soirée. V. est assis un peu plus loin et m'attend.

Sur l'article que je prends en photo, on voit l'image d'un groupe mixte avec cette légende : Egyptian delegation to the Congrès International des Femmes, Paris, 1945, with Inji Efflatoun in centre.

Le Congrès International des Femmes. Organisé à Paris du 26 novembre au 1er décembre 1945 à la Maison de la Mutualité, il réunit à l'époque 850 déléguées de 41 nations avec pour ordre du jour la lutte contre le fascisme, le bien-être de l'enfant et l'amélioration du statut des femmes.

Il faut dire qu'en cet été 2017, je travaillais sur les groupes militants féministes et la scène artistique italienne des années 1960-1970 et cherchais des documents sur les convergences internationales des luttes féministes d'extrême gauche.

C'est la fin de l'après-midi. Étant donné que toute la puissance du générateur est pompée par la sono, impossible de faire fonctionner mon scanner. Je décide donc de rendre les boîtes d'archives au biker qui tenait le bureau ce jour-là et m'en vais boire avec V des Negroni trop chargés.

La photo de l'Egyptian delegation to the Congrès International des Femmes, Paris, 1945, with Inji Efflatoun in centre reste de côté. Sur le moment, la photo de moi prise juste après où je m'asperge le visage sous le jet d'une fontaine, sans que j'aie le moindre doute quant à la subjectivité du geste, me semble beaucoup plus intéressante...

[...]

Début février 2019, je quitte Paris.

Vol Paris-Le Caire

Départ 11 h 10, arrivée 18 h 35

Le contexte dans lequel je dois séjourner au Caire est bien défini : l'Institut français lance son programme de résidence en partenariat avec la Townhouse Gallery, un espace d'art indépendant non profit cairote créé en 1998. La Townhouse Gallery a pour vocation de rendre l'art accessible à tous les groupes de la société égyptienne. La structure comprend un théâtre, un espace d'exposition, une bibliothèque spécialisée en art, des ateliers d'artistes et se trouve downtown, au centre du Caire, dans un quartier où se mélangent artisans et réparateurs de voitures entre Talaat Harb et la place Tahrir.

La situation interne à la Townhouse Gallery est complexe : le directeur n'est plus là, interdit de séjour sur le territoire égyptien. Quatre ans plus tôt, le bâtiment qui accueillait les bureaux et les ateliers du centre d'art a été partiellement démoli par le gouvernement et le principal espace d'exposition de la galerie a été fermé par la censure et les autorités fiscales à la suite d'une vague

de répression des dissidents politiques.

[...]

Je ne suis pas là pour visiter la ville mais plutôt pour la faire entrer en moi, accepter de perdre un peu de mon identité afin de laisser place à autre chose, sans trop savoir comment j'en sortirai une fois digérée. Envisager une invasion enzymatique de soi, être synthétisée par la ville. Prendre un A/R comme on est absorbé, ingéré et digéré de la bouche à l'estomac, se jeter dans une ville que l'on espère cannibale.

Peu avant mon atterrissage, vers 18 heures, l'avion traverse une épaisse couche nuageuse complètement noire. Voici la ville que l'on voit comme à travers l'œil d'une caméra où aurait été placé un filtre qui floute en smog et néons. En attendant, je lis la poétesse égyptienne Iman Mersal :

*Devant les vitrines lumineuses*

*regorgeant de sous-vêtements*

*je ne peux m'empêcher de penser à Marx.*

*Le respect de Marx,*

*seul point commun entre tous ceux qui m'ont aimée*

*et à qui j'ai permis d'écouter, à des degrés divers,*

*les poupées de chiffon cachées en moi.*

*Marx*

*Marx*

*Jamais je ne lui pardonnerai.*

[...]

Déjà quelques semaines que je suis au Caire et Marx est partout dans mon imaginaire, mais nulle part dans la ville. Malgré tous les Negroni que j'ai bus ces deux dernières années, je sais tout de même qu'Inji Efflatoun, la femme au centre de la photo de l'Egyptian delegation to the Congrès International des Femmes, Paris, 1945 était une artiste et activiste féministe.

Née en 1924, elle est issue d'une famille turco-circassienne. L'année de sa naissance, sa mère, Salha Efflatoun, âgée de 19 ans, décide de quitter son mari et le palais où ils vivent. Elle s'installe avec ses filles sur l'île de Zamalek au cœur du Caire. Salha Efflatoun, prend à crédit une boutique de mode. Inji et sa sœur Gulpérie, qui deviendra écrivaine, sont inscrites à l'école francophone et catholique du Sacré-Cœur puis au lycée français.

Le contexte colonial en Égypte à cette époque est encore très prégnant, le pays n'est plus sous protectorat britannique et a été reconnu État souverain indépendant en 1922 même si l'influence et la présence militaire des Anglais persisteront jusqu'en 1954.

Au cours de ses études secondaires, Inji Efflatoun prend conscience des inégalités sociales entre une bourgeoisie francophone et la scène artistique égyptienne bouillonnante. C'est dans un uni-

vers culturel où l'enseignement n'est pas donné en arabe, ce contre quoi elle s'élève, que naît sa conscience politique. À la même époque, ayant fait part de son désir de pratiquer la peinture, elle refuse la proposition de sa mère d'aller à Paris pour suivre des études artistiques.

Il n'était pas acceptable et rationnel que je quitte l'Égypte et que j'aille dans les pays des khawagat (étrangers) pour plusieurs années, alors que je pensais de tout mon cœur au long et douloureux processus d'égyptianisation que j'avais choisi pour moi-même, pour ma personnalité, moi qui ne parlais que français auparavant et avais perdu dix-huit ans de ma vie dans une société enveloppée dans du cellophane. Jusqu'à ce que j'aie 17 ans, ma langue était le français et quand je commençais à être en contact avec les gens, je ne pouvais pas desserrer le nœud qui liait ma langue ! Moi, coupée de l'arbre ?

On est en 1940, Inji Efflatoun a 16 ans. Face à son refus de partir pour l'Europe, sa mère engage un professeur à domicile. Cet homme, c'est Kamel El-Telmissany, peintre, écrivain et réalisateur. En 1938, il a fait partie des signataires du manifeste fondateur du mouvement surréaliste égyptien Art et Liberté, texte collectif rédigé pour l'essentiel par le poète Georges Henein avec qui Inji Efflatoun travaillera. Le manifeste, intitulé Vive l'art dégénéré<sup>3</sup>, est une prise de position d'une partie de la communauté des intellectuels, artistes, écrivains, journalistes et avocats devant la montée du fascisme et l'attaque directe contre la culture qui a lieu en Europe :

*On sait avec quelle hostilité la société actuelle regarde toute création littéraire ou artistique, menaçant plus ou moins directement les disciplines intellectuelles et les valeurs morales, du maintien desquelles dépendent pour une large part sa propre durée, sa survie.*

*Cette hostilité se manifeste aujourd'hui dans les pays totalitaires, dans l'Allemagne hitlérienne en particulier, par la plus abjecte agression contre un art que des brutes galonnées promues au rang d'arbitres omniscients qualifient de "dégénéré".*

*Depuis Cézanne jusqu'à Picasso, tout ce que le génie artistique contemporain a donné de meilleur, tout ce que l'artiste moderne a créé de plus libre et de plus humainement valable est insulté, proscrit. Nous tenons pour absurdes et justiciables du plus parfait mépris les préjugés religieux, racistes et nationalistes, à la tyrannie desquels certains individus ivres de leur toute-puissance provisoire prétendent asservir le destin de l'œuvre d'art.*

*Nous refusons de voir dans ces mythes régressifs autre chose que de véritables camps de concentration de la pensée. L'Art, en tant qu'échange spirituel et effectif permanent auquel participe l'entière humanité, ne peut plus connaître d'aussi arbitraires limites.*

*Dans Vienne livrée aux barbares, on lacère les toiles de Renoir, on brûle les ouvrages de Freud sur les places publiques. Les plus brillantes réussites des grands artistes allemands tels que Max Ernst, Paul Klee, Kokoschka, George Grosz, Kandinsky, Karl Hofer sont mises à l'index et doivent céder la place à la platitude de l'art national-socialiste.*

*À Rome, une commission dite de " bonification littéraire " vient d'achever sa malpropre besogne en concluant à la nécessité de retirer de la circulation " tout ce qui est anti-italien, antiraciste, immoral et dépressif ".*

*Intellectuels, écrivains, artistes ! Relevons ensemble le défi. Cet art dégénéré, nous en sommes absolument solidaires. En lui résident toutes les chances de l'avenir. Travaillons à sa victoire sur le nouveau Moyen Âge qui se lève en plein cœur de l'Occident.*

25

*Le Caire, le 22 Décembre 1938.*

Alors que l'Europe s'enfonce dans le fascisme, le Moyen-Orient, qui a lui-même vécu une violente occupation occidentale, apporte son soutien à une communauté artistique mise en danger.

[...]

Le Caire, soixante-neuf ans plus tard.

La pollution donne au ciel des couleurs incroyables : des après-midis blancs transparents fumés, des couchers de soleil pourpres. Quant aux nuits sans sommeil, où les chiens hurlent plus fort que le muezzin, elles sont d'un bleu laiteux.

La ville s'étend de jour en jour. Les autorités ont annoncé que la nouvelle capitale, à 45 kilomètres du Caire, qui devrait faire sept fois la taille de Paris, est en bonne voie d'avancement. La ville nouvelle n'a toujours pas de nom, mais on sait déjà que les 17 000 premiers hectares du nouveau centre administratif cairote devraient être achevés d'ici cinq ans, comme la reconstruction de la cathédrale Notre-Dame de Paris...

En attendant, les rues downtown ne désemplissent pas, de midi à deux heures du matin, elles sont bondées. Autour de 22 heures, l'activité sur Talaat Harb Street est à son climax, les files d'attente devant le glacier El Abd débordent sur la chaussée, les shops remplis de vêtements et d'accessoires de contrefaçon sont en effervescence, et l'on aperçoit au loin les néons rose et vert du Koshary Abou Tarek. Si l'on continue et que l'on prend à gauche, on débouche sur la rue du Paradoxe. Comme dans le poème d'Iman Mersal, cette rue regorge de magasins de lingerie, tous plus fous les uns que les autres.

Le lendemain de mon arrivée, après avoir tourné pendant deux heures à la recherche d'un supermarché, je tombe sur la vitrine de lingerie la plus cool qu'il m'ait été donné de voir, un mélange entre l'esthétique d'une boîte à cul BDSM (Bondage et Discipline, Domination et Soumission, Sadisme et Masochisme) et des décorations de Noël. On se demande si la tête de père Noël posée sur la chatte du mannequin en plastique, agenouillée et menottée en combi résille, est un élément du décor ou si elle fait partie de la tenue... Au milieu des guirlandes et des boules de Noël, des strings à paillettes et des sequins et, d'un modèle jamais vu ailleurs, le string en Lurex bicolore avec trois trous frontaux... le tout mélangé dans un capharnaüm de pyjamas pour femmes et enfants. Alors que j'essaie quelques modèles, une alerte tombe sur mon téléphone : Paris s'enfonce dans un débat discriminatoire, la scène politique s'enflammant à l'annonce de la commercialisation par Decathlon d'un hijab de jogging. Du centre à l'extrême droite, on s'insurge de la vente d'un vêtement qui, comme le déclare la ministre des Sports, promeut le sport pour tous dans une logique de progrès, d'inclusion, de respect d'autrui<sup>4</sup> .

Cette sombre et nouvelle levée de bouclier rappelle l'été 2016 où l'arrivée du burkini sur les plages de France avait remis au centre des attentions le simple geste de voiler, dévoiler, couvrir, découvrir le corps de la femme. En septembre, Geneviève Fraisse publie un texte qui place ce débat purement politique dans une temporalité historique plus large.

Ce qui se passe, en ce moment d'histoire occidentale, et d'histoire post-coloniale, c'est que l'émancipation, longtemps pensée du côté de la citoyenneté, de l'éducation, de l'accès aux professions, donc du côté de ce qui fait la similitude des humains, tous les humains, devient un enjeu lié au corps dans sa différence empirique, un projet d'émancipation. Il y eut, et cela est toujours d'actualité, l'enjeu de la maîtrise de la reproduction, il y a aussi l'enjeu des identités sexuelles, évidemment multiples. Désormais, on admettra l'enjeu des corps historicisés par la religion et par la géopolitique<sup>5</sup>.

On sait bien qu'à travers son histoire coloniale la France a toujours été obsédée par le voile. À

la fin des années 1950, une campagne d'affichage en faveur du dévoilement fut lancée en Algérie par la section psychologique de l'armée. Le 13 mai 1958 à Alger, place du Gouvernement, des musulmanes furent invitées à brûler leur voile, sous le matronnage des épouses des généraux Salan et Massu. Cette cérémonie a une signification : montrer la puissance des forces coloniales dans l'émancipation des femmes.

Régulièrement, je revois *Possession*, film de 1981, réalisé par Andrzej u awski. La raison de cette obsession est simple : je n'ai jamais réussi à trouver la robe bleue que porte le personnage d'Anna, incarné par Isabelle Adjani. Dans le Uber qui me conduit à Garden City chez un tailleur dans l'idée de me faire confectionner la même robe, je lis un texte de Didier Monciaud : Les engagements d'Inji Efflatoun dans l'Égypte des années quarante : la radicalisation d'une jeune éduquée au croisement des questions nationale, féminine et sociale<sup>6</sup> . Je tombe alors sur une phrase qui me fait exploser de rire. L'auteur raconte qu'Inji Efflatoun éprouvait un sentiment de culpabilité à cause de sa riche garde-robe, la plupart de ses camarades n'étant pas du même milieu social. Une certaine presse hostile la présentait d'ailleurs comme la communiste qui possède quarante robes . L'analogie entre *Possession* et Efflatoun s'enclenche aussitôt comme un engrenage dans ma tête.

Quelques jours plus tôt, j'avais tenté de visiter le palais de Taz où sont en principe conservés une partie de l'atelier de l'artiste et plus d'une centaine de peintures. Mais le palais était fermé pour rénovation... Je voulais voir *The Girl and the Beast*<sup>7</sup> car, le passage de *Possession* où l'on comprend que le mystérieux amant d'Anna n'est pas humain me fait étrangement penser à ce tableau... *The Girl and the Beast* a été exposé pour la première fois en mai 1942, lors de la troisième exposition d'art indépendant organisée par le groupe Art et Liberté à la Bourse égyptienne. Inji Efflatoun avait 18 ans.

Le journaliste Étienne Meriel, dans sa notice sur les artistes participants, écrira : *Nous n'oublierons pas de si vite cette cavalcade nocturne sur une terre d'horreur au milieu des arbres bleus de Prusse*<sup>8</sup> . Ce que le journaliste ne dit pas, c'est que les deux personnages principaux du tableau sont une chimère volante à tête d'oiseau portant une grande cape et, juchée sur la montagne, une jeune femme en fuite, comme possédée, momifiée dans une robe de satin bleu nuit, laissant apparaître la moitié de son corps dénudé. Cette peinture fera plus tard partie d'une série de tableaux qui illustreront le poème À contre-cloison de Georges Henein, la fin du poème résonnant étrangement avec les événements à venir :

*à moins toutefois que la cendre ne redevienne flamme, que le sang ne redevienne cœur, l'obscurité conscience, la conscience conquête et l'homme révolution*<sup>9</sup> .

Après cette exposition, Efflatoun continuera de peindre encore quelques temps, mais elle sera surtout occupée par ses activités de militante. L'artiste reste proche des valeurs d'Art et Liberté, qui sont celles d'une solidarité transnationale. Toujours selon Didier Monciaud<sup>11</sup> en 1944-1945, elle participe au lancement de la Ligue des jeunes femmes des universités et des instituts (Râ-bitat Fatayat al-gâmi'a wa al-ma'âhid). La Ligue défend une orientation de gauche anticoloniale, les intérêts spécifiques des étudiantes et des diplômées, et l'égalité entre hommes et femmes . En 1945, elle se rend à Paris pour le Congrès International des Femmes. Sur la scène égyptienne aussi bien qu'à l'étranger, elle apparaît comme une figure de l'engagement féministe et communiste. Elle abandonne la peinture pour se consacrer complètement à ses activités politiques mais continuera un temps à enseigner le dessin au lycée français du Caire afin d'être économiquement indépendante. Très vite, elle abandonnera ce travail pour s'engager complètement en politique. Les années qui suivent seront marquées par l'écriture de deux ouvrages importants : *Quatre-vingts millions de femmes avec nous* en 1948 et *Nous les femmes égyptiennes* en 1949 qui défendent la libération coloniale et le non-assujettissement des femmes au pouvoir patriarcal.

Dans ses Mémoires<sup>10</sup>, Efflatoun dénonce l'appel au retour de la femme à la maison, la défense de la polygamie, le droit pour l'homme à la répudiation et à l'adultère (zinâ), celui de frapper sa femme, et la question de l'autorité. La dépendance permanente envers l'homme ne peut être déjouée qu'avec l'éducation de la femme (p. 6). Seule l'indépendance économique offrira un pouvoir total dans le choix du partenaire de vie (p. 8). Pour l'auteure, la famille est affaiblie en raison de la polygamie (p. 10), du confinement de la femme à la maison (p. 11) et de la répudiation. Elle stigmatise l'adultère (zinâ) (p. 14-22) et la réalité matriarcale du droit égyptien (p. 16). Elle défend le droit de choisir son mari (charîk), le droit à l'éducation et à l'indépendance économique, et le besoin de réformes : interdiction de la polygamie, limitation de la répudiation, instauration de l'égalité avec le droit au divorce et l'abolition de Al-Tâ'all

Efflatoun poursuit son engagement politique tout au long des années 1950. Elle rend officielle son affiliation aux mouvances communistes en adhérant au Parti al-Raya<sup>12</sup>. L'arrivée au pouvoir de Nasser en 1956 complexifie pourtant la situation pour les communistes. Des activistes sont arrêtés ou réduits au silence, comme Duriyya Shafiq, qui sera assignée à résidence. Inji Efflatoun, elle, est arrêtée en 1959 et restera en prison jusqu'en 1963.

La pire chose dans l'emprisonnement était l'incertitude, nous n'étions ni condamnées à mort ni n'avions de durée de peine précise. Nous ne savions pas combien de temps nous allions rester ici... Toute la vie ou peut-être juste libérées le lendemain. On était tout le temps sur les nerfs, je disais à mes camarades de prison : Ne pensez jamais à votre libération. Efflatoun se disait préparée au risque de faire de la prison dès le premier jour où elle est devenue militante. Elle définit la prison comme un petit village où tous les vices de la société sont réunis, les prostituées, les dealers de hash, les voleuses et toutes sortes de condamnées<sup>13</sup>.

Durant les deux premières années, Efflatoun recommence à peindre et représente des scènes de la vie quotidienne dans cette prison pour femmes, scènes collectives où l'on voit les prisonnières entassées dans des dortoirs ou des portraits de détenues seules derrière les barreaux. Gulpérie vient régulièrement lui apporter du matériel : *Ma sœur, avant qu'elle soit elle aussi emprisonnée, m'apportait de la peinture de bonne qualité. J'avais secrètement soudoyé les gardes pour qu'ils désenchâssent et roulent les toiles autour de leur corps et les fassent sortir. J'étais effrayée à l'idée que quelqu'un de l'administration découvre mon organisation, car ils m'auraient retiré l'autorisation de peindre*<sup>14</sup>.

Début 1963, Inji Efflatoun ne peint plus que des natures mortes et des paysages jusqu'à sa libération en juillet de cette même année. Cette libération interviendra soudainement sur ordre du président Nasser, qui mettra fin à l'incarcération des prisonniers et prisonnières politiques et fermera les camps de détention pour femmes. Efflatoun explique :

*A ma sortie de prison, je suis devenue plus humaine. Avant, j'étais une militante assez dogmatique. En sortant de prison, je suis devenue plus ouverte aux gens, à la vie. Avant, il n'y avait pas de compromis possible. Maintenant, si quelqu'un laisse apparaître une faille, je peux l'accepter*<sup>15</sup>.

[...]

Ici, il est 15 h 45, il fait 33°C, le soleil tape sur le balcon, le muezzin lance son appel. Depuis une semaine, la ville est bouillante, on passe de fêtes en fêtes, fêtes coptes, fêtes chrétiennes, dans quelques jours débutera le ramadan. La rue Mahmoud Bassiouny où j'habite, qui part de Talaat Harb et va jusqu'au musée du Caire, est encombrée de camions militaires. Le soir, des chars et des fourgons cellulaires stationnent sur la place Talaat Harb. Le pays vient de voter une réforme constitutionnelle qui permet au président Sissi de rester jusqu'en 2030 et de renforcer la place de l'armée. Samedi dernier, j'ai passé un long moment avec Rawia, une artiste et traductrice qui

vient régulièrement à Townhouse pour animer des ateliers d'écriture. Nous nous sommes installées sur un banc au milieu de l'espace d'exposition vide. Rawia m'a parlé de sa fille Yara Sallam, défenseuse des droits de l'homme. Après avoir été condamnée à trois ans d'emprisonnement en 2014 pour infraction à la loi réprimant les manifestations en Égypte, elle a été libérée en octobre 2015. Depuis, elle mène le projet Even the Finest of Warriors sur l'histoire des femmes qui ont lutté ou luttent encore pour les droits de l'homme au Moyen-Orient après les révolutions de 2011 et sur l'impact psychologique et physique de leur engagement. Yara Sallam met la dimension personnelle au cœur de son travail d'enquête, elle parle de femmes toujours actives ou d'autres qui, épuisées, ont abandonné le combat. Comme pour Inji Efflatoun, la résilience est le mot qui me vient à l'esprit quand je pense à ces Finest of Warriors. Yara Sallam fait parler des guerriers en acceptant que même les meilleurs... s'épuisent et baissent leur garde.

*J'ai l'impression d'avoir déserté Paris comme un champ de bataille, après l'avoir truffé de bombes dont je n'ai pas eu le courage d'attendre l'écho des explosions [...] J'ai l'impression d'avoir été arrêté, comme un coupable, et transféré en dépôt dans ce pays étranger, comme un otage qui doit traverser une série d'épreuves, traquenard des pyramides, insolation, désert, mouches furieuses, échanges indignes de paroles et d'argent, avant de pouvoir revenir à la case départ. Hervé Guibert, Lettres d'Égypte.'*

[ 1 ] Iman Mersal, *Le respect de Marx* dans *Des choses m'ont échappé*, Coll. Sinbad, Actes Sud, 2018

[ 2 ] Inji Aflâtûn, *Mudhâkirât*, Koweït, Dâr So'ad al-Sabbâh, 1993.

[ 3 ] Traduction française extraite du catalogue *Art et liberté. Rupture, guerre et surréalisme en Égypte (1938-1948)* – Centre Pompidou 2016, première publication dans *La Nouvelle Revue française* du 1er février 1939

[ 4 ] *Face aux menaces, Decathlon renonce pour le moment à la commercialisation d'un hijab de jogging*, Libération, 26.02.2019

[ 5 ] Geneviève Fraisse, *Le voile, le burkini et l'impureté de l'Histoire*, Libération 29.09.2019

[ 6 ] Didier Monciaud, *Les engagements d'Inji Efflatoun dans l'Égypte des années quarante : la radicalisation d'une jeune éduquée au croisement des questions nationale, femme et sociale*, Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique, no 126, 1er janvier 2015

[ 7 ] *The Girl and the Beast*, Inji Efflatoun, 1941, huile sur toile, 70 x 55 cm

[ 8 ] Notice reproduite dans *Surrealism in Egypt : Modernism and the Art and Liberty Group* de Sam Bardaouil, Éditions I.B.Taurus, 2016

[ 9 ] Georges Henein, *A contre-cloison*, London Bulletin, n° 17, 15 juin 1939

[ 10 ] *Inji Efflatoun's Memoirs*, édition Sa'ïd Khayyal, Kuwait: al-Suad al-Sabah, 1993. Extrait de la traduction.

[ 11 ] En Égypte, un mari peut déposer une plainte d'obéissance (ta`a) contre sa femme si elle quitte le domicile conjugal sans sa permission. Si une femme refuse de retourner à la maison de l'obéissance (bayt al-ta`a) et ne dépose pas d'objection précisant les motifs légaux pour lesquels elle n'a pas obéi à son mari dans les trente jours suivant la réception de l'avis, elle est considérée comme déviante (nashez) et se voit refuser une pension alimentaire en cas de divorce.

[ 12 ] En janvier 1949, deux étudiants égyptiens en doctorat d'économie à Paris, Fou'ad Morsy et Isma'il Sabri 'Abdallah, adhérents du PCF et formés par lui, rentrèrent en Égypte et fondèrent le Parti communiste d'Égypte, avec le soutien du Parti communiste français et du Parti communiste italien. Plus petite des organisations marxistes égyptiennes, le PCE al-Raya soit le Drapeau.

[ 13 ] Betty LaDuke, *Egyptian Painter Inji Efflatoun: The Merging of Art, Feminism, and Politics*, National Women's Studies Association Journal, n° 3, 1989

[ 14 ] Betty LaDuke, *Egyptian Painter Inji Efflatoun: The Merging of Art, Feminism, and Politics*, National Women's Studies Association Journal, n° 3, 1989

[ 15 ] Betty LaDuke, *Egyptian Painter Inji Efflatoun: The Merging of Art, Feminism, and Politics*, National Women's Studies Association Journal, n° 3, 1989

## Marinella Pirelli : Conversation et Partiellement Narcisco

Cette publication fait suite à la projection des films de Marinella Pirelli le mercredi 8 janvier 2020.

Séance conçue dans le cadre de Caro Sposo x Beaux-Arts de Paris.

Lecture et conversation entre Georgia René-Worms et Rosanna Puyol



# Marinella

« Dans ce film je suis autant réalisatrice qu'actrice.  
Dans les séquences en mouvement je me déplace, la caméra à la main l'objectif tourné vers moi.  
Personne n'a contrôlé la caméra pendant le tournage, elle était mon partenaire,  
maintenant c'est chacun.e de vous qui est mon partenaire »

En janvier dernier avec Rosanna nous avons présenté une sélection de films de Marinella Pirelli. Je les avais vus pour la première fois il y a peut-être 4 ans. Vittoria Broggin, curatrice des archives de Marinella Pirelli, avait ensuite eu la gentillesse de me recevoir et de mettre à ma disposition quelques catalogues sur sa période cinématique, et surtout un exemplaire de l'*Extrait de biographie légère* rédigée par Marinella entre Rome et Milan de 1948 à 1970.

Quand j'ai vu ses films, ils ont d'abord parlés à mon corps, et puis il y a eu cette écho.  
Comment on fait de l'art seul.e ou ensemble, comment ça nous traverse physiquement  
Comment la caméra devient charnelle parce qu'elle est trop près du corps, de la bouche  
Comment une image intime qui effleure l'écran peut parler d'une sensation collective

Cette projection à l'invitation de Caro Sposo<sup>1</sup> s'est étendue au-delà de la présentation et a été pour nous l'occasion de faire dialoguer nos mots en creux des souffles de Marinella Pirelli.

**Rosanna Puyol:** On pourrait commencer cette conversation en présentant rapidement Marinella Pirelli, est-ce que tu pourrais nous en dire plus sur son travail, son amitié avec la critique Carla Lonzi et ses liens avec la scène artistique de l'époque ?

**Georgia René-Worms:** Marinella Pirelli (Vérone 1924 - Varese 2009) s'installe à Milan dès 48, où elle est un temps illustratrice pour des magazines et des livres, autant des ouvrages pour enfants, de mode ou de botanique... Au début des années 50 elle s'installe Rome et commence à travailler comme dessinatrice chez Filmeco, qui produisent des films d'animation.

À son arrivée elle fréquente le milieu du cinéma, elle est amie avec des artistes comme Scarpitta ou Cosaragra, Fabro, Munari et Carla Accardi. À cette époque, elle pratique la peinture... qui s'abstrait de plus en plus sur la fin pour se concentrer sur une analyse de la disruption de la lumière. À la fin des années 60 elle abandonne complètement la peinture pour travailler la vidéo en s'intéressant à l'expérimentation de lumière et à sa projection dans l'espace son exposition. C'est à ce moment-là qu'elle entreprend la production des ses premières installations immersives. En même temps, au milieu des années 60, Marinella

<sup>1</sup> Collectif formé en 2014 et constitué de Marie Canet, Stéphanie Cottin, Clément Dirié et Caroline Ferreira. *Caro Sposo* propose des projets autour du film, de la vidéo et de la performance, explorant la création actuelle, dans toutes les expressions et esthétiques.

devient très proche de Carla Lonzi<sup>22</sup>, elles ont le même cercle d'amis.e.s, font partie de la même scène, leurs mecs sont amis, elles sont l'une et l'autre engagées dans la reconnaissance de l'autonomie des femmes.

Dans sa biographie *Extrait de biographie légère*, Marinella dit qu'elle était une femme secrète et solitaire et qu'elles pouvaient ensemble (avec Carla Lonzi) partager leurs secrets, les mettre en commun, d'une certaine manière elles expérimentaient déjà ce que seront dans les années 70 les groupes d'auto-conscience. Elle raconte d'ailleurs le souvenir de leur rencontre comme ça:

«Pietro Consagra s'était séparé de Sofia et avait rencontré à Milan Carla Lonzi. La jeune critique d'art, d'une intelligence féministe lucide et sensible. C'est avec Luciano Fabro que je les ai rencontrés.e.s. Nous sommes presque des compatriotes. Nous avons en commun les Alpes orientales, moi du côté de Belluno en Vénétie et lui le Frioul. Pour nous détourner des conversations d'artistes qui ne font que parler de leur travail et dont les conversations sont toujours très profondes, on parle de "la Broade" une soupe aux choux du Frioul qui ressemble mais n'égale pas la choucroute, elle demande une longue fermentation, des heures de cuisson et Luciano la fait venir de son pays, nous la mangeons goulument en parlant de peinture. J'ai donc tourné *Narciso en 16mm*, un film qui a beaucoup plu à Carla Lonzi.

Un soir chez Luciano j'ai filmé une action de Luciano et Carla (la femme de Luciano s'appelle aussi Carla). Nous l'avons appelé *Indumenti*. J'ai retrouvé récemment ce film que nous avons oublié. Luciano étant heureux de le revoir, il me demanda une copie pour l'emporter à Paris où allait ouvrir son exposition au Centre Pompidou.»

**RP:** Nous montrons ses films mais l'œuvre de Pirelli relève surtout de la sculpture, de l'installation, des œuvres en mouvement et un travail de la lumière. Ses films n'étaient pas vraiment des pièces mais plutôt de la documentation et on peut se demander quelle était la place de ces sortes de notes, de recherche et notes personnelles. Pirelli documente son entourage, son corps, son travail, tu me disais que les films te semblaient être des journaux. Est-ce que ce serait comme un journal d'écriture ?

**GRW:** Je vais prendre un chemin de traverse pour te répondre, la première fois que j'ai vu un film de Pirelli, il me semble que c'était *Doppio autoritratto*. J'avais terminé mes études depuis pas très longtemps et j'avais été terrorisée par le fait que ma propre subjectivité n'était pas légitime, parler d'art devait être scientifique alors que les questions que je me posais c'était:

<sup>2</sup> Figure majeure du féminisme italien des années 1970, Carla Lonzi est théoricienne de l'auto-conscience et co-fondatrice, avec entre autres Carla Accardi, du collectif féministe *Rivolta Femminile* créé en juillet

Comment est-ce que l'on prend l'histoire en soi, comment est-ce que l'on peut raconter une histoire qui n'est pas la nôtre. Qu'est-ce ça nous fait, comment en nous traversant, ça nous transforme ?

Donc grâce au livre *Autoportrait*<sup>33</sup> de Carla Lonzi, qui avait été traduit en français peu de temps avant, une porte s'est ouverte sur comment parler de l'art depuis soi et puis sont venus les écrits de Lonzi avec *Rivolta Femminile*. Leur méthode d'auto-conscience<sup>44</sup>, le fait de pouvoir mettre en commun nos problématiques de femmes mais aussi de femmes de l'art, les parler et rendre notre subjectivité collective, a été une vraie libération pour moi.

Quand j'ai vu ce film de Marinella, c'est comme si elle mettait ces manières de parler en image, son troisième œil ou on peut dire son troisième sein qu'est la caméra puisque ce qui est beau c'est qu'elle filme toujours depuis son corps, elle partage sa subjectivité, ses pensées rapides, ses doutes deviennent aussi les nôtres.

L'autre chose sur l'aspect journal, c'est le fait qu'elle filme aussi une scène en train de se faire et ça toujours depuis son corps, il y a *Al di là della pittura*, pendant la biennale de San Benedetto où on voit l'exposition en train de se faire et la vie à l'intérieur, il y a bien sûr *Indumenti* dont tu vas parler et puis le fait que des œuvres peuvent être elles-mêmes génératrices de film comme pour *Nuovo Paradiso* où les végétaux en plexiglas de Marotta sont rendus vivants par la caméra de Pirelli.

**RP:** Dans le film *Indumenti* de 1967, on voit la main de l'artiste Luciano Fabro faire un moulage du sein de la critique Carla Lonzi. Pirelli semble documenter un geste classique de l'Histoire de l'art, mais d'une certaine manière elle s'extrait de la dialectique du maître et de la muse et de la relation de l'artiste au modèle. C'est elle qui semble diriger l'action et mouler le sein de son amie, c'est pour son regard, pour son œuvre que se déroule la scène, la main de Fabro n'est qu'un outil. Elle ne filme pas le grand maître au travail, ce sont les muses qui font l'œuvre, la complicité entre Carla et Marinella.

<sup>3</sup> *Autoportrait*, Carla Lonzi, 1969, édition française dirigée par Giovanna Zapperi, JRP/Ringier, Zurich, 2012. *Autoportrait* est un recueil d'entretiens réalisés entre 1965 et 1969. Lonzi y appréhende l'interview comme autrice, les entretiens sont enregistrés, derushés, puis remontés à la manière d'un cut-up. Les artistes se répondent dans un espace fictionnel, qu'est sa subjectivité, sa manière d'appréhender, de construire l'histoire d'une scène artistique. Les prises de vue qui accompagnent le texte, plus que des illustrations ou des vues d'expositions, sont des compléments d'informations d'un autre registre, celui qui dessine une histoire commune et intime entre Lonzi-les artistes et les œuvres évoquées.

<sup>29</sup> <sup>4</sup> *De la signification de l'autoconscience dans les groupes féministes*, Carla Lonzi, 1972

**Et cela me rappelle une phrase du manifeste de *Rivolta Femminile*, une phrase sur le féminisme comme moment de complicité entre deux femmes. Tu l'as intégrée dans ton travail de 2017 sur la librairie des femmes de Milan. Voici:**

«*Le féminisme débute quand la femme cherche la résonance de soi dans l'authenticité d'une autre femme parce qu'elle comprend que la seule façon de se retrouver elle-même est dans son espèce. Non pas pour exclure l'homme, mais en se rendant compte que l'exclusion que l'homme retourne contre elle exprime un problème de l'homme, une frustration à lui, une incapacité à lui, une habitude à lui de concevoir la femme en vue de son équilibre patriarcal.*»

**RP:** Tu as utilisé ce texte, qui a été pour la première fois traduit et édité en français par Les éditions des femmes dans *Écrits, voix d'Italie*<sup>5</sup>. C'était à l'occasion d'un travail de recherche que tu as mené, tu t'intéressais aux liens entre les groupes militants et la scène artistique italienne des années 70. C'est à cette occasion que tu as découvert le travail de Marinella Pirelli ? Tu veux bien parler un peu plus de ton travail et de ta recherche sur l'écriture de soi, sur l'écriture collective, les groupes d'autoconscience ?

**GRW:** Oui, je suis partie à Milan avec l'idée de faire une descente dans cette histoire, mon projet s'axait surtout sur les questions de langage et d'écriture. Il y avait cette pratique de l'autoconscience, qui m'intéressait, car c'est un système de penser qui met en commun les expériences, les traumatismes, pour en dégager du commun, du politique. Je suis allée rencontrer Lia Cigarini qui est l'une des fondatrices de la librairie des femmes de Milan et co-autrice de *ne crois pas avoir des droits*<sup>6</sup>, j'ai réalisé avec elle un entretien prenant comme point de départ une série d'œuvres produite entre autres par Carla Accardi, Mirella Bentivoglio, Tomaso Binga, Dadamaino et Nanda Vigo, pour soutenir économiquement l'ouverture de la librairie en 1972. Je trouve que c'est une histoire importante car ça montre comment une scène peut se mobiliser pour soutenir des projets politiques qui ne peuvent pas exister autrement que par la volonté de ceux qui ont besoin du projet en question.

Pour en revenir à l'autoconscience, la première chose à préciser c'est que ces groupes étaient évidemment non-mixtes, parce que le but en tant que femmes n'était pas d'atteindre un niveau de parité mais bien une connaissance de soi autonome. Lonzi explique dans *de la signification de l'autoconscience dans les groupes féministes* qu'il y a quelque chose de très particulier dans cette pratique : «*L'autoconscience féministe diffère de toute autre forme d'autoconscience, en particulier de celle proposée par la psychanalyse, parce que cette dernière ramène le problème de la dépendance personnelle à l'intérieur de l'espèce féminine comme espèce en soi dépendante*».

Elle parle de comment ensemble il est possible d'établir des règles d'émancipation, je pense

que c'est ce qu'elles ont pu en faire en travaillant à la rédaction de manifestes, passer de la voie singulière à la voie collective. Il y a quelque chose dans ce principe d'écrire à plusieurs que j'aime beaucoup et que je pratique d'ailleurs, car elle tend vers la disparition de l'autorité de l'auteur.ice. Il y a aussi l'importance de la négociation du mot, car avant de l'utiliser il faut s'exposer à l'interprétation que l'un.e et l'autre peuvent en avoir.

**RP:** C'est drôle par exemple, comment nous avons écrit le texte pour ce soir, tu as fais la transcription du film *Narciso*, ma mère m'a aidé à traduire de l'italien, on n'a obtenu qu'un texte incomplet, on n'arrivait pas à tout entendre ni comprendre, tu as dit «traduction empirique». On a enlevé les phrases, les mots qu'on aimait moins, changé un peu, ensemble, c'est devenu plus poétique, on a fait des strophes, choisi ce qu'on avait envie de lire. On a écrit à l'intérieur de Marinella Pirelli, on a peut-être étiré une sorte de généalogie, on s'est incrustées en fait ?

**GRW:** On a voulu traduire quelque chose d'intraduisible, je dis intraduisible mais pas techniquement. Les mots que nous avions c'était déjà des mots que Pirelli sort de son corps la nuit, comme si elle chuchotait la petite voix que l'on a dans la tête, cette voix que l'on voudrait dire à tou.t.e.s. J'ai dit traduction empirique, mais en fait on est partie de l'idée de faire une traduction effective, et puis avec tous les filtres : ma retranscription nocturne, nos tentatives google trad et la contribution de ta maman, on est arrivées à une traduction affective.

**C**ontinuer

Toutes les expériences que nous faisons  
Nous ne les regardons pas

**Ç**a me paraît facile

Ici me sonnent à l'oreille tous ces mots  
Quel type de tentative c'est

**D**onc

Je pense que  
Probablement le réalisateur

**C**es mots que je dis

Qui me semblent faux, difficiles à expliquer  
Inutiles

**L**es mots que je dis, les choses que je fais

Je ne fais pas tellement la différence  
C'est cela qu'il faut chercher  
C'est pour soi même, pour nous

**Q**uelque chose pour les autres

Quelque chose pour les autres

**L**e discours de l'amour

**C**e type de discours ici qui  
**S**e jète dehors

**C'**est la vérité à ce moment

Avant l'intérieur  
Comment dire  
C'est vous qui le dites  
Vous ne le dites pas  
Moi je veux arriver

Je n'arrive nulle part

**I**mpegna

Contrainte de ma vie

Tant de paroles

Puis

Dans cette longue pause

Je ne pense pas à ces choses à ces problèmes, non

Je fume une cigarette

**J**e fume une cigarette et puis  
**À** ce moment là je vois une lumière

**A**vec tant d'images et tant de mots

Tant de mots et de réactions  
Sensations  
Qu'est-ce que ça veut dire ?

**A**près, pour moi c'est comme ça

Je suis là

**D**ans cette maison

Ce moment  
Les enfants dorment

Ils vont dehors

**T**ous les mots sont faux

**C'**est tout un discours faux

**A**près

Ma respiration est différente  
Je ne suis pas seule

**J**e vous dis que je regarde

Des bouts de bois

**D**es peintures

Une tentative de donner par exemple une figure de mère,  
une femme avec un bébé dans les bras

Une forme que je voulais chercher  
Donner la sensation de quelque chose qui vient serré

**C'**est encore un discours

Il manque la possibilité d'être complètement sans  
Pourquoi  
Pour être  
Comme une autre personne  
Parce qu'une autre peut comprendre

# L'âge de Nylon

13

1008

1812

18

Georgia

René-Worms

Ravisius & fils

Textor (8, rue des 4 vents  
58000 Nevers)

Dans une textile est gérée par le Ministère de la Culture - DDCP - Bourgogne - Franche-Comté, la Région Bourgogne - Franche-Comté, le Conseil Départemental de la Nièvre, Nevers Agglomération et la ville de Nevers.  
Darius et Fernand ont mentionné de 8500 Mille - Nevers et est contemporain de la région Bourgogne - Franche-Comté.

# L'ÂGE DE NYLON

Ravisius Textor, 13.10-9.12.2018

Dans le cadre de la résidence coordonnée par le Parc Saint-Léger Excellence des Métiers d'art menée à l'École Supérieure d'arts appliqués de Bourgogne

Le français est une langue genrée. Il considère les choses au féminin ou masculin sans connaître la forme neutre ni l'un ni l'autre du latin, de l'allemand, du néerlandais ou de la généralisation non située de l'anglais. La question du genre, bon.ne, mauvais.e, humain.e, animal.e, altier.e ou prolétaire, est une lutte des assignations et des généralités dont on ne semble pouvoir sortir que dans la catégorie de l'utopie. Pourtant dans la matérialité des corps et l'étoffe des vies, dans ce qui habille et habite, nombreux sont ceux qui tentent un dépassement ou une invention des périodes du tableau des éléments.

L'Âge de Nylon restitue à Ravisius Textor la résidence 2017-2018 labellisée Excellence des Métiers d'Art menée à l'École Supérieure d'Arts Appliqués de Bourgogne par l'artiste Georgia René-Worms avec la section de BTS Design Graphique. Constitués pour l'occasion en entité aux contours flous sous le nom de Îlles, les étudiant-e-s jouent ainsi sur la contraction des pronoms ils-elles et sur la notion d'insularité.

Dans le cadre de cette résidence coordonnée par le Parc Saint-Léger, centre d'art contemporain et soutenue par la DRAC-Bourgogne-Franche-Comté, Georgia René-Worms a proposé aux étudiant-e-s de penser la conception de vêtements unisexe, partant de l'hypothèse qu'une garde-robe non-genrée existe à travers les époques. Par exemple en occident, la robe est un vêtement qui n'est devenu exclusivement féminin qu'à partir du XIIe siècle. De manière polyphonique, l'exposition L'Âge de Nylon explore l'évolution de la garde-robe et présente une collection de vêtements unisexe en vinyle réalisés par Marie Colin Madan. Les coupes s'inspirent de vêtements allant du Haut Moyen-Âge au Japon du XIIIe siècle en passant par le vêtement de travail de la révolution industrielle.

Plus qu'une simple gamme, la collection devient support de textes où se déploie un travail d'écriture et de recherche hors des formats traditionnels d'exposition et de diffusion. Le vêtement devient à la fois un objet d'adresse, de circulation du savoir et de diffusion d'une parole intime tout contre les corps. La coordination graphique de L'Âge de Nylon a été confiée à la graphiste Roxanne Maillot qui travaille à l'élaboration de typographies gender fluid.







E così il mattino non riusciamo ad alzarci e si ricomincia... Ti avevo detto di non chiamarmi e che comunque non sarei stata raggiungibile per qualche giorno... Alla fine della scorsa settimana ho deciso di partire per Roma e scendere anche un po' più a sud... In questo momento mi trovo in uno stato di transizione, e credo che sia proprio questo che sono venuta a cercare qui... Non quel qualcosa in più o in meno che l'esperienza può procurare, ma la sensazione di potere che ti attraversa quando ti trovi tra quello che hai conosciuto e quello che stai per conoscere...

Bisognerebbe inventare un pronome per le persone in transizione... I cui corpi scivolano da un'atmosfera all'altra, i cui corpi dovranno abituarsi a un nuovo ecosistema... Un pronome che contenga quello che si è lasciato e quello che verrà...

Un pronome organico, qualcosa come lo slime, una sorta di poltiglia che rivesta i tempi, i verbi...

Sono alla marina di Anzio, mi riposo un po', le traversate in aliscafo sono sempre violente per il mio organismo, credo di essere sopraffatta dall'idea di poter galleggiare e volare allo stesso tempo... Nel libro che ho letto sul battello al ritorno si dice che esiste un'allocuzione segreta, che mi rivolgo a qualcuno, che voi non lo sapete, ma lei è lì, in fondo alle mie massime, da "tu" passo a "lui", passo a "si"... Te lo dico perché, non so neanche se ti manderò questa roba, e nemmeno se è a te che ho voglia di dire tutto questo. Forse lo manderò a molti e a molte, a lei, a voi, a tutti/e...

Mi porto dietro questa valigia piena da talmente tanti mesi che credo di conoscerli tutti a memoria. Solo che è rassicurante poterli portare con sé, su di sé, per sé... Fa troppo caldo... Il tempo di lavoro si estende all'infinito. Non c'è più giorno o notte... L'organizzazione dipende da un calendario post-gregoriano, bisogna organizzarsi a seconda delle temperature, delle lune...

Il mattino alzarsi presto, il pomeriggio dormire, la sera bere e lavorare... Una sorta di caccia al sole... Alcuni giorni fa a Roma ho visto una donna gettarsi nel Tevere, uscivo dagli archivi della Casa delle Donne, a due passi dal Vaticano...

Il giorno dopo all'Ambasciata di Francia mi hanno detto che erano 45 giorni che il sole bruciava, che la gente stava impazzendo... Adesso si annunciano tagli all'acqua di otto ore, bisognerà pensare a fare scorta... Nel libro, comunque, lei racconta una cosa tipo... I giorni scivolano via mollemente, tra due bicchieri di Bitter Campari, una partita a bocce e la speranza della pioggia...

Il problema è che facciamo tutto troppo tardi, ceniamo tardi, giochiamo a bocce tardi... E così il mattino non riusciamo ad alzarci, e si ricomincia...

È ambientato a Tarquinia, 100 km a nord di Roma, una necropoli etrusca con più di seimila tombe...

Nel libro hanno tutti sempre troppo caldo e non si sa più di chi innamorarsi e per quanto tempo...

Che è un po' la situazione in cui mi trovo io in questo momento... Una sorta di Kamasutra dello spirito. Sono andata a trovare S., a casa sua...

Nella mail mi diceva: "La città prima di Capranica è Sutri... Siediti sul lato sinistro dell'autobus...

Per vedere le tombe etrusche"... Credo che volesse... Sì, perché potessi capire meglio il suo libro... Farmi camminare nel suo villaggio...

Mostrarmi queste cose folli... Queste incisioni ornamentali sulle case... I monumenti...

S. dice che nelle architetture ci sono delle vulve nascoste... Ogni nostro passo distrugge quelle pietre antiche... E ci lasciamo alle spalle un odore di gomma bruciata...

È il tempo dell'archeomitologia... Quello in cui siamo coscienti della storia, e allo stesso tempo ne scriviamo la genealogia...

## BRAZIL

Fondazione Sandretto Re Rebaudengo

13 septembre – 21 octobre 2018

Commisariat Bernardo Follini

Artistes: Sophie T. Lvoff, Lou Masduraud, Irène Mélix, Georgia René-Worms, Maha Yammine

L'exposition explore différentes stratégies et approches pour l'émancipation individuelle et collective à l'époque contemporaine, en s'inspirant du film *Brasil* de Terry Gilliam, 1985. Le film décrit un monde dystopique dans lequel la bureaucratie, en tant qu'organe central de la société, organise la vie des citoyens, tandis que leur classement, leur contrôle et leur répression les soumettent à une tyrannie des normes et des procédures. *Aquarela do Brasil*, une célèbre chanson brésilienne composée en 1939 par Ary Barroso, est reprise dans de nombreuses scènes du film et acquiert avec ce titre le rôle d'un pendant paradoxal et ironique des atmosphères sombres et postmodernes de la ville.

À partir de cette image dystopique, l'exposition *Brasil* est conçue comme un espace dans lequel l'émancipation d'une condition n'est plus circonscrite au domaine de l'imagination, mais entre dans le domaine de l'expérience réelle et de la pensée critique. Dans cette perspective, chaque artiste dessine d'autres *Brasil*, dans lesquels il s'approprie sa propre conscience. À travers un langage visuel apparemment rassurant, familier, parfois presque ornemental, leurs œuvres examinent les mécanismes qui existent encore dans la société actuelle, par le biais de références à des épisodes historiques de résistance ou à la désobéissance contemporaine. La question de l'émancipation dans la société contemporaine est lue et analysée sous différents angles: de la critique à l'historiographie officielle en passant par une approche féministe de la critique de l'autorité, des réflexions sur les formes de dépendance induites par notre système aux réflexions sur la condition des minorités.

Le travail de Sophie T. Lvoff est centré sur le parangon du patrimoine culturel, tout en déconstruisant le contexte politique qui fait apparaître les contradictions. Lou Masduraud se penche sur les secteurs de la culture dominante du bien-être et sur les altérations de la société induites par les individus, révélant les effets du capitalisme sur notre corps. Irène Mélix étudie la littérature de la communauté lesbienne dans les années 1920 en Allemagne, exprimant leurs demandes et leur sens de la solidarité, réécrivant leur code de reconnaissance et leur lutte contre la discrimination; Georgia René-Worms concentre ses recherches intimes sur les groupes de militants féministes et la scène artistique féminine des années 1960 et 1970 en Italie, en s'engageant à réécrire une histoire biaisée et partielle. Enfin, Maha Yammine quitte la culture libanaise traditionnelle pour imaginer des épisodes brefs mais intenses de transgressions quotidiennes.





pluie... Le mal vient de ce qu'on fait  
 tout trop tard, on dîne trop tard, on  
 joue aux boules trop tard... Alors, le  
 matin, on ne peut pas se lever, tout  
 ça recommence... Ça se passe à  
 Tarquinia, 100 km au nord de Rome,  
 la nécropole étrusque de plus de  
 sépultures... Dans le livre tout  
 trop chaud, on sait plus  
 amoureux ni pour

700-36:  
 s'écoulement mollement entre deux  
 ter Campari, une partie de boules  
 la pluie... Le mal vient de ce qu'on fait  
 on dîne trop tard, on joue aux boules  
 le matin, on ne peut pas se lever  
 trop tard, tout ça recommence...

*Il n'y a pas de mal à dire ce qu'on fait...*

et Maryvonne Laponge, 1977.  
 s'extraits de «*Amantes Antoinette Fouque*» de Michèle Causse  
 hano. Photo Marianne Courtesy, Edizionale Libreria della Donne,  
 100 con. 100 copies. Courtesy, Edizionale Libreria della Donne,  
 la Libreria delle Donne, 1977.  
 o Editore. Turin, 2000.  
 s'écoulement mollement entre deux

OFFICE 2017. 2 matelas 160x200 cm, 7 lés de tissus impression numérique noir et blanc 130x200 cm, textes d'archives et un entretien, 2 oreillers colophon et crédits 65x65 cm, un texte de l'artiste diffusé sur écran. Villa Arson, 2017.

# OFFICE, 2017.

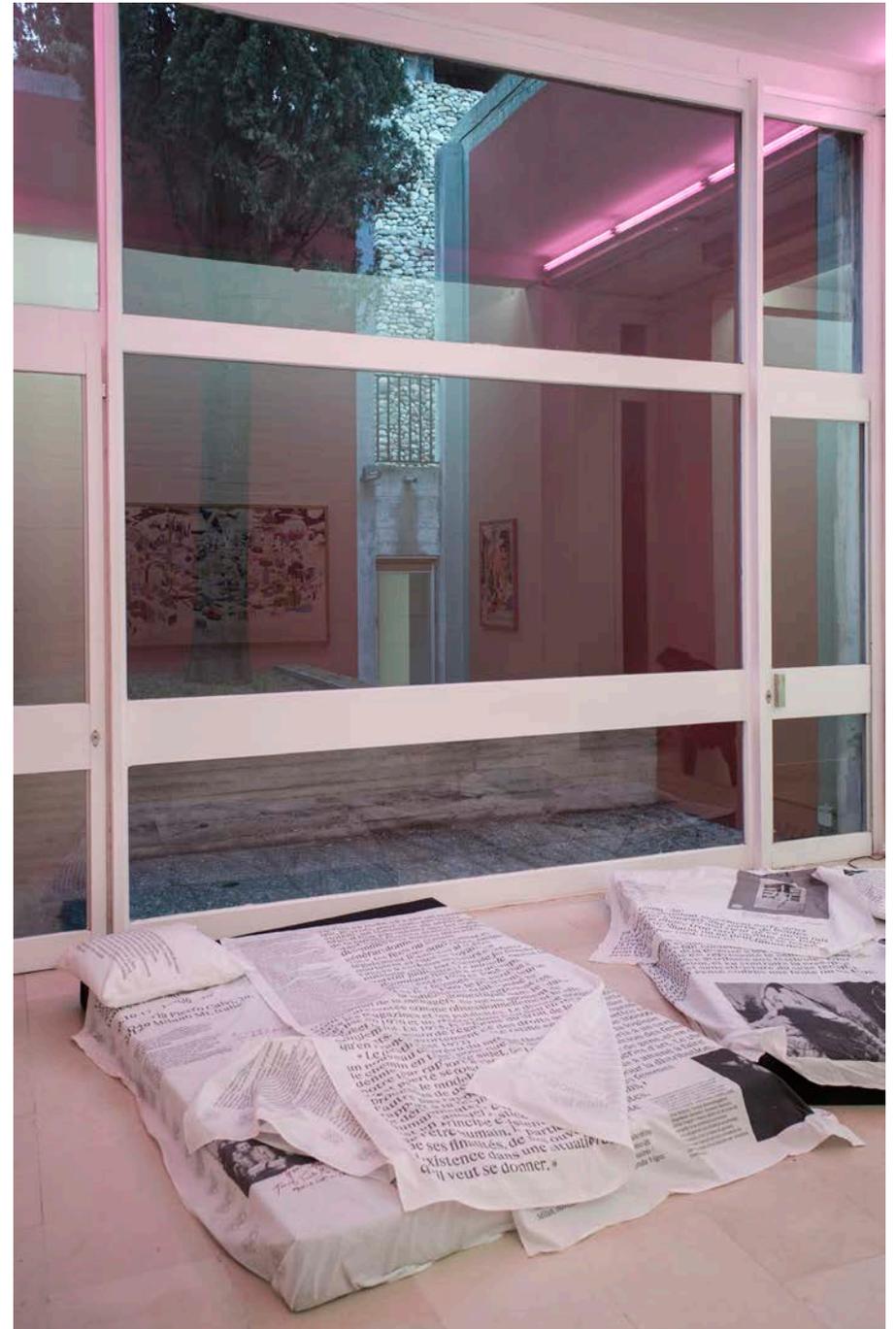
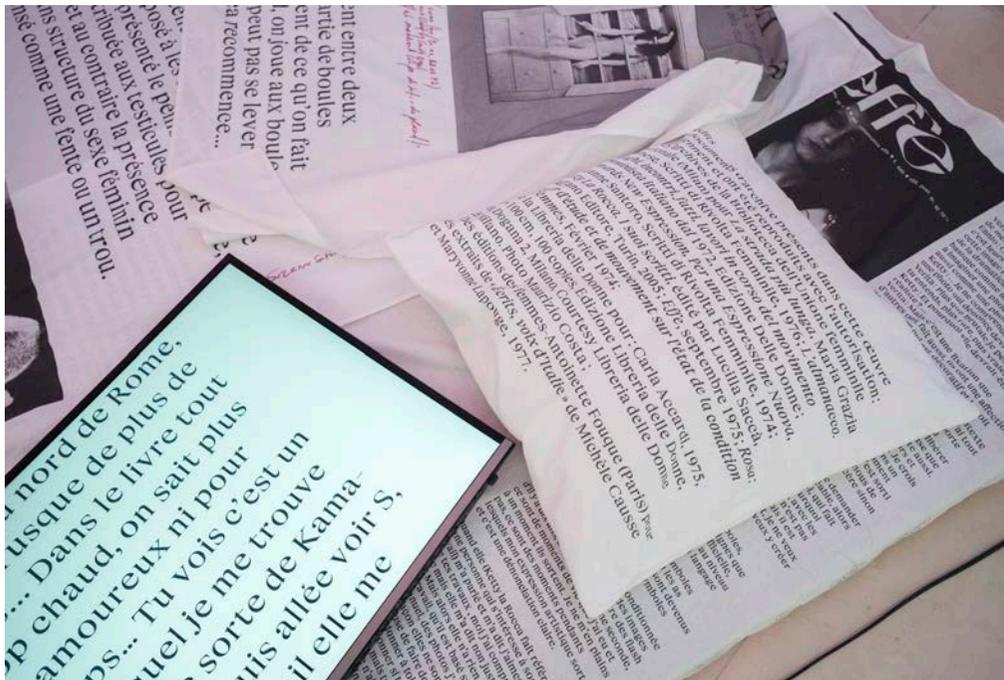
INVENTEURS D'AVENTURES | Deuxième épisode. Du 15 octobre 2017 au 7 janvier 2018

VILLA ARSON NICE, Centre national d'art contemporain

Graphisme: Léna Araguas.

Georgia René-Worms mène une recherche sur les liens entre les groupes militants féministes et la scène artistique ita-lienne des années 60-70. Dans cette installation elle propose un choix de documents et de textes originaux (entretiens menés par l'artiste, presse, œuvres, manifestes) qui dévoilent leurs engagements solidaires. Le public est invité à s'ins-taller sur les matelas et à se saisir librement des écrits imprimés sur tissus. Dans la sélection des textes, comme dans sa propre approche, l'artiste porte une attention particulière aux postures d'auteur.e.s. Il s'agit d'un travail d'épistémologie de l'histoire, de son écriture, de sa narration. Gael Charbeau

Extrait d'un des texte diffusé sur moniteur: ... *À la fin de la semaine dernière je me suis décidée pour descendre jusqu'à Rome et puis un peu plus au sud.. Là, en ce moment je suis dans un état transitionnel, je crois que c'est exactement ça que je suis venue chercher ici, pas le plus, pas le moins que procure l'expérience mais juste cette puissance qui te traverse quand tu es entre ce que tu as connu et ce que tu vas connaître.. Il faudrait inventer un pronom pour les gens qui sont en transition.. Ceux dont les corps glissent d'une atmosphère à l'autre dont les organes vont devoir s'habituer à un nouvel écosystème.. Un pronom qui contiendrait ce que l'on a laissé et ceux à venir.. Un pronom organique quelque chose comme du slime..Une sorte de boue pour accompagner les temps, les verbes.. Je suis à la marina d'Anzi, je me pose un peu, les traversées en hydrofoil sont toujours violentes pour mon organisme, je crois que l'idée de pouvoir voler et flotter à la fois me dépasse..*



My dear,  
 Tu vois  
 L'autre soir  
 I was so tired  
 Et j'avais froid,  
 J'savais pas trop comment m'habiller  
 Ni si j'avais envie de sortir, d'ailleurs.

22:30: les openings se terminent c'est  
 la bonne heure, je mets le réseau en marche.

J respecte la règle première, la règle Lee Lozano.

Celle qui consiste à éviter progressivement mais  
 avec détermination les cérémonies ou rassemblements  
 officiels ou publics dans les «quartiers chics» et liés  
 «au monde de l'art» de façon à poursuivre la recherche  
 sur une révolution personnelle et publique totale<sup>1</sup>.

Azzedine Alaïa vient de mourir, tu vois

Je me suis dit maybe je vais mettre cette étrange  
 combinaison en flanelle grise,

Bien longtemps que je me suis pas enfilée dedans

....

Je sais pas comment elle est arrivée dans mon dressing

Peut-être les bretonnes de Brooklyn?

#### FIRST TIME

Avant ce soir,

portée

le 23.12.2013

Un truc, style costar, bien structuré,  
 épaules à largeur de hanches

Buste un peu lâche, puis très resserré à la taille.

Un truc qui ressemble à la photo Totem et tabou

Dorothea Tanning & Max Ernst

Tout le rendu du vêtement tient dans l'assemblage  
 de la veste et du pantalon qui ne se fait  
 qu'à l'arrière.

Devant, tout est une question de boutonnage:  
 pantalon emboîtant, taille haute, boutons au milieu  
 avec la veste qui vient sceller la tenue avec  
 un double boutonnage croisé.

Le style git dans les détails...

Avec ça sur le dos, le corps se met automatiquement  
 en modeavion de chasse.

En milieu averti, on dit qu'on ne sait pas si  
 la maison va pouvoir continuer à tourner sans lui:

Planning des collections hors saison, hiérarchie  
 de travail horizontale, organisation du réseau  
 quasi familiale.

My dear,

Tu vois,

Moi,

Le cul au chaud.

Dans la rue,

J pense au Petit Livre Rouge.

Partout où je vais, je vois des perdants.  
 Des inadaptés comme moi qui n'y arrivent pas dans  
 le monde. À Paris, Londres, New York, au Maroc,  
 à Rome, en Inde, en Allemagne. Je commence à voir  
 les mêmes gens. Je pense que je vois les mêmes gens.  
 Je me balade en regardant des inconnus en pensant:  
 "je te connais de quelque part, mais je ne sais  
 pas d'où"<sup>2</sup>

Mais là,

My dear,

West coast bien au fraisloin du climat décharné,

On est là à travailler de manière charnelle.

On n'est pas à Paris, quoi!

<sup>1</sup> Lee Lozano,  
 Pièce Grève générale  
 (commencée  
 le 8 février 1969).

<sup>2</sup> Constance DeJong,  
 Modern Love, 1977,  
 Standard Editions  
 imprint, réédition  
 Ugly Duckling Presse  
 et Primary  
 Information, 2017.

My dear,  
 You see  
 The other night  
 I was so tired  
 And I was cold.  
 I didn't know what to wear  
 Or whether I wanted to go out, either

10.30 pm: the openings are over,  
 It's the right time to put the system on  
 I'll go along with the first rule: the *Lee Lozano* rule.

The one that involves *generally but determinedly* avoiding being present at official or "uptown" functions or gatherings related to the "art world" in order to pursue investigations of total personal and public revolution.<sup>1</sup>

Azzedine Alaïa has just died, you see  
 I said to myself maybe I'll put on that strange grey flannel suit,  
 It's been a long time since I wore it  
 ....  
 I don't know how it arrived in my dressing room  
 Perhaps the Breton women of Brooklyn?

#### FIRST TIME

Before that night, worn on the 23.01.2014

In the style of a suit, well made, shoulders  
 as broad as the hips  
 Bust a bit loose, then very tight at the waist.  
 A thing that looks like the photo *Totem and taboo*  
 Dorothea Tanning & Max Ernst

<sup>1</sup> Lee Lozano, *General Strike Piece* (started Feb. 8, 69 in process at least through summer '69).

The whole effect of the clothes is good:  
 in the assemblage of the jacket and trousers  
 which only happens behind.

In front it's all about buttoning: fitted trousers,  
 high waist, buttons in the middle with the jacket  
 finishing off the outfit with double crossed buttons.

Style resides in the details...

Wearing that, the body automatically puts itself in  
 fighter jet mode.

In circles in the know, people are saying that  
 nobody knows if the firm will carry on without him:  
 planning collections out of season, horizontal work  
 hierarchy, almost family-like network organization.

My dear,

You see ,

Me,

With a warm arse.

In the street,

I'm thinking of the little red book

*Everywhere I go I see losers. Misfits like myself*  
*who can't make it in the world. In London, New York,*  
*Morocco, Rome, India, Paris, Germany. I've started seeing*  
*the same people. I think I'm seeing the same people.*  
*I wander around staring at strangers thinking I know you*  
*from somewhere, I don't know where.*

But here,

My dear

West coast in the cool far from the gaunt climate,

We're here to work in a carnal way.

We're not in Paris, right!

<sup>2</sup> Constance DeJong, *Modern Love*, 1977, Standard Editions imprint, republished by Ugly Duckling Presse and Primary Information, 2017.

La belle revue, n°8, 2018.

Fabienne Audéoud, *Le bien*  
exposition présentée  
à La Salle de bains, Lyon  
décembre 2016 - mars 2017



Vue d'exposition, Fabienne Audéoud, *Le bien*, salle 1, 2016, La Salle de bains © La Salle de bains

## Georgia René-Worms Entretien avec Fabienne Audéoud

Dans le cadre de sa nouvelle programmation La Salle de bains à Lyon a invité Fabienne Audéoud pour une exposition en trois «salles» successives, de décembre 2016 à mars 2017, sous le titre *Le bien*. Georgia René-Worms échange avec l'artiste à propos du projet.

Georgia René-Worms → Fabienne, j'aimerais qu'ensemble nous revenions sur cette exposition que tu as présentée à La Salle de bains, une descente dans ce qu'étaient ces trois salles: *Le bien, Le bien.. ou pas, Le bien, voir(e) le très bien..* Partant d'une réflexion sur le langage, tu y as envisagé le mot comme un virus autant moral que visuel, une injonction sociale positiviste qui s'imisce jusque dans nos garde-robes. Il me semble que toi, tu te situes davantage dans cet interstice pour explorer un certain plaisir lié au goût et aux objets, tentant de te tenir le plus loin possible du jugement. Dans tes dernières pièces, on rencontre une communauté de femmes fantomatiques qui habite l'exposition où le vêtement et l'accessoire de mode deviennent un énoncé, une sorte de parole incarnée. Peux-tu me parler de cette idée de *faire chair*?

Fabienne Audéoud → Envisager le mot comme virus implique l'idée que celui-ci «colonise» tout.

Des boîtes alimentaires aux bouteilles de vin, des pulls aux sacs à main, tout parle. «Ça» s'adresse à ceux qui lisent, qui consomment et à ceux qui portent ces mots, ces phrases. Le bien fonctionne comme une sorte de condensé de ce type d'énoncé (sur les habits, sur la nourriture, la pub...) alors que le «No To Crucifixions», qui est brodé sur certaines des pièces, inverse la morale des pendentifs représentant une croix, instrument de torture. On peut y lire une référence à la fois aux notions bibliques du «mot fait chair» de la Genèse et de la «marque de la bête» de l'Apocalypse s'inscrivant sur ce qui se porte, comme le font beaucoup de marques de vêtements ou d'objets contemporains.

Ce que j'essaie de faire, comme pour toutes mes créations, consiste à interpréter un «possible», un peu

comme un musicien jouerait une musique, parfois écrite, parfois improvisée. Il ne s'agit donc ni de questionner ni de montrer (qu'on sait)...

GR-W → Ça sent comment le bien?  
FA → Cela devrait sentir bon... Bien bon...

La collection *des Parfums de pauvres* que j'ai présentée dans la première salle regroupe environ quatre-vingt bouteilles de parfums bas de gamme achetées à moins de cinq euros dans des magasins des quartiers populaires du 18<sup>e</sup> arrondissement à Paris où j'habite ou lors de voyages à l'étranger. Je les choisissais pour leurs noms et en fonction de leurs prix. Si les parfums ont eu dans l'histoire des connotations religieuses et culturelles différentes, c'est surtout leur rôle contemporain qui est mis en exergue ici. Les parfums dits de «grandes marques» (souvent de designers de mode mais aussi de parfumeurs spécialisés) symbolisent une forme de luxe, de plaisir et de bien-être. Par les noms qu'ils affichent, ils fonctionnent comme des marqueurs sociaux et expriment, pour les créations récentes, soit un certain air du temps soit des notions sociologiques que le marketing considère comme fortes, signifiantes ou porteuses. Dans cette collection, les noms sont parfois tristes, ridicules, prétentieux, inadaptés, violents. Ici encore, c'est le mot «virus» qui est mis en scène, celui choisi par le marketing. Bien qu'il soit difficile de ne pas y lire une triste interprétation du marché du luxe pour celui des pauvres, on peut aussi y voir une sorte de poésie contemporaine, en relief et au mur. Je ne crois pas qu'un seul de ces parfums sente bon... Malheureusement. Ce sont des parfums de pauvres.

GR-W → Ça se porte comment?  
FA → Comme on porte une charge (*to carry*) un vêtement ou un parfum (*to wear*), un message (*to convey*) ou un personnage à la scène ou à l'écran (*to perform*). Pour la première salle, j'ai présenté douze tenues, sur un triptyque qui a changé quatre fois pendant l'exposition, avec une série de vêtements retravaillés, constituée de costumes de performances, de tailleurs réalisés sur mesure à Dakar et de pièces vintages très spécifiques, que j'ai mises de côté depuis longtemps, sur lesquelles sont brodés des mots ou des énoncés: «Le bien», «No To Crucifixions».

GR-W → Les vidéos, sculptures et peintures que tu produis portent toutes en elles cette notion de performativité, récurrente dans ton travail. Peux-tu revenir là-dessus?

FA → Oui, je préfère penser en termes de situation de ce qui se joue (*what is performed*), plutôt qu'en termes de critique, de didactique ou d'illustration et ma recherche s'articule autour de la notion du «performatif» (au contraire de la performance et de la façon de faire exister certaines prises de positions féministes, politiques, sociologiques...)

C'est toujours plus clownesque que dénonciateur. Il s'agit d'une approche très anglo-saxonne: je suis plus intéressée par ce qu'une œuvre fait (autant au spectateur qu'à un contexte plus étendu) que par ce que l'artiste veut dire. Dans le cadre du projet avec La Salle de bains, j'ai aussi pris un grand plaisir à développer mon goût. J'ai choisi les vêtements pour leurs styles, leurs coupes, la qualité de leurs tissus et non pour symboliser des classes ou des tendances, même pour l'ensemble «Chanel» fait main et trouvé aux puces pour quelques euros. J'adore mon goût... et j'aime beaucoup percevoir chez les autres qu'ils aiment également le leur.

GR-W → Dans la conférence-performance que tu as donnée pour la salle 2 sous le titre *Le bien ou pas*, tu explores la trahison du langage, quand il semble s'adresser à nous ouvertement alors qu'il s'agit plutôt de diriger l'interlocuteur vers un discours fermé-moraliste. À ce propos, la religion est une des thématiques récurrentes dans ton travail. Peux-tu me parler de ce rapport intransigeant à la croyance?

FA → J'espère que ce n'est pas intransigeant. Je suis née dans une secte protestante et j'ai dû dire «non»... Non à la façon dont on m'expliquait comment les hommes avaient été créés. Non, en tant que femme, je n'étais pas inférieure aux hommes parce qu'un dieu – qui avait écrit un livre où tout était dit, pour tout le monde et pour toujours, «le livre», «le texte», un dieu donc, m'avait faite sortir de la côte d'un homme pour lui tenir compagnie. Enfin, c'est plus compliqué que ça, mais mon «non» a dû être intransigeant, parce

que d'un côté je n'arrivais pas à y croire sans y croire et que d'un autre côté, j'ai quand même fait en sorte de ne pas totalement haïr ma famille. Il s'agit de dire non aux idées et pas aux gens. Je me suis par la suite beaucoup intéressée à l'Islam, au texte du Coran et à la manière dont il «se porte», et plus récemment, aux théories du «care».

GR-W → Nous sommes chaque fois amenés à réfléchir sur la manière de porter et donc, de donner à voir. Dans *Le bien, voir(e) le très bien...*, tu as présenté deux pièces dont une série de foulards qui reprend en partie tes peintures et des images d'archives d'André Morain, des vues de vernissages des années 1970; et plus loin ce slideshow *The Biggest Paintings Show-Ever*, un millier de peintures depuis 1900... Plus une des tiennes. Peux-tu me parler de ton rapport à l'exposition?

FA → Ma position d'artiste est souvent celle d'une musicienne: je joue quelque chose, un geste, une action. Je prends la responsabilité de ce que je «joue». Porter ce n'est pas donner à voir, c'est prendre la responsabilité de son discours. Nous n'étions pas toujours d'accord sur ce point avec La Salle de bains... Je ne sais pas ce qu'il y a à voir, je ne peux donc proposer que ma prise de position (comme pour la religion). Je n'ai surtout pas envie de montrer que «je sais». J'ai plutôt envie de créer un effet, celui d'un plaisir visuel qui correspond à la vulnérabilité, la tentative (qui se solde souvent par un échec chez moi) de comprendre, de parler, de peindre, de danser ou de rire.



Vue d'exposition, Fabienne Audéoud, *Le bien*, salle 1, 2016, La Salle de bains © La Salle de bains



## & Anne D.

Anne Dangar, née à Kempsey (Australie) en 1885 et morte à Sablon (France) en 1951, est une peintre et céramiste d'origine australienne.

*Partirai février si proposition certaine, 13 octobre 1929*  
*Arriverai mai 2017 pour te rencontrer.*

Par Georgia-René Worms

Il y a des poursuites qui se délient dans le temps plus que d'autres.

Je pensais pouvoir fantasmer une rencontre fantomatique avec Anne Dangar, là-bas dans les murs de sa poterie à Moly Sabata. Il s'avère que c'est beaucoup plus au nord que je l'ai trouvée et que je me trouve encore avec elle ce jour de juin. Jouer au *ghostbuster* n'est pas sans danger, il est possible de se faire tout entièrement ingérer par le sujet de la poursuite.

Notre relation est semblable au comportement si étrange de cette plante marine qu'est l'*anemonia sulcata*, sorte de boule visqueuse verte ou rouge que l'on cueille une fois en fleur dans les bassins d'eau de mer. Comme nous, l'*anemonia sulcata* peut se déraciner brusquement et nager loin, puis s'implanter dans une nouvelle eau, un nouveau territoire. Elle a fait 16900 km de train et d'avion. Nous avons fait 1040 km entre le Rhône et l'Odé et parcouru 80 années pour nous croiser à l'entrée d'un atelier de grès traditionnel de porcelaine utilitaire.

Anne D. est une femme toute blanche, je ne le savais pas avant de décider de la poursuivre : aller à la rencontre d'un fantôme lui-même déguisé en fantôme n'est pas simple. Anne D. a les cheveux blanc et une robe blanche. Elle sera comme ça à chacune de nos rencontres, elle est comme ça sur les photos aussi. Anne D. dit qu'elle aime le design, elle dit *pour moi le design est le plus précieux des pouvoirs de l'art*<sup>1</sup>, on est en 1927 ou en 2017, enfin je sais plus. Elle dit que le design c'est l'harmonisation de tous les aspects de la vie,

des objets usuels, de l'architecture et qu'il faut tendre vers une fusion de l'utile et de l'esthétique.

Anne D. est peintre, elle a des maîtres, mais on n'en parlera pas ici, parce qu'il y a un écueil à éviter c'est "elle est l'élève de...". Anne D. est puissante, elle permet de faire vivre les choses, les gens. Anne D. sait s'inventer une économie quitte à bouleverser sa vie, son travail, pour que l'ordinaire soit juste... On ne tirera pas de conclusion sur Anne D., on s'en tiendra uniquement aux faits, rien qu'aux faits.

Elle dit *ce sont les porcelaine ordinaires de tous les jours que j'aime. Ici les pièces de salon sont exquises aussi, mais beaucoup de femmes à Sydney s'amusent à faire ce genre de choses. Mais les casseroles, la vaisselle quotidienne, les pots de cuisine, les services de petit déjeuner, les théières de tous les jours!!! Oh ils sont épouvantables en Australie! On se réfugie dans le blanc, car les couleurs et dessins sont affreux. Eh bien – je voudrais apprendre comment faire ces choses ordinaires – si j'ai le temps.*<sup>2</sup>

Anne D. arrive ici en 1930, sur un malentendu croyant venir enseigner la peinture, elle arrive dans une communauté essoufflée; là, *de l'autre côté du Rhône, à Sablon dans une maison Louis XVI avec perron et balcon. Un assez grand jardin avec bassin, beaux arbres, enclos et bâtiments de ferme, un lieu – commode*<sup>3</sup>... Dont on dit que des nones y ont vécu dans les caves, installées ici pour se faire emporter en cas de crue par la montée de l'eau du fleuve et accéder directement au paradis... C'est ce que l'on me raconte à table dans le jardin – d'ailleurs je ne suis pas la seule à poursuivre Anne D.B.<sup>4</sup>, l'homme qui est assis en face de moi rentre pour la pre-

1-2 Lettre D'Anne Dangar à Mme Henry Crowley, 28 février 1927; *Grace Crowley Papers*, Mitchell Library Qidney, vol.VII.

3 Lettre d'Albert Gleizes à Robert Pouyaud. Pouyaud est un élève de Gleizes, il participe à la fondation de Moly Sabata en 1927. Envisagé au départ comme un "couvent laïc", sorte de communauté d'artistes en rupture avec la vie citadine vivant en autogestion économique grâce à leur art ou à des productions agricoles comme l'apiculture.

mière fois dans la bâtisse. À force de l'avoir contournée, étudiée il la connaît par cœur, il sait tout ce qu'il s'est passé. Comme elle, il a fait les 16900km de vols.

Anne D. nous transperce tous, comme si elle dégageait un esprit, une force vitale, animant aussi bien les êtres vivants que les objets. Ce n'est pas uniquement de la poterie qu'elle fait, c'est une force animiste qu'elle diffuse. A table, la présence d'un saladier, d'une assiette, catalyse toutes les énergies, peut-être la même que celle qui l'habitait au travail et qui faisait que *chaque décoration arrive comme un ca-*

4 Bruce Adams est un historien de l'art Australien, il est l'auteur de *Rustic Cubism: Anne Dangar and the Art Colony at Moly-Sabata*. University of Chicago Press, 2004

5 Lettre d'Anne Dangar à Grace Crowley, 31 octobre 1939, dans *Topliss*, op.cit. Note 4, p.2016

6 Omar Khayyâm, *Les Quatrains d'Omar Khayyâm*, XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle.

*deau offert par l'amour de la forme créée sur le tour. Je ne fais plus de dessins préparatoires maintenant mais prends mon tout petit bol ou pot avec une attente heureuse, le remets sur le tour & en un moment il me dit ce qu'il lui faut. Ce qu'il lui faut*<sup>5</sup>, les petits pots d'Anne D. sont donc vivants, ils lui parlent comme elle me parle et comme elle a aussi un jour dû entendre le quatrain de l'écrivain et savant persan du XI<sup>ème</sup> siècle Omar Khayyâm, lui murmurer les mots qu'elle a peint au-dessus de son établi de travail:

*Hier, au marché, il y avait un potier  
 Malaxant sans répit sa motte d'argile.  
 Mon oreille intérieure l'entendit  
 [souponner et gémir:  
 «Frère, traite-moi avec douceur.  
 [Jadis, j'étais comme toi.»*<sup>6</sup>

Georgia René-Worms (1988), diplômée de la Villa Arson en 2014, est auteure et curatrice. Elle vit et travaille à Paris.

NEO-MÉDIÉVAL



«The workbench in the pottery studio at Moly-Sabata». Photo: Susan Paull. Fonds Albert Gleizes, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.



Anne Dangar, *Pont de Serrières*, 1934. Glazed earthenware, h. 4.5 x dia. 37,5 cm. Signed "MSD." Private collection, France. Photo: Susan Paull Fonds Albert Gleizes, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.



Plate, *Maternité*, après 1934. Terre cuite vernissée. H. 5,5 : D. 45,5 cm Fondation Albert Gleizes, Fonds Albert Gleizes, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.



Je t'avais dit de ne pas m'appeler mais que de toute façon, je ne serais probablement pas joignable pendant quelques jours. À la fin de la semaine dernière, je me suis décidée pour descendre à Rome et puis un peu plus au sud.

Là en ce moment, je suis dans un état transitionnel, je crois que c'est exactement ça que je suis venue chercher ici, pas le plus, pas le moins que procure l'expérience, juste cette puissance qui te traverse quand tu es entre ce que tu as connu et ce que tu vas connaître. Il faudrait inventer un pronom pour les gens qui sont en transition, ceux dont les corps glissent d'une atmosphère à l'autre, dont les organes vont devoir s'habituer à un nouvel écosystème. Un pronom qui contiendrait ceux qu'on a laissés et ceux à venir. Un pronom organique, quelque chose comme du slime. Une sorte de boue qui accompagne les temps et les verbes.

Je suis à la marina d'Anzi. Les traversées en hydrofoil sont toujours violentes pour mon organisme, je crois que l'idée de pouvoir voler et flotter à la fois me dépasse.

L'idée d'aller là-bas, c'était pour essayer de « toucher » une histoire, comment en s'éloignant seul on a la capacité de fonder mieux avec les autres. J'avais envie de marcher sur Ponza, voir où c'était monté en lui, faire un pèlerinage sur ses traces, être là dans sa base arrière européenne des années soixante-dix. Je ne sais pas comment j'ai connu son travail, peut-être les lectures de Susan Sontag? Ou je suis tombée sur un catalogue à la bibliothèque de l'école?

En tout cas, ça a vite tourné à l'obsession, à la limite de l'obsession amoureuse, j'ai stalké Paul Thek, littéralement. Donc, il est arrivé que j'emmène des copines au musée pour

embrasser un des *Technological Reliquaries* de 1966, qu'ils conservent. Le fait que le musée soit trop bas de plafond permettait une certaine intimité avec la sculpture. Une longue pièce, un coffrage en formica et plexiglas vert citron, vert formol, parfaitement produit, presque industriel, le centre pris entre deux plaques de métal chirurgical un simulacre moulé de chair crue.

Je ne sais pas exactement ce que ça me faisait, mais ça le faisait, entre désir morbide et excitation générée par le minimal et l'anguleux, une envie qu'ici dans le musée ça suinte, que les corps prennent place et bougent. Et c'était peut-être ça l'idée de Paul Thek, ce qu'il a expliqué à un journal hollandais: à ce moment-là à New-York, il y avait une telle tendance en faveur du minimal, du non-émotionnel, même de l'anti-émotionnel, qu'il voulait dire de nouveau quelque chose à propos de l'émotion, à propos de la face horrible des choses. Il voulait ramener les caractéristiques crues de la chair humaine dans l'art. Avant de venir ici, à Rome, j'ai souvent repensé à lui, parce que j'ai eu l'impression que l'on manquait de chair, et d'émotion, mais que la face horrible des choses, on était bien dedans. Que l'interprétation, l'explication prime plus que l'expérience de la subjectivité. Le sentiment que, Paul B. Prédiado avait bien raison, nous étions entrés dans l'ère du *nécro museum* et qu'il est venu le temps d'occuper collectivement le musée (...) et qu'il puisse fonctionner comme le Parlement d'une autre sensibilité.

Le Parlement, le lieu où l'on parle où on échange où on prend des décisions ensemble, communément; cela m'a amenée ici à Ponza 40° 54' 00" nord, 12° 58' 00" est, là où Fellini a tourné en 1969 *Satyricon*, le déclin de l'empire romain, l'avènement du plaisir, des hermaphrodites et de la bisexualité. Ici où les bains de mer sont trop chauds, trop

salés et déposent sur la peau un film poisseux, composé de micros grains de sel qui se cristallisent au séchage.

Ponza, ici même où en 68-69, les prémices de *the artist's co-op*, la coopérative de l'artiste, ont émergé. Une sorte de poulailler où chacun produit des éléments pour un projet commun, pour un lieu et son histoire spécifique, une œuvre construite et vécue participativement. Où le musée devenait l'atelier de Thek et des *co-op*, lieu de travail et lieu de vie, jour et nuit.

Après la période des *Technological Reliquaries*, Thek disait *se sentir comme un membre plutôt inutile de la société, produisant de plus en plus d'artefacts raréfiés tandis que l'enfer était en train de se préserver (...) il n'avait aucune idée de ce qu'il devait faire, ni de comment, ou même s'il devait faire quelque chose. Le rôle de l'artiste tel qu'il lui avait été présenté, était simplement insuffisant.*

Tu vois, *artist's co-op* incarnait cette possibilité de pouvoir dans un temps et des espaces donnés, créer ensemble, loin de la productivité et de la stratégie, des œuvres trop fragiles pour être assimilées par la logique économique de l'institution et du marché. Je te raconte tout ça parce que je crois que la force de la communauté, c'est d'être à géométrie variable, de concentrer des tensions dans les prises de décision, ne pas être pérenne, être organique et en mouvement, que la communauté ne soit pas juste une structure immuable et que l'intensité soit au zénith quand ça s'arrête, que ce qui reste ne soit pas quantifiable.

Je vais te laisser, je suis au *bar turismo* de la marina, ils viennent de me servir des beignets d'anémone de mer.

En Méditerranée *l'anemonia sulcata*, se cueille verte et en fleur. Elle est masculin(e), féminin(e) ou hermaphrodite, sa reproduction a lieu quand un lâcher de gamètes mâles et femelles a lieu simultanément dans une colonne d'eau.

Elle a l'avantage d'être autotrophe et hétérotrophe, elle n'a pas besoin de vivre au contact d'autres molécules organiques pour se développer. *L'anemonia sulcata* peut se déraciner brusquement et nager loin en cas d'attaque.

C'est l'état dans lequel je me trouve en ce moment.



p. 217 : Musée d'Art Contemporain de la Ville de Marseille, Georgia René-Worms, Laurie Charles, juillet 2012.

*Chicken Coop + Distant Island*, 1973-1975, acrylic painting on newspaper, 57,8x83,8 cm. L'orthographe de *co-op* est une contraction entre coopérative et coop, le poulailler en anglais. Le groupe composé de Michèle Collison, Tony Schümmer, Franz Deckwitz, Edwin Klein, Ann Wilson, Peter Hujar, Sergio dei Vecchi a été particulièrement actif entre 1969 et 1973, avec les expositions *The procession/The Artist's Co-op* au Stedelijk Museum, Amsterdam 1969, *Pyramid/A Work in Progress*, Moderna Museet Stockholm 1971 et *Ark, Pyramid, Easter*, Museum of Art Lucerne, 1973.

*La figure du poulailler comme espace de partage et de vie est récurrente et apparaît en 1968 avec The Chicken Coop, sorte d'espace dans l'espace où une cage en grillage, partiellement recouverte de papier journal et de différentes photos reflète l'architecture de son atelier.*

Un *Fishmann* P112 ou 113 ou 155, je préfère celui avec l'arbre. Le *Fishmann* est exposé pour la première fois en 1969 à la Stable Gallery de N.Y. et annonce la collaboration avec Ann Wilson qui fera partie de *Artist's Co-op*. Pièce prophétique du corps de Thek pris dans l'élan d'un plongeur et accompagné de bancs de poissons dans son avancée. *Fishmann* a été moulée avec l'aide de Sergio dei Vecchi et annonce la phase européenne. Dans un entretien à Harald Szeemann en 1973, Thek dit que « *La plupart des gens pensent qu'il s'agit de la figure d'un noyé. Pas pour moi. C'est une figure volante suspendue en l'air par les poissons. Les poissons étaient simplement mes amis* ». (cf. Paul Thek, *Artist's Artist*)

...et en dernier cette page de garde de la maladie comme métaphore de Susan Sontag. L'écrivaine Susan Sontag et Paul Thek, se sont rencontrés en 1959 à N.Y. et ont entretenu une longue relation épistolaire entre 1965 et 1987, consultable dans Paul Thek: *Artist's Artist* sous le titre de "Dear Baby-Dear sister-Dear Susan". Sontag a dédié ses textes contre l'interprétation (1966) ainsi que le sida et ses métaphores (1989) à son ami.

Vue de l'exposition *Oublier l'architecture: 25 ans d'architecture à Vassivière*, été 2016  
Photographie: Aurélien Mole



Ernesto Sartori, *Lo spazio tra di noi*, 2016  
Production du Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière, Photographie: Aurélien Mole



Disons que c'est une sorte de huis clos à ciel ouvert. Les corps s'étalent sur une pelouse. Par çà et là, chacun de nos protagonistes tient dans ses mains des instruments longs et métalliques. Certains font avec des incisions dans la peau de leurs amis, pour retirer les bêtes qui se sont insidieusement glissées entre l'épiderme et le derme.

Parasiter un territoire, transformer ses propriétés, lui offrir une nouvelle fiction. Un lac. Au milieu: une île se forme, une île est bâtie. Exproprier, détruire, faire venir l'eau, c'est le temps de la vie électrique. L'étendue à perte de vue, donne sur des hectares de nature.

Ils avancent, toujours l'objet métallique à la main, tous ne sachant pas que ce paysage est uniquement né de la volonté de l'homme, de l'histoire de l'industrialisation.

À un moment, il a fallu se décider à lui offrir une histoire, lui inventer un patrimoine.

À mi-temps entre elle, l'île et eux. Plus au Sud, après la chute du régime totalitaire, à Rome, à Milan, ils se réunissent pour fonder la *tendenza* avec pour objectif de créer une architecture qui jouerait avec les apports stylistiques de chaque siècle. Assembler comme dans un collage et réactiver une mémoire collective. Quand il construit, *The Ghost Builder* souhaite nous faire rejouer quelque chose de déjà vécu, faire ressurgir une mémoire endormie en nous, celle que seules nos cellules peuvent reconnaître par réaction à une couleur, une forme, une texture. Ici il s'impose, le paysage change: un paquebot, un phare, jouer jusqu'au bout l'absurdité de l'homme qui a voulu *trucare* son monde.

Avec leurs lames à la main, ils avancent groupés, foulent l'herbe, puis les gravillons, puis le béton. Face à eux, comme une injonction en lettres capitales, est inscrit: OUBLIER L'ARCHITECTURE.

Pousser la porte. Et tout de suite, *Lo spazio tra di noi*, l'espace entre nous. Des îlots se forment, découlent les uns des autres, raides, anguleux, géométriques. Les couleurs sont douces, semblent légères mais c'est rugueux, la minutieuse organisation des objets dégage une chaleur presque humaine. Un désir de devenir microscopique pour aller vivre au milieu de ces formes se fait ressentir, vivre à la taille d'une poche.

Peut-être qu'ils pourraient changer de format, peut-être que plutôt que de regarder du dehors, il serait possible d'aller vivre dedans, devenir soi-même le parasite de l'œuvre, ressentir par porosité.

Traverser le paravent, se deviner les uns les autres à travers ses pans de vitres fumées, avec nos mouvements faire danser les aplats de couleurs, devenir un troisième plan dans l'œuvre.

WOW. Il y a un certain plaisir à se placer comme un voyeur invisible au milieu de l'exposition, de très haut accolé au mur, observer plusieurs scènes disséminées dans l'espace: une place, des arcades, des groupes qui se forment pour attendre et partager ensemble l'ennui d'un après-midi zénithal. Plus loin, seul le regard peut donner une existence au geste, les mouvements filmés sont les seuls témoins d'une construction furtive.

Le dehors se rappelle à nous, par des gestes qui évoquent le passage: des chaussures, des embauchoirs figés ou pris dans la cire.

De multiples couches de sables, de différentes couleurs et textures rappellent des strates de construction, la trace de rites initiatiques? Dont la seule indication de lieu serait leurs diverses natures. Le déplacement, l'érosion du temps continuent à se faire sentir dans un grand drap comme déteint par le soleil du jaune au vert, les matières animales et minérales se mélangent à des billes de plastique, symbole d'une matière de la modernité, chaque jour recraché par nos eaux. Un à un, ils se mettent à quatre pattes, comme pour admirer la matière qui se mue. Ils pensent aux mouvements de l'eau, aux courants qui dans leurs flots façonnent et ingèrent comme un intestin géant.

Ils sont obnubilés par la possible invasion d'un corps par un autre. Contrairement à ce qu'ils pensaient en arrivant ici, l'insularité ne permet pas

le retrait, elle demande une extrême attention, à toujours être en veille. L'île est anthropophage, elle a besoin de les manger pour construire son histoire. Ils disent que l'objet en métal ne pourra pas toujours les protéger. Aglaé, la moins peureuse de tous, se relève et tente d'emmener les autres vers l'extérieur avec elle. Comme le geste qui marquerait l'acceptation d'un changement de nature; tous à la verticale, ils jettent les uns après les autres leur instrument dans une grande bassine. Ensemble, ils pénètrent dans le vertigineux danger de la métamorphose.

& LC

# Lorraine Châteaux

Par Georgia René-Worms

[36°]

Le thermomètre affiche 36° cet après-midi. L'année passée, le travail, les objets qui le contiennent, ont coupé l'organisme en deux parts: tantôt langoureuse-allongée dans un lit – le dos qui se scie – ou assise – les jambes qui se perdent. La toile du fauteuil brûle, mais c'est un certain confort retrouvé. Une toile tendue sur quatre structures de métal laqué en noir, le AA, un modèle de fauteuil de la fin des années 30 ; objet qui a établi le gabarit du confort de mon corps. Il a en quelque sorte choisi quel serait mon standard. (...) Et c'est peut-être cette première mémoire du corps et de l'objet qui me rend si proche de Lorraine Châteaux. Un jour, Bruno Munari a fait une très belle pièce, puis un très beau texte: *de la recherche du confort dans un fauteuil inconfortable*. Munari propose l'idée d'un design attentif où il faudrait perfectionner chaque objet et chaque meuble, sans faire des milliers de variantes et sans qu'il suive la mode, mais en les améliorant dans tous les sens du terme.

[En technicolor]

Ma première rencontre avec le travail de LC tient en quelques phrases, celles qui accompagnent encore chacune de ses expositions, où elle raconte avoir vécu dans les immeubles Renaudie et Gailhoustet d'Ivry dont l'architecture en pointe ou en étoile ne permettait pas au mobilier de s'encastrier correctement. LC serait donc une artiste dominée par un espace dans lequel la possibilité de faire rentrer toute forme serait une action vaine. De cette situation, elle aurait fait le choix de devenir une habile analyste des formes et des matières qui l'entourent. Une

ingéniere convertie à l'art conceptuel refusant d'ajouter un seul objet à notre monde. À la fonctionnalité de l'objet elle aurait préféré l'inefficacité, l'improductivité. Regardeuse alerte d'une évolution graphique des objets aux fonctions les plus simples, elle se serait lancée dans une exploration, en Technicolor, de leurs possibles techniques de façonnage pour en démontrer l'aberration. LC pétrifiait la mode de ses objets d'études en les faisant basculer dans un autre temps: celui de la sculpture.

[Ça souffle, ça brume, ça humidifie, ça vapotte]

LC absorbe par la couleur, appelle par la forme, touche dans les plus profonds souvenirs par ses matières. Un va et vient se dessine dans les gestes de production: inspirer-expirer, des matériaux en constantes circulations. Un désir de rejouer une forme plusieurs fois, de l'exploiter à travers différentes techniques et, par le même geste, de mettre en perspective différentes économies: industrielles, artisanales ou manufacturées. Espièglement, par le processus avec lequel elle produit ses *sculptures-objets*, LC fait appel à nos sensations, éveille le désir de pouvoir réinjecter ses œuvres dans nos paysages quotidiens sachant bien que l'absurdité de ses sculptures rendra toute relation à nos corps et nos espaces impossible. Au delà de l'aspect relationnel, c'est la politique de circulation et de représentation des objets que LC soulève, nous mettant face à notre responsabilité de producteurs. Indéniablement elle interroge: l'art est-il un produit de consommation comme les autres?

[07.15, Triangle de Choisy]

Encore une histoire de chaleur juilletiste. Après un déjeuner, LC m'emmène faire un tour sur l'avenue de la porte d'Ivry. Nous entrons dans le temple de la surproduction d'objets faits de contresens: des statuettes zen en plastique, imitations de pierres rares produites en série, précieuses céramiques aux faux cobalts. Son regard se pose minutieusement sur chacun



Lorraine Châteaux, *Sans titre*, 2011, terre crue, dimensions variables.



Lorraine Châteaux, *Samsung*, 2014, aluminium, impression laser sur adhésif, 25 x 18 cm.  
© Paul Nicoué / Le Commissariat Exposition hotspotVA, commissaires: Julien Bouillon et Treize, Le Commissariat, juin 2014.

Code Southway

& LC

LORRAINE CHATEAUX



Lorraine Châteaux, *Osmosoft*, 2016, bois, peinture acrylique.  
Exposition «Osmo Soft», mars 2016, Les Ateliers, Clermont-Ferrand.

Octobre 2016 — Avril 2017

des objets, analysant leur forme et origine. LC est en repérage. C'est par ce type de séances de glanage que peut naître une nouvelle pièce. Quand elle prend un objet dans ses mains et me le raconte, c'est tout un savoir, une histoire anthropologique de son origine à son absorption par les traditions populaires, qui se déroule devant moi. Dans ses installations qui prennent l'aspect de stands – forme emblématique du marché de l'art – LC reproduit cette idée du grand déballage, tirant profit de la mince frontière qui existe entre histoire de l'exposition et exposition marchande. Le spectateur se re-

trouve pris, comme acteur d'une expérience, au milieu de peintures murales, socles, éléments d'ornementation et sculptures. Loin de leur utilité première, comprendre par la matérialité. LC, l'ingénieure, proposerait donc au spectateur l'expérience d'un espace complètement autre, telles les hétérotopies de Michel Foucault, une contestation mythique et réelle de l'espace où nous vivons.

*Georgia René-Worms (1988), diplômée de la villa Arson en 2014, est auteure-artiste-curatrice indépendante. Elle vit et travaille à Paris.*



Lorraine Châteaux, *La salle des montres*, 2015, matériaux divers. Art-O-Rama Artfair, Show room 2015, la Cartonnerie - Friche la Belle de Mai, Marseille.



de la chair contre la chair. Et là dans le texte il y a cette idée de paillettes, de rose, de vert, qui s'imprègnent de chair en chair, le maquillage va de personne en personne parce qu'on se prend dans les bras, on se colle les uns aux autres et le maquillage s'éparpille sur chacun de nous. Apparemment la testostérone « au naturel » peut se transmettre aussi de peau à peau. J'aime cette idée qu'en étant à l'intérieur d'un groupe qui manifeste, notre organisme s'en trouve hormonalement modifié. Les barrières qui font de nous des entités autonomes tombent par un processus organique d'assimilation à un groupe.

F

Oui, tout à fait, l'idée de transmission fluide et de virus est au cœur de la manifestation tout comme de la prise de testostérone. C'est important. Au-delà du maquillage, le slogan ou la danse incarnent aussi une forme de viralité. Quelqu'un commence à lancer une phrase, les autres la répètent, et cela se transmet comme une rumeur, de manière sourde et instinctive, sans règle préétablie; il s'agit seulement d'un corps qui se constitue par l'écho, le mouvement. Georgia, au tout début de notre conversation sur ce texte tu avais évoqué le travail de Sonia Delaunay qui ne se concentrait pas seulement sur l'objet mais aussi sur toutes les formes quotidiennes. Il y avait aussi comme un passage, une transmission, un virus qui s'opérait entre l'objet et son environnement, l'art et la vie.

(...)

Et du coup Mikaela, j'étais super heureuse quand tu as repris le texte et que tu as introduit ce fle et le problème de la définition de ce groupe, son genre, son identité.

M

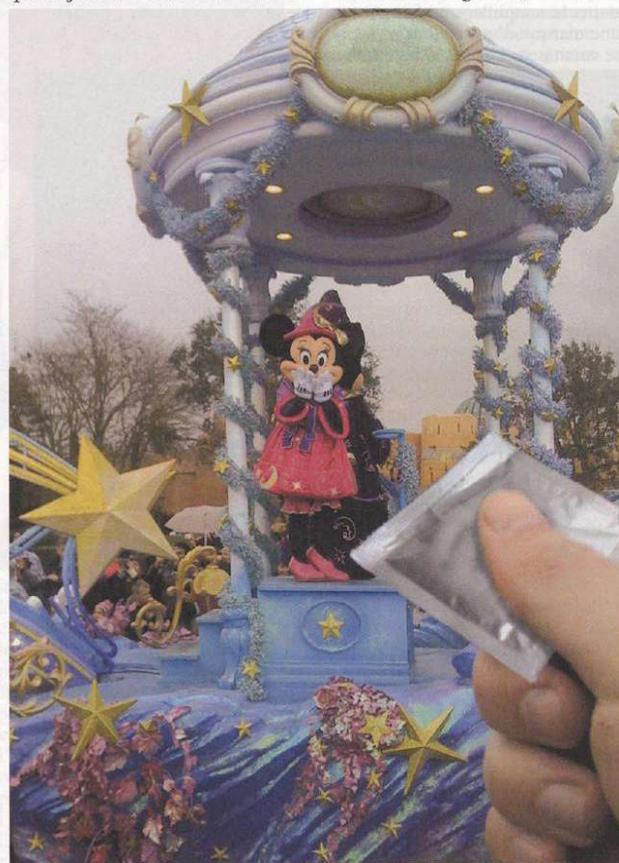
« fle », je l'ai trouvé dans un recueil de nouvelles d'Eric Chevillard, *Le désordre azerty*. La première phrase de la nouvelle est ainsi : « fle est un pronom personnel transgenre ». Le pronom personnel masculin « il » porte un « e » et devient donc en partie féminin. C'est un pronom personnel entre deux genres qui pourrait traduire le « They » utilisé par certaines personnes trans en anglais, ou « hen » officiellement introduit en suédois comme pronom neutre. Mais le « e » muet de « fle » rend les choses compliquées,

à l'oral toute cette subtilité passe inaperçue, on entend simplement le pronom masculin « il ». Cela évoque Derrida et son concept de « différance » qui ne s'entend pas à l'oral mais se voit à l'écrit.

Par rapport à toi Georgia qui a installé un univers assez coloré, qui a introduit cette idée de maquillage et toi Flora, qui a poursuivi sur cette lancée en créant une parade joyeuse, explosive, j'ai voulu tempérer et parler de la brûlure que je ressens quand je suis « visible » dans

mais aussi réduit à une simple image, à une seule identité polarisée par l'orientation sexuelle. C'est une expérience étrange.

Il y a également la figure d'Elsa Schiaparelli dont tu nous avais parlé Georgia. J'ai repris une phrase de l'article *Le jour où Elsa Schiaparelli fit son cirque* que tu nous avais envoyé : « Elsa Schiaparelli est à la fois laide et irrésistible ». Ce n'était pas une femme très belle, mais son extravagance fait de ses défauts une originalité, une beauté.



l'espace public. C'est une expérience paradoxale de faire partie d'une Marche des fiertés quand on passe le reste de l'année à essayer de ne pas se faire remarquer quand on se tient la main ou que l'on s'embrasse dans la rue. Être au sein d'une manifestation, d'un groupe qui défile c'est quelque chose qui met en lumière, on peut se sentir trop regardé, trop vu. Pas seulement en danger,

Cela m'a fait penser aux sœurs de la perpétuelle indulgence que l'on rencontre souvent dans les Marche des fiertés. Ce sont des sœurs travesties, avec du maquillage appuyé, des talons très hauts, elles sont d'une beauté irrésistible mais qui n'est pas dans la norme. Quand j'écrivais le texte, un documentaire sur Picasso passait sur Arte. Une conservatrice racontait

que si on percevait de la laideur dans les tableaux à l'époque de leur conception, c'était parce qu'on ne les avait pas encore compris, et donc que l'on avait pas encore vu leur beauté. La laideur signale parfois ce que l'on n'a pas encore compris et que l'on va sans doute comprendre dans le futur. J'aimais l'idée que ces visages et ces corps qui ne sont pas normés sont en fait une beauté à venir. Ceux qui les rejettent aujourd'hui, les trouveront beaux demain. Peut-être qu'ils les trouveront beaux avant de les comprendre, mais ce sera la même chose. L'acceptation de ces identités passe par un jugement esthétique. Le droit de se revendiquer laid, beau ou d'une banalité à couper le souffle.

## DARWIN, THÉORICIER DE L'ART

Si un habitant d'une autre planète venait à contempler une troupe de jeunes paysans s'empressant à une foire autour d'une jolie fille pour la courtiser et se disputer ses faveurs tout comme le font les oiseaux dans leurs assemblées, il pourrait conclure qu'elle a la faculté d'exercer un choix rien qu'en voyant l'ardeur des concurrents à lui plaire et à se faire valoir à ses yeux. Or, pour les oiseaux, les preuves sont les suivantes : ils ont une assez grande

THOMAS GOLBERNE



JEREMY DELLER

**Vertigineux au sommet de la plaque, il se sent chaque centimètre carré de sa peau brûlée d'être tant vu. De l'infra-rouge à la place du soleil... Il aimerait que chaque geste de ce matin ait été un geste d'extravagance construisant une armure flamboyante et anonyme. Un visage grimé, laid et irrésistible.**

**Leurs vêtements, leurs corps, ses cheveux, son visage ne sont ni tout à fait ici, ni tout à fait là-bas.**

**Alors il reprennent leur souffle, pensent aux illuminations de la beauté à venir et pressent le pas.**

puissance d'observation et ne paraissent pas dépourvus de quelque goût pour le beau au point de vue de la couleur et du son. Il est certain que les femelles manifestent, par suite de causes inconues, des antipathies ou des préférences fort vives pour certains mâles. Lorsque la coloration ou l'ornementation des sexes diffère, les mâles sont, à de rares exceptions près, les plus ornés, soit d'une manière permanente, soit pendant la saison des amours seulement. Ils prennent soin d'étaler leurs ornements divers, de faire entendre leur voix, et se livrent à des gambades étranges en présence des femelles. Les mâles bien armés qui, à ce qu'on pourrait penser, devraient compter uniquement sur les résultats de la lutte pour s'assurer le triomphe, sont la plupart du temps

très richement ornés; ils n'ont même acquis ces ornements qu'aux dépens d'une partie de leur force; dans d'autres cas, ils ne les ont acquis qu'au prix d'une augmentation des risques qu'ils peuvent courir de la part des oiseaux de proie et de certains autres animaux.

1 Charles Darwin, *La Descendance de l'homme et la sélection sexuelle* (1871), trad. E. Barbier, 3e éd. française, Paris, C. Reinwald & Co., 1891, p. 461. La comparaison entre les oiseaux et les paysans à laquelle Darwin se livre ici repose sur une conception des rapports entre espèces, et particulièrement des rapports entre les animaux et les humains, qui ne relève pas de la science-fiction mais de la théorie de l'évolution, et illustre le mécanisme qui complète la sélection pour la survie : la sélection sexuelle. Les traits morphologiques inutiles, voire nocifs à la survie d'un individu, prennent l'apparence en fait, très souvent, dit Darwin, d'ornements et de parures. Ainsi les mâles des espèces les moins puissantes réalisent-ils des parades, de concours d'élégance, sous les yeux des femelles séduites – à l'inverse de nos représentations androcentrées où ce sont les femelles humaines qui sont censées s'offrir en objets de désir aux mâles. Darwin étudie ces comportements érotico-esthétiques chez toutes les grandes classes d'animaux, des moins aux plus évolués, des insectes aux humains, en passant par les « quadrumanes », les poissons et les oiseaux. La radicalité de sa pensée se manifeste dans la continuité qu'il établit entre les humains et les animaux. Il ne faut pas oublier que le naturalisme qui triomphe au XIX<sup>e</sup> siècle et domine encore largement aujourd'hui les représentations postule, comme Philippe Descola l'a montré de manière indépassable (*Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005) une discontinuité entre l'animal et l'humain dont le propre, l'essence, résiderait dans ses qualités intellectuelles (en un mot : la culture). Or voilà que Darwin place dans les techniques animales ce qui faisait l'orgueil des humains depuis des générations : la séduction. Et de détailler les parades, les danses, les chants, les mises en scène complexes auxquels les mâles se livrent pour séduire la future mère de leur progéniture. Les oiseaux, en particulier, attirent l'attention du naturaliste anglais : non seulement la composition des motifs sur leur plumage et l'arrangement des couleurs sont dignes du meilleur artiste, dit-il, mais certaines espèces sont capables d'employer outils et accessoires pour renforcer leur pouvoir attractif, à l'instar des oiseaux à becsaux d'Australie, qui existent toujours. Les naturalistes contemporains (on se réfère par exemple aux travaux de John Endler et de son équipe qui a montré, dans un article de 2010, que les grands oiseaux à becsaux créaient des allées devant leur nid en « perspective forcée », produisant un effet de trompe-l'œil sur la femelle qui le regarde : l'allée paraissant plus longue qu'elle n'est en réalité, le mâle, qui se positionne au bout, a l'air plus grand qu'il n'est réellement). C'est pourquoi les pies et les corbeaux européens raffolent des objets brillants, des bijoux : ils empruntent aux humains leurs outils de séduction les plus efficaces.

Mais Darwin va encore plus loin en affirmant que les oiseaux possèdent « quelque goût pour le beau » ; ailleurs, il affirme même qu'ils « ont, pour le beau, à peu près le même goût que nous. » (p. 394) Cela suppose un plaisir gratuit dans l'exaltation de son apparence, dans l'utilisation d'accessoires dont aucun finalisme ne pourra rendre compte. L'art lui-même n'est plus le propre de l'homme. Un peu plus tard, George Darwin, le fils du célèbre naturaliste, appliquera cette proposition au domaine de la mode, dans les changements de laquelle il voit se manifester les lois mêmes de l'évolution : même que certaines survivances animales se manifestent dans le stade plus évolué d'une espèce, à l'instar du coccyz, notre ancienne queue, quand une forme vestimentaire perd sa fonction première, elle survit, de manière esthétique. Ainsi, les rebords plissés des hauts-de-forme de son époque attestent d'un état antérieur du chapeau où les larges bords étaient maintenus attachés par des boutons; les franges brodées qui entourent la fente arrière des vestes visent à embellir un détail morphologique du vêtement autrefois utile (la veste était découpée par derrière pour qu'elle ne gêne pas le cavalier assis sur la selle) mais qui a perdu sa fonction, etc. (G. H. Darwin, *L'évolution dans le vêtement* [1872], Paris, trad. C. Debru, Allia, 2014). La mode évolue comme le plumage des oiseaux, au fil des générations, non sans raison, mais suivant une logique morphogénétique. Au-delà d'une conception fonctionnaliste de la belle apparence, qui servirait à séduire, il faut à présent, les premiers théoriciens de l'évolution formulent une théorie de la gratuité esthétique.

1 Paul B. Preciado, *Théo Junkie, Sexe, drogue et biopolitique*, 2008, édition j'ai lu, p. 53.  
2 Eric Chevillard, *Le désordre azerty*, 2013, Éditions de Minuit.  
3 Dorane Vignando, *Le jour où Elsa Schiaparelli fit son cirque*, Océanica L'Obs (03.06.2014).



*Il y a de ces moments absurdes ou l'on se dit qu'il y a quelque sorcellerie à être en train de réaliser ce qui ne l'a jamais été (...)*

### Homeopathy of the absurd

Il a fallu traverser la ville sous une chaleur effroyable, pour arriver jusqu'aux pieds de la grande porte cloutée. Aucun outil ne devant être utile, une certaine aide géographique, ne pouvait être efficace dans ce pays. À chaque arrivée dans une nouvelle ville c'était le sentiment de courir derrière un souvenir du passé, qui prenait à la gorge. La hantise, était certainement celle qui puisse le mieux convenir à ce qui habitait chacune des pierres, qui venaient d'être traversées, une hantise doublée d'un malin trucage. Chaque pierre était habillée, comme si elle n'était qu'un prétexte pour porter un symbole. Chacun des éléments, assemblé, poli, gravé, semblait avoir été rongé mais jamais consommé, par les siècles passés. Je n'ai, en passant cette porte rencontré aucune figure humaine vivante, mis à part peut-être quelques animaux qui habitaient cyprès, oliviers, chênes et pins. Ces quelques Aves et rongeurs n'étant d'ailleurs que des prétextes pour ne pas trop penser à la mémoire de végétaux millénaires qui nous entouraient. Ici, l'espace psychique se dilate, se rétrécit, se dégonfle. Les colonnes sèchent lentement au soleil et il s'en dégage une odeur de plastique brûlé. Empilés en tas, les morceaux de bustes en plâtre sont laissés en attente, et plus loin les pinceaux s'activent en cadence. L'atrium. Une immense coupole des folies humaines. Une arène d'animaux qui dansent avec des fleurs, des entrelacs de dorures hypnotisantes, des oiseaux en plein vol. Des poules, des oies et des hérons tournoient sous l'orage de l'alerte d'un mauvais présage. Des marches tout juste taillées sont enduites de verre liquide pour que le ciel s'y reflète. Des peintures de saint sont amoncelées en domino, attendant d'avoir un coin de mur attribué. Le photographe avec sa grande bouche rieuse et ses dents très blanches, vient se poser contre moi, formant avec ses doigts un cadre d'où je peux selon lui, entrevoir la scène avec ses propres yeux. L'équipe de décoration s'attèle à rendre le palais plus vrai qu'il ne l'était déjà. La cire et les pigments semblent avoir tourné et c'est une odeur fétide qui règne, peut-être pas par hasard. Ce qui s'opère ici est un jeu de pouvoir entre le nouveau et l'ancien. Ils ont décidé que la vie ne correspond pas assez à l'imaginaire que l'on s'en fait, et qu'il faut donc procéder à un jeu de travestissement. Ce pouvoir donne l'image d'être issu de quelque chose qui est théâtralement déguisé, dessiné comme un clown, comme un personnage.

Le soleil fait transpirer l'équipe et le plafond de la coupole, des gouttes commençant à perler sur les parois. Les êtres dansants s'allongent, leurs visages déformés forment de longs jaillissements liquides. Les oiseaux perdent leurs robes et pataugent dans une mare de soupe acrylique mélangée au reste de leur plumage. Les lions sans fourrure rampent avec les crapauds. Le sol glisse et le vernis des carrelages visqueux se met à onduler. Des respirations rauques venues de la structure en bois du plateau résonnent. L'eau des fontaines se met à bouillir et s'en dégage une fumée dense. Les bustes se penchent légèrement à demi-vacillant. Les eucalyptus forment des arbres de deux mètres et leur sève odorante qui envahit le temple, emprisonne mouches et papillons jusqu'à l'étouffement. Les dorures amoncelées en tas de poussière laissent entrevoir des colonnes en terre crue qui semblent se mouvoir légèrement au contact de doigts invisibles qui les modèlent avec jouissance. Un strident râle sulfureux s'en dégage. Un long serpent est en train de muer au milieu de la scène laissant son exuvie s'étaler comme un tapis sur les marches.

GEORGIA  
RENÉ-WORMS

# D'OU TU ME PARLES MADemoiselle

L'histoire des femmes à la télévision commence par un événement infiniment bref et localisé, dense et chaud, qui ne trouvera écho que plusieurs décennies plus tard. Le parcours de Marguerite Duras, un temps parallèle à cette évolution des médias finit par la croiser d'abord par la presse écrite, puis par la télévision.

« Il n'y a pas de journalisme sans morale. Tout journaliste est un moraliste. C'est absolument inévitable. Un journaliste c'est quelqu'un qui regarde le monde, l'événement. Et il ne peut pas à la fois faire ce travail et ne pas juger ce qu'il voit. C'est impossible. Autrement dit, l'information objective est un leurre total. C'est un mensonge. Il n'y a pas de journalisme objectif, il n'y a pas de journalistes objectifs. »

## Lèvres noires et cerveau bouillant/ 103 de la rue de Grenelle

Avril 1935, Paris. Radio-PTT Vision s'allume, au 103 de la rue de Grenelle, au ministère, les studios sont neufs. Béatrice Bretty de la Comédie-Française est là. Le ministre, son compagnon, lui a proposé une expérience: elle pourrait être l'image et la voix test de la première diffusion de la chaîne publique.

Béatrice se peint les lèvres avec la poudre noire qu'elle utilise habituellement pour ses yeux. Une poudre épaisse et volatile qu'il a fallu mélanger à un peu de gras, un baume noir qui permettra de faire ressortir sa bouche à l'écran. Exigence de la cellule photoélectrique...

20h30. Devant un bureau noir massif, Béatrice enfle un costume de scène. Béatrice est assise, elle tient entre ses mains une pile de papiers A4, prête à tenir conférence. Pendant vingt minutes elle raconte la manière dont elle travaille, son métier de comédienne, de femme qui joue et voyage à travers le monde.

Ils ne sont que mille personnes à la regarder. Et déjà Béatrice raconte en sortant du plateau qu'elle avait l'impression que son cerveau allait bouillir dans sa tête tellement l'éclairage était violent, et que, aveuglée, elle avait du mal à lire son texte. Le test est terminé. Béatrice disparaît de l'écran, elle laisse la place aux speakerines pour diriger la programmation des émissions de music-hall. Béatrice Bretty fait une apparition fugace. Dans un format expérimental qui ne sera pas réutilisé avant longtemps, mais qui préfigure étonnamment

un type de prise de parole que l'on dira progressiste, et qui apparaîtra de nouveau vingt-cinq ans plus tard.



Béatrice Bretty, conférence télévisée aux PTT, 1935 (extrait de *Le Roman d'amour entre la tour Eiffel et la télévision*, 1968, réalisation Jacques Locquin)  
© ina, tous droits réservés

Au sortir de la guerre, à la RTF, on réfléchit. Les femmes doivent avoir leur créneau. Les équipes de producteurs tentent de proposer des émissions pour les femmes. Émissions de femmes d'intérieur et programmes de conseils domestiques. De 1957 et jusqu'en 1970 sont diffusés consécutivement *La femme chez elle* et *Pour vous madame*. Deux programmes hérités de la presse écrite qui portent les mêmes titres que des magazines édités depuis 1910. Des programmes souvent rétrogrades: la mise en scène impersonnelle, au discours machiste et binaire, illustrant les tâches quotidiennes d'une femme travaillant dans sa maison, en lui proposant comme seule issue de se perfectionner dans sa tâche domestique.

À la télévision les combats et les avancées du droit de la femme n'apparaissent pas dans ces programmes mais au travers des actualités, ou dans une émission telle que *5 colonnes à la une*, lancée en 1959.

Pierre Lazareff propose un nouveau type de programme dont les procédés sont encore une fois directement inspirés de la presse écrite. Il s'agit d'un programme mensuel de quatre-vingt-dix minutes regroupant une dizaine de reportages au déroulé toujours semblable: une introduction

présentant les faits, les lieux, les acteurs de l'événement, puis une partie centrale composée d'une succession d'interviews et enfin une conclusion, le plus souvent formulée en voix off par le journaliste. C'est l'arrivée du magazine télévisé.

Chez *5 colonnes à la une* et chez *ELLE*, une femme est à l'œuvre.

41 ans en 1959, Éliane Victor vient de commencer à travailler.

C'est la complémentaire des Lazareff, secrétaire générale de l'émission de l'un et journaliste chez l'autre.

L'essence de ce qu'a voulu produire le magazine *ELLE* dès sa création après la guerre: des femmes journalistes qui écrivent sur ce qui les intéresse, et décrivent les conditions de vie des femmes de 1945.

Le point principal de la revue est de donner à cette catégorie sociale la parole pour valoriser l'idée de travail.

L'idée de travail pour l'émancipation et la valorisation d'une femme autonome.

*ELLE* propose des articles où la parole est donnée aux femmes qui travaillent, au bureau, à l'usine... Mais aussi aux femmes qui travaillent chez elle, pour faire reconnaître leur situation. En plus d'une approche purement journalistique *ELLE* invite régulièrement des auteures à écrire des nouvelles et à produire des reportages plus libres qui contribuent à l'avancement de la cause féminine.

Droit de vote,  
Femme ministre,  
Droit à l'avortement thérapeutique,  
Création du Mouvement français pour le planning familial.

## Outside, dans la rue

Éliane Victor a une idée, elle va faire son émission de télé, enfin l'émission de télé des femmes: *Les femmes aussi*.

Parce qu'elle veut que la télévision s'investisse dans les changements sociaux.

Le développement de *Les femmes aussi*, part d'une observation très simple: aucune émission en 1964 ne s'adresse avec intérêt et respect aux femmes. Alors, pourquoi ne pas essayer, au risque de passer pour une féministe, de sensibiliser les téléspectateurs aux problèmes des femmes d'aujourd'hui: leurs

difficultés, parfois cachées, souvent ignorées et dont les solutions à trouver ou simplement à appliquer ne semblent pas revêtir, aux yeux des hommes un caractère d'urgence.

Éliane fait comprendre aux dirigeants de La Une que son programme est nécessaire pour l'éducation du public: « Il fallait raconter des histoires, montrer des femmes différentes dans toutes les situations, toutes les circonstances de leur vie, révéler leur présence dans la réalité de tous les jours et essayer de les faire prendre au sérieux, par cette masse de téléspectateurs qui n'avaient jusqu'alors dans ses programmes qu'une vision partielle des femmes à travers des stéréotypes: couture, maquillage, cuisine... » *Les femmes aussi* est un programme mensuel de quarante-cinq minutes, qui durera de 1964 à 1973. Chaque mois, il s'agit de faire le choix d'un nouveau réalisateur, et avec lui de définir un sujet. La production joint ensuite les mairies et les services sociaux pour établir le contact avec les personnes ou familles les plus proches du sujet recherché. Le travail sur une émission dure en général un mois dont deux à trois semaines de tournage. La productrice désire retirer tout superflu aux sujets, peu de musique, peu d'images d'habillage.

D'OU TU ME  
PARLES  
MADemoiselle



« Odette et la prison », *Les Femmes aussi*, 1968, réalisation Gérard Chouchan.  
© ina, tous droits réservés



Généraliste de l'émission *Les Femmes aussi*, 1964 © ina, tous droits réservés

L'émission au fil des années tente d'évoluer en s'adaptant aux codes de la télévision. En 1968, *Odette et la prison* est jouée à la prison de la Petite Roquette. Gérard Chouchan, réalisateur régulier de *Les femmes aussi*, réalise un épisode dans lequel il intègre la notion de fiction. Chouchan dédouble Odette la prisonnière incarcérée en faisant jouer sa vie au sein de la prison par une comédienne. Tout le long de l'émission Odette est dans l'ombre et nous la voyons de dos, assise au parloir répondant aux questions de sa remplaçante. Il s'agit donc d'un documentaire réalisé à partir d'une enquête, retranscrite, puis jouée par une actrice.

*Les femmes aussi* tente une fois d'intégrer la notion de divertissement. En 1964, William Klein propose à Simone Signoret d'aller déambuler dans les grands magasins. L'actrice dans la peau d'une journaliste va à la rencontre des femmes, les interviewe, va chez elles, partage leur quotidien. Mais ce type d'émission avec une célébrité est vite abandonné.

1965  
Réforme des régimes matrimoniaux.

La Deux est inaugurée. Daisy de Galard également journaliste à *ELLE* depuis les années 1950, propose un nouveau magazine féminin : *DIM DAM DOM*.

« Dim » pour dimanche, jour de diffusion du programme, « Dam » parce qu'elle s'adresse aux dames et que c'est une femme qui produit, « Dom » parce que des rubriques masculines sont prévues.

*DIM DAM DOM* se situe sur un créneau très différent de *Les femmes aussi*. Daisy de Galard lance un magazine télévisé qu'elle veut l'équivalent de *ELLE*. Peter Knapp, photographe de mode, l'accompagne à la réalisation.

*DIM DAM DOM*, est une émission de divertissement, sans présentatrice. À chaque émission une dizaine de rubriques est proposée, les speakerines changent selon les sujets.

Daisy de Galard n'hésite pas à demander aux plus grandes vedettes de la chanson, de la littérature, du cinéma ou des arts plastiques, d'intervenir dans les programmes. Des vignettes très scénarisées sont proposées. On est au début d'une idée du *télé-ciné-vision*, l'image cinématographique rentre dans la télé. Chaque vignette dans *DIM DAM DOM* peut être envisagée comme une nouvelle rencontre des médias existant dans les années 1960.

En 1965, Daisy de Galard contacte Marguerite Duras pour lui proposer d'intervenir régulièrement dans *DIM DAM DOM*.

Le choix de Daisy de Galard étonne car pour la productrice, il est hors de question que son programme soit politisé. *DIM DAM DOM* bénéficie du soutien de proches du général De Gaulle. Michel Polac, coproducteur, raconte qu'il n'y avait qu'une limite à l'audace de leurs programmes, l'autocensure : Daisy veillait à ce qu'ils ne puissent être accusés de toucher à la politique.

Marguerite Duras est une habituée des médias – enfin de la presse écrite. Depuis les années 1950, elle écrit sur ce qui ne rentre pas dans le roman, sur ce qui déborde. Elle parle du dehors, de « l'Outside », elle raconte les personnages, ceux du réel. Dans *ELLE*, sous le nom de Thérèse Legrand puis dans *Vogue* et *France observateur*.

Parfois elle ne se déplace pas très loin : Là juste en bas de la maison, rue Saint-Benoît. Chez le vendeur de fleurs, algérien, rue Bonaparte. La brocanteuse de la rue Saint-Benoît. La serveuse des brasseries de la rive gauche.

*DIM DAM DOM* c'est l'époque de l'écoute pour Duras.

À l'écran elle n'apparaît jamais vraiment, souvent de dos. On la reconnaît à sa voix, à sa silhouette et grâce à l'uniforme MD qui se dessine : gilet noir, jupe droite, pull-over à col roulé et bottes courtes en hiver.

La vignette « Duras interrogée » contrairement aux autres, n'est pas tournée en studio, ni même ne présente de mise en scène fantasque. L'auteure se déplace chez les gens, s'installe dans leur salon, dans leur bureau.

Pour les images qui habillent les entretiens, il s'agit souvent des protagonistes, suivis dans leur vie quotidienne.

Dans l'une de ses premières interventions MD, passe un moment avec Lolo Pigalle, strip-teaseuse. Duras l'interroge :

MD *S'agit-il d'un vrai travail ?*

LP *Oui, un métier. Bien fait, il est quand même artistique. On doit savoir tirer parti au maximum de ce qu'on a. Pas besoin d'être jolie.*

MD *Ce métier vous plaît-il ?*

LP *Non. Il faut avoir un côté exhibitionniste, or je ne l'ai pas.*

MD *Y a-t-il une différence entre une comédienne et une strip-teaseuse ?*

LP *Ça dépend. Par exemple, Jeanne Moreau, c'est beaucoup plus sensuel et osé... que ce que je fais s... »*

**Vous avez de très belles cellules**

Ses interventions dans *DIM DAM DOM* paraissent comme des expérimentations pour une nouvelle narration à venir dans son travail.

Dans les entretiens qu'elle mène pour la télévision, Duras fait entrer tous les sujets qui ont déjà traversé ses écrits.

On retrouve l'auteure parler des situations de détention des femmes à la Petite Roquette. La Petite Roquette. La même qu'Odette. Duras pour y rencontrer la directrice de l'établissement.

L'ouverture du reportage se concentre directement sur l'idée du panoptique prenant directement un parti pris sur la notion de surveillance extrême. Au début tout va bien, les deux femmes semblent cordiales, mais vite pointe quelque chose de très tendu, presque narquois dans la voix de MD. Face à l'assurance de la seule femme directrice de prison en France, MD au fil de l'entretien devient de plus en plus pressante, presque agressive, tente de déstabiliser son interlocutrice, la reprend, lui coupe la parole, lui rappelle que c'est elle qui pose les questions.

Celle-ci ne se démonte pas, forte de son statut et de son autorité. L'entretien se termine.

Marguerite Duras *« Vous n'avez pas envie d'ouvrir les portes, de temps en temps ? »*

la directrice *Non, ça ne m'est jamais venue à l'idée, heureusement ! Je ne sais pas comment l'administration prendrait un geste comme celui-ci (rires)... C'est-à-dire que si, on me mettrait à Sainte-Anne et l'on aurait raison.*

D'OU TU ME PARLES MADEMOISELLE

« Marguerite Duras interrogée », *DIM DAM DOM*, réalisé par Paul Seban, France, 28 octobre 1985

Daisy de Galard n'hésite pas à demander aux plus grandes vedettes de la chanson, de la littérature, du cinéma ou des arts plastiques, d'intervenir dans les programmes. Des vignettes très scénarisées sont proposées. On est au début d'une idée du *télé-ciné-vision*, l'image cinématographique rentre dans la télé. Chaque vignette dans *DIM DAM DOM* peut être envisagée comme une nouvelle rencontre des médias existant dans les années 1960.

En 1965, Daisy de Galard contacte Marguerite Duras pour lui proposer d'intervenir régulièrement dans *DIM DAM DOM*.

Le choix de Daisy de Galard étonne car pour la productrice, il est hors de question que son programme soit politisé. *DIM DAM DOM* bénéficie du soutien de proches du général De Gaulle. Michel Polac, coproducteur, raconte qu'il n'y avait qu'une limite à l'audace de leurs programmes, l'autocensure: Daisy veillait à ce qu'ils ne puissent être accusés de toucher à la politique.

Marguerite Duras est une habituée des médias – enfin de la presse écrite. Depuis les années 1950, elle écrit sur ce qui ne rentre pas dans le roman, sur ce qui déborde. Elle parle du dehors, de «*l'Outside*», elle raconte les personnages, ceux du réel. Dans *ELLE*, sous le nom de Thérèse Legrand puis dans *Vogue* et *France observateur*.

Parfois elle ne se déplace pas très loin: Là juste en bas de la maison, rue Saint-Benoît. Chez le vendeur de fleurs, algérien, rue Bonaparte. La brocanteuse de la rue Saint-Benoît. La serveuse des brasseries de la rive gauche.

*DIM DAM DOM* c'est l'époque de l'écoute pour Duras.

À l'écran elle n'apparaît jamais vraiment, souvent de dos. On la reconnaît à sa voix, à sa silhouette et grâce à l'uniforme MD qui se dessine: gilet noir, jupe droite, pull-over à col roulé et bottes courtes en hiver.

La vignette «*Duras interrogée*» contrairement aux autres, n'est pas tournée en studio, ni même ne présente de mise en scène fantasque. L'auteure se déplace chez les gens, s'installe dans leur salon, dans leur bureau.

Pour les images qui habillent les entretiens, il s'agit souvent des protagonistes, suivis dans leur vie quotidienne.

Dans l'une de ses premières interventions MD, passe un moment avec Lolo Pigalle, strip-teaseuse. Duras l'interroge:

MD *S'agit-il d'un vrai travail?*

LP *Oui, un métier. Bien fait, il est quand même artistique. On doit savoir tirer parti au maximum de ce qu'on a. Pas besoin d'être jolie.*

MD *Ce métier vous plaît-il?*

LP *Non. Il faut avoir un côté exhibitionniste, or je ne l'ai pas.*

MD *Y a-t-il une différence entre une comédienne et une strip-teaseuse?*

LP *Ça dépend. Par exemple, Jeanne Moreau, c'est beaucoup plus sensuel et osé... que ce que je fais »*

**Vous avez de très belles cellules**

Ses interventions dans *DIM DAM DOM* paraissent comme des expérimentations pour une nouvelle narration à venir dans son travail.

Dans les entretiens qu'elle mène pour la télévision, Duras fait entrer tous les sujets qui ont déjà traversé ses écrits.

On retrouve l'auteure parler des situations de détention des femmes à la Petite Roquette. La Petite Roquette. La même qu'Odette. Duras pour y rencontrer la directrice de l'établissement.

L'ouverture du reportage se concentre directement sur l'idée du panoptique prenant directement un parti pris sur la notion de surveillance extrême. Au début tout va bien, les deux femmes semblent cordiales, mais vite pointe quelque chose de très tendu, presque narquois dans la voix de MD. Face à l'assurance de la seule femme directrice de prison en France, MD au fil de l'entretien devient de plus en plus pressante, presque agressive, tente de déstabiliser son interlocutrice, la reprend, lui coupe la parole, lui rappelle que c'est elle qui pose les questions.

Celle-ci ne se démonte pas, forte de son statut et de son autorité. L'entretien se termine.

Marguerite Duras «*Vous n'avez pas envie d'ouvrir les portes, de temps en temps?*

la directrice *Non, ça ne m'est jamais venue à l'idée, heureusement! Je ne sais pas comment l'administration prendrait un geste comme celui-ci (rires)... C'est-à-dire que si, on me mettrait à Sainte-Anne et l'on aurait raison.*

D'OU TU ME  
PARLES  
MADEMOISELLE



«Marguerite Duras à la Petite Roquette», interview de la directrice, *DIM DAM DOM*, 1967, réalisation Jean-Noël Roy © ina, tous droits réservés

MD *Je vous parle de l'envie.*

M-M V <sup>4</sup> *Je n'ai jamais eu envie. Parce que à partir du moment...*

MD *Alors vous êtes une directrice de prison.*

M-M V *Peut-être, après tout j'en suis fière.*

MD *Hein?*

M-M V *J'en suis fière »*

Dans ses entretiens pour *DIM DAM DOM*, Duras continue de tracer le parcours de réflexion et d'affirmation qu'elle a mis en place dans ses écrits pour la presse. Il y a aussi la filiation de travail comme avec Pierre Dumayet ou Jeanne Moreau. Duras fait parler ceux qui font partie de l'œuvre de Duras. Comme dans ses romans, il s'agit de donner d'autres voix à une histoire déjà racontée.

Dans *DIM DAM DOM*, Duras s'entraîne à expérimenter la prise de parole devant la caméra.

Duras montre de l'image – mais ce qu'elle nous fait voir c'est la voix – tout le paradoxe et comme elle le proposait dans la préface de *Outside*, «*Écrire des articles c'était sortir au-dehors, c'était mon premier cinéma »*. *DIM DAM DOM* était donc certainement une première piste d'entraînement de la prise de l'écran.

<sup>4</sup> M-M V sont les initiales de Marie-Marguerite Vigorie, la première directrice de prison de France  
<sup>5</sup> «Duras à la Petite Roquette», *DIM DAM DOM*, réalisé par Jean-Noël Roy, n° 34, France, 12 novembre 1967  
<sup>6</sup> Marguerite Duras, *Outside*, P O L., 1984, p 12

<sup>3</sup> «Marguerite Duras interrogée», *DIM DAM DOM*, réalisé par Paul Seban, France, 28 octobre 1985

# Sculpture synchronisée

## 12 janvier 2014

SEASIDE, CHLORE ET ÉTHANOL

La Côte d'Azur regorge de pittoresque: palmiers, *seaside* à la colorimétrie limite insolente, boissons anisées. Femmes d'or, femmes rosées, hommes beiges et bleu marine. Les bikinis ont à peine le temps d'être portés qu'ils sautent déjà sous la pesante atmosphère du monoi bon marché. Soyons honnêtes, la Côte d'Azur donne des envies aquatiques.

Sa charmante ville de Nice accueille en haut de la pente avenue Marcel Pagnol [sic] la Villa Arson. C'est là que nous, Rafaela et Georgia, nous sommes rencontrées. Rentrée 2012: nous sommes étudiantes en cinquième et quatrième année. Par son aspect un tantinet « loftienne », la Villa Arson a donné naissance à un projet qui concentrait nos vus et préoccupations quotidiennes. On s'explique: tout corps ayant besoin de fraîcheur et d'entretien, Rafaela se rend tous les midis à la piscine, généralement pour soigner une gueule de bois carabinée. La vie de Georgia est physiquement moins aquatique puisqu'elle se déroule la plupart du temps à la bibliothèque, plongée dans une recherche obsessionnelle sur la vie d'Annette Kellerman, *golden girl* militante et féministe qui inventa le maillot de bain féminin une pièce et la natation synchronisée dans les années 1900. Pour le dire vite, octobre 2012 sentait fort le chlore et le rosé.

C'est dans ce contexte que *Sculpture synchronisée* est né. L'idée: un happening sous forme de compétition de sculptures aquatiques, mises en mouvement par des

nageuses de natation synchronisée; une rencontre non fortuite de la sculpture et du mouvement dans l'élément aquatique. Quelques racontars ou expériences mythiques de la Villa étaient présents à nos esprits comme la piscine que Présence Panchouette avait projeté de creuser dans le jardin ou l'atmosphère des Ateliers de Paradise, dont nous avions vu le film et qui résonnaient comme une expérience de groupe complètement déjurée – l'une de ses scènes principales se déroule dans une piscine. L'artiste Liam Gillick dit à propos de ces Ateliers qu'ils ont « changé l'ordre de la représentation, tout en introduisant des éléments de jeu, d'irresponsabilité et de plaisir. Tout ceci était pourtant conçu dans une structure critique qui était apparente plutôt qu'évasive, signalant le potentiel d'un nouveau modèle d'exposition. »

AQUAVILLA

Les règles du jeu établies, il est arbitrairement décidé d'inviter un nombre de vingt participants, moitié étudiants, moitié jeunes artistes. L'appel à projet est lancé. Très vite, il s'agit d'un montage digne d'un *aquashow* des années 1950. Nous nous transformons en spécialistes des piscines et de la natation synchronisée. Rafaela découvre à la Villa Arson un panier de crabes empli de filles au passé synchronisé avec, à leur tête, Nieves Salzmänn, professeure de lithographie, qui nous instruit de l'histoire et des règles des compétitions et de leurs évolutions.



COMPÉTITION DE SCULPTURES EN BASSIN  
12 / 01 / 2014  
15 H 30

AVEC LA PARTICIPATION DU CLUB DES SOUS L'EAU



Le compte des points, le temps des ballets – solo, duo, collectif –, les présentations sur la plage, les coiffures et le maquillage, les jurys et leurs évaluations techniques et artistiques n'ont bientôt plus de secret pour nous. Arnaud Labelle-Rojoux<sup>1</sup> nous aide à constituer un répertoire historique des happenings aquatiques<sup>2</sup>, dont le mythique *Washes for Swimming Pool* de Claes Oldenburg, présenté à New York en 1965, dans la piscine du Al Roon's Health Club. L'artiste y envisage le happening comme un tableau, une monumentale aquarelle vivante, dont le canevas s'enrichit au fur et à mesure des actions produites par les baigneurs et des résidus des performances accumulés dans l'eau.

Nous nous mettons en contact avec le service des sports de la ville. OK.

Nous invitons des musiciens à composer la bande originale pour les ballets<sup>3</sup>. OK.

Prêtes, il nous manque l'essentiel.

## CHANTAL

Chantal Moschetti répond à notre email; notre projet l'intéresse. Elle est d'accord pour nous rencontrer, il faut venir chez elle, dans une ville au nom de marque de vêtements. Chantal est l'entraîneur de l'Olympic Nice Natation. Il faut dire «entraîneur» et non «entraîneuse», parce qu'«entraîneuse», c'est un peu frivole: «l'entraîneuse appelant ces messieurs à entrer». Chantal est une ancienne nageuse, elle est très occupée dans la vie. Elle nous fait comprendre qu'elle est une femme importante dans le milieu. Lors de notre première rencontre, nous nous enfermons une matinée dans son bureau. Elle nous explique comment marchent les clubs, comment elle travaille avec les filles. Elle nous dit que, pour *Sculpture synchronisée*, il faudra beaucoup de filles, qu'elle en fera venir exprès de Monaco et de plus loin, s'il le faut. Elle nous parle de ses championnes.



Des maillots de bain qui sont très beaux mais qui coûtent très cher et que, parfois, l'été, elle coud elle-même avec sa mère et des amies. Chantal nous montre son stock de paillettes, il y a beaucoup de variété: les plates, les perlées, celles en forme de végétaux; elle nous dit qu'elles sont rares, qu'elles viennent de chez un fournisseur très spécial. Chantal sera notre acolyte pour préparer le happening jusqu'en janvier 2014. Chantal est un film. Nous lui laissons un regard sur tout, elle est d'une efficacité sévère propre aux entraîneurs sportifs, qui fera miracle et intimidera parfois les artistes au bord du bassin.

## INSIDE THE AZUR CUBE

Chantal nous convie au gala de fin d'année de l'Olympic Nice Natation à la piscine Jean-Médecin. Nous y allons avec quelques-uns des artistes. Les vapeurs de chlore mélangées aux chaleurs corporelles

du spectacle sont à la limite du supportable. À l'entracte, nous nous précipitons à l'extérieur pour éviter le malaise. Il faudra s'en souvenir pour éviter une hécatombe lors de *Sculpture synchronisée*.

Danse synchronisée et plongeon se succèdent. Et puis, comme toutes les meilleures choses ont une fin, c'est le moment du ballet final et collectif, le clou du spectacle, la *Spoonbridge Cherry*<sup>4</sup> sur la piscine. Toute l'équipe s'agite sur la plage sur une musique Pop vraiment limite, un enchaînement improbable de tubes techno des années 1990, de hits acidulés et de Beyonce. Tous à l'eau; clap de fin sur une *ola* autour du rectangle bleu. Le gala sera l'une de nos sources d'inspiration pour le déroulement du happening. On leur volera presque tout: de l'impression du programme au ballet-final sur fond de *medley* musical, en passant par l'entracte au snack pour se rafraîchir et déguster des carrés de pissaladière.

<sup>1</sup> Artiste et enseignant à la Villa Arson. Arnaud Labelle-Rojoux est, avec Patrick Blouin, à l'origine de l'atelier de recherche «Littoral/Des corps compétents» dans lequel s'inscrit le projet *Sculpture synchronisée*.

<sup>2</sup> Le répertoire est consultable en ligne sur <http://sculpture-synchronisee.villa-arson.org>.

<sup>3</sup> Bétonneuse-chloreuse, compilation musicale pour piscine, produite pour le happening et diffusée sur le site du projet.

*Sculpture synchronisée*, piscine Jean-Médecin, Nice, 12 janvier 2014. La compétition va bientôt commencer.

Giuliana Zefferi, Les Os d'Horus, sur le morceau de Beau Delay (Arnaud Maguet) Too Black Too Strong

<sup>4</sup> Claes Oldenburg, Spoonbridge Cherry, 1988, Minneapolis Sculpture Garden.

## WHAT HAPPENED?

La production des sculptures débute en mai 2013. C'est long, très long. La Ville de Nice a fourni un cahier des charges précis avec la liste des matériaux autorisés. On ne met pas n'importe quoi dans une piscine municipale. D'ailleurs, on ne met pas grand-chose du tout.

Quelques mésaventures nous obligent à être inventifs et à nous entraîner « à sec » – entendez sur la terre ferme et de préférence au bord de la piscine. Le résultat est plutôt absurde. Le happening a finalement lieu, le dimanche après-midi du 12 janvier 2014. Le jury prépare ses notes ; les gradins sont combles.

Baptiste Masson se définit comme un « artiste-artisan puriste ». Son projet *Rhabillex vos sirènes* est de réaliser une bouée se déroulant en robe-filet orné de bouchons de liège : il a tenu à réaliser la totalité des éléments lui-même à partir de matériaux bruts. La bouée a été moulée en silicone et les flotteurs de liège sont réalisés à partir du décalottage clandestin d'arbres de l'arrière-pays niçois, technique apprise via des tutoriels sur Internet.

Lucie Hénault propose l'unique pièce ornementale : les costumes et bonnets de bain portés par les nageuses pendant les deux heures de la présentation. C'est la série *Bonnets de bain, les coloquintes de ta grand-mère*, entre reptile et coiffure versaillaise.

L'œuvre de Laurie Charles, *Mister Universe* – un menhir noir en mousse avec un hublot incorporé, contenant une photographie du tournage d'un film sur une communauté de bodybuilders ésotériques –, fut universellement prise pour un étron qui ne cessa de se gorger d'eau pour réellement atteindre le poids des pierres d'Obélix, obligeant à amarrer l'engin plutôt qu'à l'extraire du bassin. En revanche, Estrid

Lutz & Emile Mold, avec *Space Junk*, ont bien invité, dans leur ensemble de sculptures télécommandées, une simili-crotte qui « dansa » auprès, entre autres, d'un rumsteck sur jet-ski, d'une flaque de pétrole à trappe et d'un sous-marin-balais-à-chiotte. Les moteurs arrivent de Chine quelques jours avant le happening ; ils sont montés sur la plage de la piscine la veille du show.

Sandra Lorenzi produit un *Swimming tool*, entre tourniquet et manège, désigné grand vainqueur de la compétition. Jeanne Roche fait, elle, fabriquer la structure *Autour des Pull Boys* par un atelier spécialisé dans la découpe industrielle des pull boys, ces accessoires utilisés en aquagym pour muscler les cuisses et par les crawlers fous pour bomber leurs pectoraux. Une autre interprétation des planches de natation est proposée par Giuliana Zefferi avec *Les Os d'Horus* qui évoquent les formes de Jean Harp. Pendant ce temps, Gabriel Méo recherche des crocodiles gonflables en hiver pour *J'accoste les paillettes*. On lui en dégotte dans le bazar de la rue Bonaparte, qui vend des sapins artificiels en été, et donc, forcément, des crocodiles flottant en hiver. Il élabore une narration *teenage* de naïades s'amourachant de reptiles inspiration Martin Barré, avant de les décapiter à l'aide de couteaux de plongée fixés à leurs gambettes galbées. Le tout sur la musique pop/chichon du groupe 16/9. Ça sent la Californie Frenchie. Vive la French Riviera!

On conclura par ce dont il n'y pas trace et qui clôtura en privé l'aventure aquatique. Après le cocktail post-happening au snack de la piscine, d'un commun accord tacite, tous les acteurs de *Sculpture synchronisée* se retrouvent autour du bassin laissé sans surveillance pour une ultime performance. On ne vous dira pas laquelle...

Rafaela Lopez &  
Georgia René-Worms

*Les autres participants sont Lucile Diacono, Timothée Dufresne, Camille Dumond, Raphaël Emine & Omar Rodriguez, France Cayraud, Amalidine Ghorwacaga, Mathilde Lehmann, Grégoire Motte, Nelly Toussaint, Raphaëlle Serre, Quentin Spohn, Agathe Weisner & Arnaud Biati.*

JOHN BALDESSARI : NÉ POUR PEINDRE  
PAR THOMAS GOLSENNE & GEORGIA RENÉ-WORMS

Écrire à deux, quand l'un est professeur et l'autre étudiante, doit éviter deux écueils : l'uniformisation des voix et le dialogue question/réponse. La forme entrelacée et le choix de styles très différents — historique pour l'un, poétique pour l'autre, nous ont semblé les meilleures réponses pour mener notre barque à bon port.

On appelle couleurs les insignes brodés au dos des blousons de motard. Il s'agit d'un uniforme, d'un signe de ralliement, d'une affirmation d'appartenance à un gang. L'emblème des Hell's Angels, leurs « couleurs », est un insigne brodé représentant une tête de mort ailée, avec un casque de motard et, sous les ailes, les initiales M.C., le tout surmonté des mots « Hell's Angel's » cousus au dos d'un blouson en jean aux manches coupées. Dans le numéro de juillet/août 1970 de *Studio International*, John est invité par David Antin à publier un portfolio consacré à l'art conceptuel.

John propose deux portraits de lui. Une huile sur toile : John assis sur une chaise, jambes croisées, cigarette à la main, l'air penseur. Dans la légende, on peut lire :

« John A. Baldessari, d'âge mûr, janvier 1970, qui introduisit la peinture à National City, Californie, dans une de ses poses théâtrales favorites. Baldessari est un artiste des années 1970, très en vogue à National City. »

À droite de cette peinture, il reproduit une photographie de lui de dos<sup>(A)</sup>.

John porte un blouson en jean à manches longues, un blouson de motard peintre avec un gros blason dans le dos, un blason avec une tête de mort posée sur une palette de peintre.

Des flammes sortent du crâne, c'est sa « couleur ». Sur un écusson qui relie chaque côté de ses omoplates, John fait inscrire « born to paint ». Sous la photo John édite un encart publicitaire où il propose au lecteur de faire faire sa « couleur » sur le modèle de celle de cet artiste « professionnellement éminent ». Le lecteur a le choix d'être :  
[ ] Né pour peindre  
[ ] Né pour sculpter  
[ ] Autre \_\_\_\_\_ (préciser texte)

Flash-back 1968

Dans une série d'épreuves préparatoires du tableau *Wrong*, John apparaît en photo de face sur un trottoir devant un palmier entre sa maison de National City, la route, les voitures.

Tee-shirt blanc, jeans, mains dans les poches. Au cours des tests d'émulsion, John cherche à poser son blaze comme un jeu, il marque sur son tee-shirt des termes pour se définir : « artist », « born to paint ». John met de côté « born to paint » pour mieux le ressortir pendant l'été 1970 sur son blouson de motard peintre.

Il s'en éloigne de plus en plus au profit d'un art des mots, jusqu'à la mise en scène de son rejet de la peinture avec le *Cremation Project*. Mais d'un autre côté, il revient depuis les dix dernières années à des formes d'expression plus picturales. Il n'est pas le seul artiste conceptuel à opérer un semblable « retour à la peinture » ; il faudrait par exemple comparer sa carrière à celle d'Art & Language, qui se sont mis à faire des tableaux depuis la fin des années 1970, après des débuts conceptuels picturoclastes. Quel sens donner à ce retour ? Une trahison des attitudes conceptuelles, un compromis avec le marché, une forme tardive de sentimentalisme ? Loin de là, si l'on admet qu'il peut exister une peinture conceptuelle. Mieux, dans le cas de Baldessari, ce retour à la peinture n'en est pas un, dans la mesure où il n'a jamais vraiment abandonné la peinture, même quand il n'en faisait plus de la manière traditionnelle.

LA PEINTURE  
(PLUS = MOINS)

Chez Baldessari, la peinture n'est jamais vraiment à sa place, ni avant, ni après le *Cremation Project*. On pourrait dire qu'au départ la peinture est débordée. Les toutes premières peintures de Baldessari, dans les années 1950, montrent un style qui n'est pas à lui, une sorte de standard expressionniste. C'est comme si la peinture des autres recouvrait la sienne. Plutôt que de chercher son propre style, il va produire une peinture sans style. Ceci d'abord par l'introduction du non-art dans ses tableaux. L'idée n'est certes pas une invention de Baldessari (Rauschenberg le précède dans cette voie). Mais il passera une bonne partie de sa carrière à chercher à lui donner une interprétation personnelle<sup>(2)</sup>. Tour à tour, ce non-art prendra la forme de supports et d'objets non orthodoxes (fragments d'affiches publicitaires), de signes, de photographies, de textes. Ensuite, par l'effet de citation ou de commentaire sur la peinture, il prendra forme de manière plastique (comme dans *Sign for Rothko and Albers* de 1961) ou textuelle (comme dans *Original Creation Hand Painted* de 1967).

Le style pour Baldessari n'est plus un moyen nécessaire d'expression personnelle, mais un mode de représentation qu'on peut changer selon les besoins. Et pourtant, à l'instar de Duchamp qui voyait en l'individualisme

de Max Stirner un idéal éthique, ce rejet du style comme « inconscient corporel » comme disait Barthes, va de pair avec une recherche d'individuation.

Ainsi Baldessari, dans les années 1960, continue de développer des stratégies de singularisation, tout en variant ses emprunts au non-art, qui lui permettent de dépasser la question du style. C'est toujours au sein de la peinture qu'il s'exprime ; mais la peinture débordée de l'extérieur. *Art Lessons* (1964) constitue une pièce importante de cette période pour deux raisons. D'abord, elle introduit le motif pédagogique dans son œuvre, c'est-à-dire le « discours sur l'art » comme façon de faire de l'art, notamment à travers l'usage du texte — ce qui va se développer un peu plus tard sous la forme des *Word Paintings*. Baldessari rappelle à leur sujet qu'il s'agissait toujours de faire de l'art avec du non-art — du texte. C'est pourquoi, disait-il, il avait besoin d'inscrire ses textes sur des toiles, afin d'envoyer « un signal artistique automatique, affirmant que le contenant valide le contenu<sup>(3)</sup> ». Le tableau apparaît du coup comme un élément du dispositif qui fabrique la valeur esthétique, et non plus comme un support neutre, vide et passif en attente d'un contenu artistique. Ensuite, les images d'*Art Lessons* montrent toutes des cas de peintures qui débordent de leur cadre, et les commentaires écrits en marge des « tableaux » portent précisément sur cette relation inconfortable avec l'espace environnant. Il s'agit en fait d'une mise en abyme du débordement de la peinture par son dehors que Baldessari met en œuvre par ailleurs.

La série des tableaux de gros plans de 1963 ou celle des *Fragments* de 1966 montrent deux façons de jouer sur les limites de la peinture. Dans *Shoulder* (1963), par exemple, on voit trois zones de couleur peintes assez grossièrement, qu'on arrive assez vite à reconstituer comme un bout de visage, un morceau d'épaule et un fond jaune uniforme. On a l'impression que le tableau est inca-pable de s'ajuster au motif qu'il cherche à représenter, comme si celui-ci, pris dans la vie réelle, excédait forcément la peinture.

L'utilisation de la photographie, à partir de 1967 (mais transférée sur toile) est sans doute, avec l'écriture, le moyen le plus important que Baldessari ait trouvé pour déborder de la peinture. Les *Commissioned Paintings* de 1969<sup>(B)</sup> sont ici les pièces les plus symptomatiques, avant le *Cremation Project*.

Le principe en est connu : l'artiste demande à des peintres amateurs, bons techniciens, de reproduire en peinture des photographies que lui a prises. C'est ce que les Américains appellent la « *treasure painting* », une pratique consistant à transposer une photographie en peinture, la peinture étant censée anoblir la photo pour donner à un simple souvenir un vernis artistique. Baldessari avait lui-même réalisé peu avant *A Picture to Treasure* (1966-1967). Sur la toile laissée en réserve, il fait écrire une description-titre de l'image peinte : « *A PAINTING BY*... » suivi du nom de l'auteur de la peinture, à chaque fois différent. Baldessari va ainsi jusqu'au bout de son refus du style, de la manière personnelle, c'est-à-dire de l'usage de sa main, en déléguant la production de l'œuvre à d'autres. Il n'est, bien sûr, pas le seul à le faire (on pense aux *Wall Drawings* de Sol LeWitt par exemple). Mais il décline l'idée en mettant en valeur le producteur de l'image, qui chez LeWitt reste anonyme, ou du moins est seulement mentionné dans le cartel. Les *Commissioned Paintings* sont aussi intéressantes pour une autre raison : pour les photographies qui sont peintes. Car celles-ci représentent toutes un index pointé en direction d'un objet, d'une zone spatiale qui renvoie toujours plus ou moins à l'univers banal et familier de la maison (une gazinière, etc.). Ce geste de désignation (par l'artiste ?) est à lui seul emblématique du changement de modèle signifiant que Baldessari adopte à partir de la fin des années 1960. Il renvoie au modèle iconoclaste de Peirce, dont la théorie de la photographie ultérieure (Krauss, Schaeffer...) se servira abondamment pour expliquer la spécificité du médium photographique, et dont Krauss fera même le modèle de toute la création plastique qui s'inspire depuis les années 1950

(2)

« Je pense que mon problème d'ensemble était que l'essayer de comprendre ce que voulait dire l'art pour moi, et beaucoup de mes premières œuvres tentaient d'éclaircir ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, ce qui peut vous rendre fou, bien sûr. » (Interview avec Hans Ulrich Obrist, « *What I Had Left Out* », 2 mars 2003, in *Hans Ulrich Obrist, The Conversation Series*, 18, John Baldessari, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009, p. 20.

(3)

John Baldessari cité par Lynn Vance, « *John Baldessari : Artist as Artist* », in *Dialogue : the Ohio Arts Journal*, vol. 4, n°3, janvier-février 1982, p. 39.

Existe-t-il une peinture conceptuelle ? « Jen ai assez de l'expression "bête comme un peintre" », disait Duchamp en 1946. « Pourquoi l'artiste devrait-il être considéré comme moins intelligent que Monsieur tout-le-monde ? », s'indignait-il encore en 1960<sup>(1)</sup>. Comme on sait par ailleurs que Duchamp cessa lui-même de peindre définitivement en 1918 pour se détourner de « l'art rétinien » et s'orienter vers un art plus intellectuel, on a tôt fait d'interpréter cet agacement du précurseur de l'art conceptuel comme un rejet de la peinture elle-même : si vous êtes artiste et que vous voulez

qu'on arrête de vous traiter d'idiot, alors commencez par arrêter la peinture. Duchamp aurait ainsi et pour longtemps fourni les bases d'une opposition majeure : d'un côté l'art à l'ancienne, incarné par les peintres et leur attirail de pigments, de sentiments et de techniques matérielles ; de l'autre, les artistes conceptuels, en rupture avec les formes traditionnelles de l'art, en rupture avec l'objet, avec le style, avec l'expression, en un mot, en rupture avec tout ce que représente la peinture. Faire un art d'idées et de mots plutôt que de lignes et de couleurs. La peinture ne pourrait pas, par essence, être conceptuelle.

Mais reprenons les deux citations de Duchamp. C'est curieux comme celui-ci passe insensiblement du peintre

à l'artiste, comme si ces deux termes étaient synonymes. Il se pourrait bien en fait que pour lui, comme pour beaucoup d'autres à son époque, la peinture soit le nom métonymique donné à l'art. Il ne faudrait donc pas opposer les bêtes peintres et les autres artistes intelligents, mais les artistes bêtes en général aux artistes intelligents en général. Autrement dit, il pourrait exister une manière intelligente de faire de la peinture : une peinture conceptuelle, donc.

Regarder le travail de John Baldessari tout en formulant cette hypothèse n'est pas sans intérêt. Car la position de l'artiste californien à cet égard est complexe. D'un côté, après avoir commencé sa carrière comme peintre,

(1) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Flammarion, coll. « *champs* », 1994, p. 174 et 236.



(A) Anonyme, Sans titre, Studio International, vol. 180, n°924, juillet/août 1970, p. 3



(B) John Baldessari, God Nose, 1965, huile sur toile, 172,7 x 144,8 cm. Courtesy de l'artiste



A PAINTING BY ELMIRE BOURKE

(D) John Baldessari, Commissioned Painting: A Painting by Elmire Bourke, 1969, huile et acrylique sur toile, 150,5 x 115,6 cm. Courtesy de l'artiste

C'est l'été 1970, sur la côte Ouest des États-Unis. Le gang de John cet été ne semble pas être celui des palettes, mais plutôt celui des flammes. Les photos témoignent qu'il ne fait peut-être pas si chaud que ça. Parce qu'au crématorium de San Diego, en Californie, le 24 juillet 1970, les hommes portent des pantalons longs et des chemises en jean à manches trois-quarts. John a réservé le crématorium. Il veut brûler ses peintures. Alors à l'aube, John se rend dans son atelier de National City au volant de son van Ford Econoline. Il a donné rendez-vous à ses élèves de l'Université de San Diego. On les appellera le gang #34674. La consigne est simple : le gang #34674 doit liquider et désenclâsser toutes les peintures. Ils vident l'atelier à coups de pied, de poing, au couteau, à la hache... (C) Tous les moyens sont bons pour détruire ces 123 toiles et aller les jeter aux flammes.

Alors, une fois l'opération de démantèlement effectuée, les hommes du #34674 déposent les caisses à l'opérateur de crémation, qui fait passer les toiles de John entre deux crémations. Quelques heures après neuf boîtes contenant les cendres sont confiées à John, elles sont référencées sous le nom de « John Baldessari #34674 ». Pour célébrer et marquer l'action du gang, John fait fabriquer des objets mortuaires, des hommages à sa peinture morte. — une urne en forme de livre dans laquelle il met une partie des cendres — une plaque au nom de « John Anthony Baldessari 1953-1966 » — des cookies préparés à partir de cendres John veut faire perdurer cette peinture, la diffuser autrement. La réinjecter malgré sa disparition, il faut l'ingérer.

de Duchamp<sup>(4)</sup>. Les images à l'index pointé de Baldessari ne peuvent pas ne pas faire penser en effet au dernier tableau de Duchamp, *Tu m'*, dans lequel une main à l'index pointé se détachait des figures d'ombres des ready-made, main réalisée, d'ailleurs, par un peintre d'affiche. Ce modèle indiciaire rompt avec le modèle de création qui régnait sur l'art jusqu'à alors, modèle prométhéen où l'artiste faisait surgir des formes nouvelles à partir de la matière informe. L'artiste indiciaire, lui, ne crée pas : il « invente », au sens archéologique, c'est-à-dire qu'il trouve et qu'il choisit ce qui existe déjà<sup>(5)</sup>. Si la peinture constituait le modèle de l'art prométhéen, la photographie est, à n'en pas douter, celui de l'art indiciaire. Pour dire adieu à l'ancien modèle artistique, Baldessari souligne trois fois donc dans les *Commissioned Paintings* le modèle indiciaire qu'il adopte à présent, en déléguant la production, en faisant une photographie et en mettant en scène le geste de sélection. On pourrait même ajouter un quatrième trait dans certains cas, comme dans *A Painting by Elmire Bourke*, dans laquelle le doigt pointe en direction d'un établi taché de peinture, qui ressemble à s'y méprendre à un tableau de Pollock.

**LE PICTURAL (MOINS = PLUS)**

Le *Crémation Project* marque un apparent rejet de la peinture en général. Comme pour le confirmer, les travaux qu'il réalise peu après s'en détournent complètement, du moins matériellement : textes, photographies et vidéos essentiellement. La figure indiciaire

y est déclinée de plusieurs manières : l'index encore (*A Game for Two Players* [1971-1972]), l'empreinte (*Potential Print* [1970]), avec les cendres du *Crémation Project*, le modèle judiciaire comme dans *Police Drawing* (1971) : il demande à un dessinateur policier d'établir son portrait-robot à partir des descriptions de vingt de ses étudiants. Baldessari déclarera d'ailleurs en 1977 : « J'ai toujours été intéressé par les indices, les preuves, la photographie policière... parce que selon moi, c'est de cela qu'il s'agit en art — des indices perceptuels<sup>(6)</sup>. » Baldessari donne l'impression d'avoir tellement fait déborder la peinture qu'il en est complètement sorti. Pourtant, la peinture est toujours là, comme un problème latent. Telle est la force du pictural : il rejaillit toujours, même quand on croit s'en être débarrassé.

Beaucoup de pièces des années 1970 se présentent comme des expériences dont les photographies constituent le moyen et le résultat à la fois. Mais parfois ces expériences portent bien sur des problèmes, non seulement photographiques, mais aussi picturaux. Soit la série des objets jetés en l'air et qui dessinent des figures, comme *Throwing Three Balls in the Air to Get a Straight Line* (*Best of Thirty-Six attempts*) de 1972-1973. Se détachant d'un ciel bleu californien (parfois des palmiers sont visibles), quatre boules oranges dessinent des figures plus ou moins rectilignes. Bien sûr, il s'agit de capter « l'instant décisif » où la figure recherchée apparaît — problème de photographe. Mais cette figure, la ligne droite, ne peut apparaître qu'en surface — problème de peintre. De même, dans *Cigar Smoke to Match Clouds That Are Different* (*By Sight-Side View*),

c'est encore en surface que la comparaison entre une photo de nuage et le nuage de fumée dégagé par l'haleine de l'artiste peut s'effectuer. D'autres pièces font intervenir la peinture par citation : *Mondrian Story* (1972-1973), qui est une série de photos montrant un pantalon blanc d'homme (ou de femme ?) marchant sur un parterre de fleurs, serait une allusion à une anecdote rapportant l'observation que Mondrian aurait faite, dans des circonstances semblables, sur l'ombre colorée des fleurs se projetant sur son pantalon, comme sur une toile blanche. *Portrait: Framed Heights* (*Open-ended*) de 1974 consiste en plusieurs cadres de tableaux sur un mur, sans peinture à l'intérieur, mais avec, écrites sur le mur, les indications du nom d'un artiste, de sa taille et de la date de la note. Dans tous ces cas, la peinture est absente, mais Baldessari y renvoie par allusion, en semant des indices. Enfin, la peinture apparaît en son propre nom, pour ainsi dire, à travers l'utilisation que Baldessari fait de la couleur. Celle-ci est utilisée

(4) Rosalind Krauss, « Notes sur l'index », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Mouton, 1993.

(5) « Je pense qu'un des enjeux fondamentaux de l'art est d'établir une sélection [...] » (John Baldessari cité par Pascale Cassagneau, « Interview with John Baldessari », in *Entretien/Interview/Interview: Accconi, Baldessari, Fabro, Sarkis*, Turin, Lindau, 1999, p. 14).

(6) Tiré de Diane Sporadek « Feature Interview: John Baldessari », in *Detroit Artists Monthly*, vol. 2, n°6, juin 1977, p. 6.

en apparence de façon mécanique, toujours selon la séquence du spectre chromatique, dans ce ton expérimental que l'artiste adopte alors. *Floating: Color* de 1972 introduit comme une anomalie dans l'image : des rectangles colorés semblent flotter devant la façade d'une maison photographiée. Cependant, leur absence d'épaisseur ou d'ombre suggère aussi visuellement des papiers collés sur la photographie. Cette pièce est importante parce qu'elle montre la couleur utilisée en tant que force disruptive qui trouble l'économie représentationnelle de la photographie. Bref, elle incarne la capacité du pictural à déborder l'image. Et surtout, elle prélude à une tendance qui ne va cesser de se confirmer chez Baldessari à utiliser la peinture par-dessus la photographie pour la tronquer, la modifier ou la compléter.

Une œuvre remarquable en ce sens est *Two Stares Making a Point but Blocked by a Plane (for Malevich)* des *Violent Space Series* (1976) : on voit sur une photographie en noir et blanc deux hommes sur la terrasse d'un immeuble, regardant fixement, et comme sur leur garde, quelque chose qui est caché par un vaste carré blanc posé en biais sur la surface de l'image — on comprend l'hommage à Malevitch du titre. Non seulement la référence à la peinture est explicite (une peinture iconoclaste comme celle du peintre russe, en plus), mais le fonctionnement occultant de la peinture est parfaitement mis en œuvre. Baldessari utilise beaucoup les pastilles colorées les années suivantes. D'abord collées, elles sont ensuite peintes sur le tableau photographique, jouant le rôle d'un cache : ainsi dans *Bloody Sundae* de 1987, deux photographies sont

juxtaposées, comportant cinq personnages, le visage de chacun étant couvert d'une pastille colorée. Dans l'image du haut, trois malfrats (?), revolver au point, se font une barricade de meubles et de tableaux (dont on ne voit que les cadres, la peinture étant elle aussi masquée). En bas, un couple bourgeois s'embrasse dans un lit, en dessous d'un grand tableau dont la peinture est là aussi cachée. En somme, deux clichés du cinéma noir américain, dont la généralité est renforcée par l'occultation de toute information (les visages) qui pourrait particulariser les images. Cette œuvre est assez emblématique de l'adoption par Baldessari dans les années 1980 d'une iconographie cinématographique. Mais il y a plus. Le cinéma l'intéresse dorénavant puisqu'il fonctionne sur un modèle sémiotique qui permet à la peinture et à l'image de coexister : la peinture. En effet, l'image cinématographique et la peinture telle que les conçoit l'artiste californien ont en commun une forme de fragmentation : chaque photogramme n'est que le fragment d'une scène, comme chaque peinture n'est qu'un fragment qui montre imparfaitement, ou cache en partie quelque chose. Dès lors, Baldessari peut laisser libre cours à la peinture, qui soulignera les montages provocateurs ou absurdes de ses assemblages de photogrammes, comme dans les gigantesques images recouvertes de peinture orange qu'il réalise en 2004 pour son exposition au Deutsche Guggenheim Museum in Berlin. Art du montage, l'art de Baldessari ne relève plus du paradigme indiciaire, mais d'une exploration de l'hybride sous toutes ses formes : association d'images disparates, mais

aussi de médias (photographie et peinture). Sa récente série *Noses and Ears* fournit une idéale conclusion à cette évolution. Ce sont des tableaux en effet qui poussent très loin l'hybridation en mélangeant la photographie, la peinture et le relief. Mieux encore : ils renouent avec l'esthétique fragmentaire du début des années 1960, et un *God Nose* de 2007<sup>(7)</sup> boucle la boucle commencée avec le tableau éponyme de 1965.

Que s'est-il passé ? Pourquoi la peinture, d'abord tenue pour superfétatoire, puis refoulée tant bien que mal, a-t-elle accompli son joyeux retour dans l'œuvre de Baldessari ? Une réponse est peut-être à trouver dans une information livrée par l'artiste au sujet d'une exposition qu'il organisa en 2004 avec Meg Cranston. Il explique que partant d'un texte juridique qui excluait un certain nombre d'objets de la catégorie « œuvre d'art », il eut d'abord l'idée de faire une exposition avec tout ce qui ne rentrait pas dans cette catégorie. Puis il s'aperçut que l'exposition ressemblerait alors à n'importe quelle autre<sup>(8)</sup>. Il avait pris conscience que son vieux problème — introduire le non-art dans l'art — était dépassé. L'art n'a dorénavant plus de dehors ; il ne reste plus qu'à en conjuguer toutes les formes et les techniques dans des œuvres hybrides.

John est le peintre sphinx au blouson de biker.

Celui qui construit sur ses cendres.

Mais il y a aussi Steven, le peintre qui se disait nécrophile

car il aimait la peinture que l'on disait morte.

Dans son œuvre Steven<sup>(8)</sup> fait appel à la culture des motards.

Il compare son travail d'allègement de la peinture

à une pratique largement développée aux U.S.A. dans

l'après-guerre :

Le *chopper*.

Ce sont de jeunes américains qui cherchent.

Des motos rapides et légères.

Ces mecs se mettent à « *chopper* »

à enlever toutes les parties inutiles

au fonctionnement de la moto pour l'alléger

pour qu'elle ait plus de performance.

Ils enlèvent le garde-boue, découpent les carcasses arrière.

Retirent le frein avant, les sacoches,

Les phares latéraux, les pare-brises...

Un minimum de carcasses pour devenir

de longs bolidés d'acier rutilants, délicatement peints.

Comme les grands monochromes carrés argentés

du peintre nécrophile.

Pour Steven, retirer du poids dans une moto c'est une sorte

de minimalisme

qui fait ressortir la beauté qu'il y a sous le métal...

ça réduit l'objet à son essence.

Et l'essence, enfin l'essentiel c'est là où ils veulent tous aller.

Que se soit celle avec laquelle Steven peint ses toiles

Celle avec lequel les Hell's roulent

Où l'essentiel auquel John veut arriver.

Et quand John porte son blouson de biker

Et quand Steven peint, froisse, désenclasse, déchire

On peut entendre dans leurs têtes

la rengaine des Hell's Angels qui hurlent

*born to be wild.*

(7)

John Baldessari, entretien avec Hans Ulrich Obrist et Meg Cranston, « *Writing* », printemps 2005, in *Obrist*, 2009, pp. 51-52.

(8)

Steven Parrino, (INDE).

# TERZO FRONTE

Terzo Fronte est un programme curatorial fondé par Georgia René-Worms, artiste et curatrice et Colin Ledoux, auteur et réalisateur français. Il emprunte son fonctionnement à la littérature et se construit comme un projet éditorial dont la programmation s'écrit collectivement par chapitre.

Chacun des chapitres explore un aspect politique des formes de vie de notre société, avec pour objectif à la fin du programme de ces chapitres la production d'un ouvrage réunissant les expériences vécues pendant ces chapitres. Cette construction a pour objectif de rendre visible les formes de vie qui génèrent la production d'un projet au-delà de son aspect formel.

Terzo Fronte s'envisage comme un laboratoire actif d'échanges, de connexion et de circulation entre les scènes artistiques franco-italienne et internationale, explorant les écosystèmes de narration et le fonctionnement de l'art contemporain. Sa programmation se déploie dans un appartement situé dans le quartier de San Lorenzo à Rome.



*Pharmakon, painting on textile, exhibition view Terzo Fronte, 2022*

Intervallo (I) Oniromanzia  
Laurie Charles  
Du 17.12.2021 au 15.01.2022  
Avec le soutien de Wallonie Bruxelles International

"How to seize, give visibility to our anarchical bodies, create for them a new, more personal language, far from the barbarity of the scientific language.

The pieces presented at Terzo Fronte, between painting and domestic sculptures, are at the basis for the creation of a support for narrative works revolving around the history of the body and the illness, from a feminist perspective. There are historical quotations like the two crossed hand, symbol of Italian feminists, popular references and of course her personal history, like the Spoon Theory, a vernacular system set up in conversation forums by people with chronic diseases to measure their fatigue.

At Terzo Fronte, the works of Laurie Charles play with the identity of our space, a place of both domestic life and exhibition. The space is modulated, it exchanges its robes according to the hour, and the visitors who come through. With her domestic sculptures Laurie Charles enrobes Terzo Fronte with a new body, a carnal and sometimes even visceral body, her own. This body that Terzo Fronte has come to shed is of those we are usually reluctant to talk about it: the body that is said to be in poor health.

But does a body in perfect health exist? Isn't good health an idealised projection of an impossible norm for the body, produced by an authoritarian language, that of medicine? Isn't disease itself a form of life for the body, one of its singularities with which we have to learn to live by inventing modes of existence that allow it its place?

In *Migraine* Laurie Charles projects us in a double real-size representation of her body, the first exposes the medieval idea of the body as a map exposing a geographic territory and healing techniques that can be applied to it. In the second, the body is emptied of its organs, subject matter witnessing the trauma experienced. We then think of Artaud's text *The body without organs*.

The exhibition *Intervallo (I) Oniromanzia* articulates the works of Laurie Charles with texts that support the artist's practice and her reflection on the history of sick bodies. These texts associated with Laurie Charles' textile pieces, form a set of dreamed fictions, proposals of existence, which free the body of normative discourse, to restore their greatness to our singularities."

Georgia René-Worms





The Magician's  
Sleeve



Roma XXI

## CAPITOLO (III) Scomparsa voluta: The Magician's Sleeve

Maxime Bichon

1 octobre – 13 novembre 2021

Avec le soutien de la fondation nuovi Mecenati

Il a beaucoup sauté dans le vide, ou plus précisément il a appris à traverser des paysages par l'apprentissage du saut en parachute; d'abord par le ciel et puis par la terre, dans les grottes, les forêts, les villes. Il explore avec attention, écoute et partage ces lieux qu'il traverse, pour leur rendre le soin et l'histoire qu'ils oublient parfois de se donner eux-mêmes. Dans sa dernière exposition\*, ses sculptures, comme des gestes d'acupuncture, rendaient visible sa relation affective au bâtiment. Il mettait en forme les expériences de ceux qui traversent et habitent ce lieu, par des gestes médicaux sur l'architecture, des objets qui accompagnent sa recherche, des ailes de papillons qui se désagrègent, des boîtes de secours.

Ces boîtes sont inspirées de celles où, dans les transports publics, sont exposés les marteaux brise vitres. Mais le marteau n'y est plus, comme s'il avait déjà servi à libérer quelqu'un. Il ne reste plus que son contenant : une boîte vide et ouverte, qui devient une sculpture de l'absence, d'un secours devenu impossible, d'une fuite déjà survenue.

C'est une pratique précise. Pendant sa résidence ici, l'été dernier, il a observé, mesuré, archivé méticuleusement. Il s'imprègne, il écoute ce que vous lui dites. Il réfléchit beaucoup, mais c'est la spontanéité qui dirige. Il y a quelque chose du mathématicien, qui suppose avant de tout vérifier. Les intuitions sont les meilleurs produits de l'écoute et de la présence, comme des rêves cryptés que l'on doit déchiffrer.

Rester illisible pour donner la possibilité de toutes les lectures. Comme la chenille qui se transforme en papillon. "A un certain moment de sa métamorphose, c'est le chaos, le cloaque dans la chrysalide et pourtant, le papillon se souviendra qu'il était chenille."

Terzo Fronte est plusieurs, un lieu de vie, d'exposition, un livre. En fonction des heures et des jours, Terzo Fronte se transforme, se module, se travestit. Ses identités ne disparaissent pas, elles laissent place à une autre enveloppe, celle que l'on présente, celle à laquelle notre interlocuteur veut bien croire.

Au cours des jours passés ensemble en juillet, Maxime a commencé à nous parler des papillons comme élément métaphorique en réponse au sujet de ce chapitre. Notre invitation à réaliser cette exposition était partie avec une note : La disparition comme acte politique. L'injonction de la visibilité est indissociable de l'artiste. Pourtant, des expériences d'invisibilité permettent de repenser cette injonction dans un temps où la narration sociale de sa présence est plus exposée que jamais.

Comme un prolongement des ailes de papillons disposées au sol dans La fuite et l'enveloppe, il nous a parlé des processus de transformation, préférant aborder la disparition par l'entrée positive de la métamorphose. Les enveloppes physiques, de la chenille au papillon en passant par les cocons, nous montrent que tout ce qui disparaît compose une mémoire qui permet de donner naissance à une nouvelle forme.

Disparition, transformation, traversées : ces manières de passer en ne laissant comme traces que des mues presque invisibles, nous amènent à nous interroger sur la manière dont nous souhaitons être présents dans l'écriture de la mémoire d'une œuvre. En 1971, l'artiste américaine Lee Lozano met intentionnellement fin à sa carrière, et commence à répertorier ses non-actions de disparitions dans des carnets, par ce geste et son absence dans les événements comme expositions, vernissages, réunions de professionnels de l'art elle acte visiblement sa disparition et politiquement son refus.

À Terzo Fronte, il épouse notre espace, s'y insère par petites touches presque invisibles, comme des gestes de prestidigitateur. Rien n'est indiqué nulle part. Il nous invite à explorer, à chercher comme il l'a fait, à être attentifs. Il nous surprend comme les magiciens, qui cachent dans leur manche les métamorphoses qu'ils nous préparent.

\*La fuite et l'enveloppe, Treignac Projet, 13.03/13.05.2021







Somewhere in between  
Stuck between two states  
Does that make it three?

Somewhere in between  
Stuck between two drops  
Nowhere else to land

Somewhere in between  
Stuck between two ages  
Thanks to I and I

Somewhere in between  
Stuck between two nights  
I did not see noon

Somewhere in between  
Stuck between two tricks  
Please don't look away

Somewhere in between  
Stuck between two skins  
Every other days

Somewhere in between  
Stuck between two decks  
Trying to take a chance

