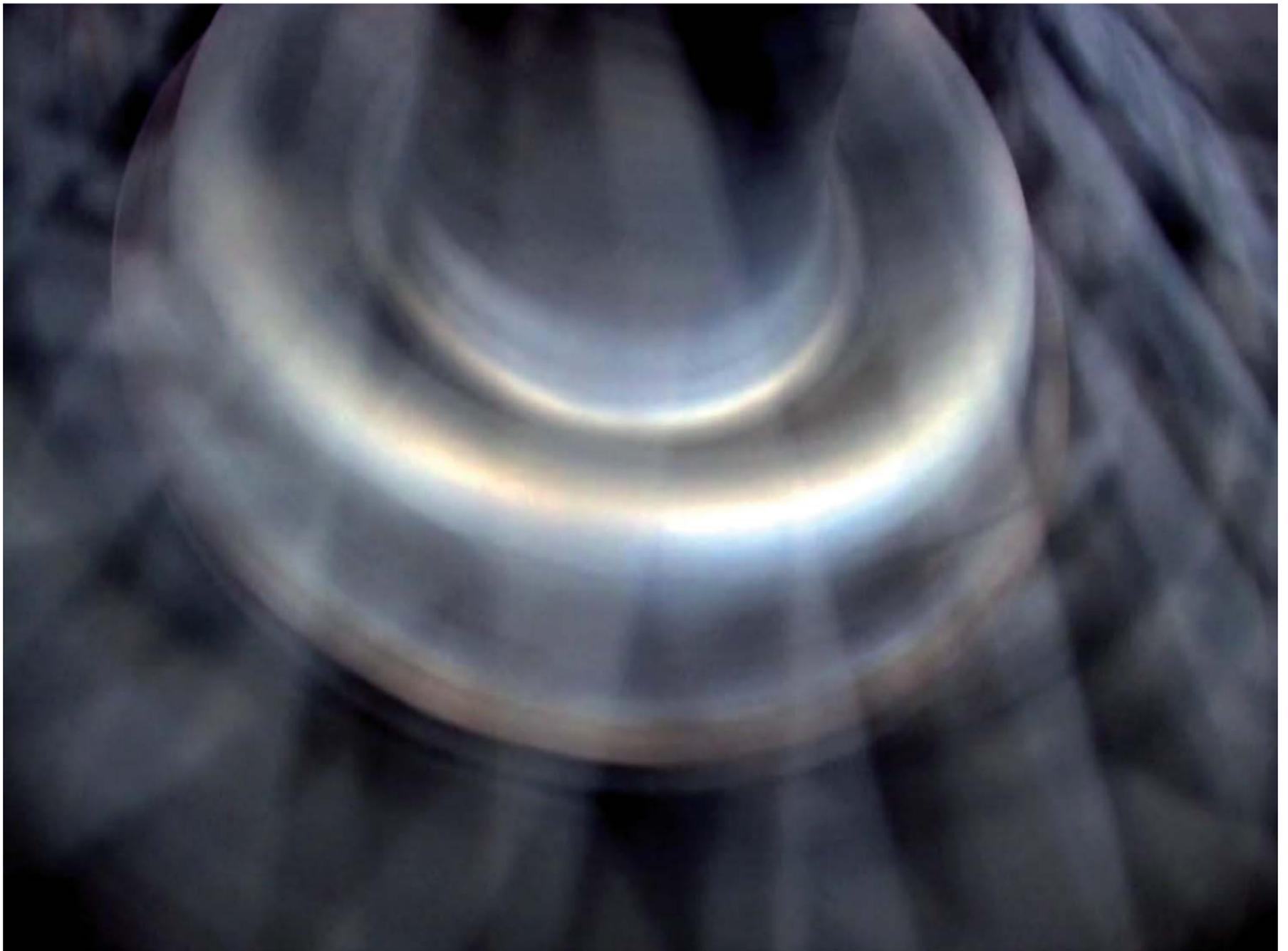


# trace

Exposition espace d'art **le moulin** La Valette-du-Var

**Michèle Sylvander**  
Promenade en Céphalée



Extrait du film "Une brève histoire d'amour", 2008.

**T**race est la publication qui caractérise les expositions d'art contemporain réalisées par le service des affaires culturelles de la Ville de La Valette-du-Var. Ce numéro de parution accompagne l'exposition de Michèle Sylvander "Promenade en Céphalée". Trace jalonne les expositions du Moulin, Espace d'art et en constitue l'histoire et la mémoire.

## Dans ce numéro

- 02 • SOMMAIRE
- 03 • M.S. FILLE D'ARNAUD ET DE MARIE-THÉRÈSE  
TEXTE DE LILIANE GIRAUDON
- 06.11 • COMME SI JE NE LE VOYAIS PAS  
PETITE LISTE PRATIQUE ET DÉSORDONNÉE À L'USAGE  
DES AMATEURS DE L'ŒUVRE DE MICHÈLE SYLVANDER  
TEXTE DE XAVIER GIRARD
- 12.13 • "MOBILIS IN MOBILE"  
TEXTE DE JEAN-MARC RÉOL
- 15 • CV
- 16 • REMERCIEMENTS / INFOS PRATIQUES

## Michèle Sylvander

### Promenade en Céphalée

#### Direction et commissariat

Isabelle Bourgeois

#### Coordination de l'exposition et régie des œuvres

Service des Affaires Culturelles

Éditeur Ville de La Valette-du-Var

Graphistes Studio MCB / 04 94 14 16 85

Centre d'impression Imprimerie Riccobono

Directeur de publication Isabelle Bourgeois

Tirage : 3 000 exemplaires

Journal gratuit ne peut être vendu

Crédits photographiques © Michèle Sylvander

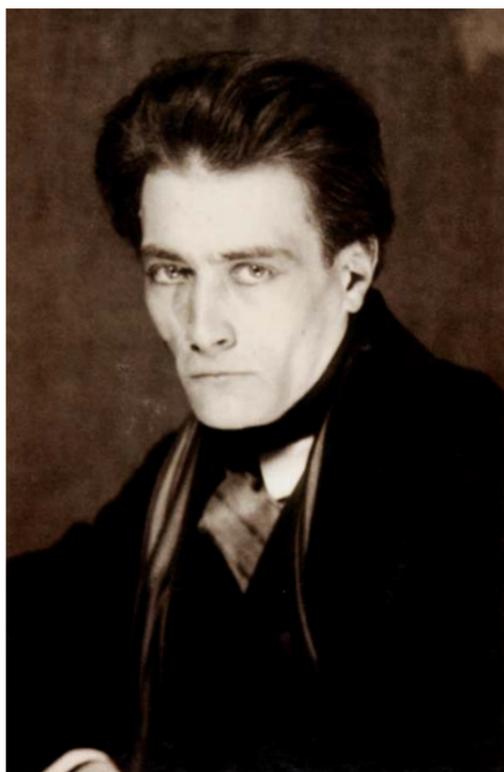
Crédits textes Xavier Girard, Liliane Giraudon, Jean-Marc Réol

Relecture Jean Petrisans



Extraits du tournage du film "Une brève histoire d'amour", 2008.

# M.S. Fille d'Artaud et de Marie-Thérèse



Antonin Artaud. © Man Ray Trust / Adapp, Paris 2008.

le début des mises en scène. Je mets en scène. Et je photographie ce qui est au sol." Ici intervient la réalité prétendument attestée par la photographie. Saisissant obscurément que l'ombre qui est un signe du réel n'est en aucun cas sa reproduction, elle se met à traquer. Une traque sans complément d'objet. À l'intraitable du sujet, elle substitue un crabe de haute catégorie, éminemment traitable celui-là, cocotte postiche, compensation des souffrances attachées à la réalité (je parle de la photographie). Ici, introduisons (comme en fraude) une pratique ou action. Aux livres d'Artaud se sont toujours mêlés ceux de Lewis Carroll. Leur lecture. Ils ne cesseront de nourrir le nid à processus entamé.

Metteuse en scène en proie à la hantise M.S. avance avec ses miroirs, ses fonds, bulles, costumes et accessoires. Elle dit : "Ma mère coud les costumes". Ce qui ne peut être dit doit être montré. On peut aussi douter de la fiabilité des miroirs puisque les fantômes disparaissent au lever du jour. Condensation ou déplacement, certains déjà la classent au rayon de l'intime versus Fantasmagorie (lointaine cousine de



"C'est une fille", 1995, tirage photographique ilfochrome laminé sur alu-dibon, 160 x 115 cm. Collection FNAC.

de la barbe sont tombés dans l'échancrure, à moins que sous la chemise ne respire du singe). Plus tard elle rêve d'un film. Du glamour inversé. Projette d'en faire une version véritablement muette. Au cours du tournage, le héros traverse un état vagal. On perçoit une mésange. On sent passer le temps. On le partage avec l'image et son hors-champ. Le roman-photo n'a jamais été qu'une invention maison (comme la politique des auteurs) et "une histoire d'amour" semble charrier des éléments de réponse pour une question pas encore posée. En attendant, le jour se lève. Il n'arrête pas de se lever.

M ademoiselle Cabassot est vêtue de velours noir. Elle porte près du cou un renard au poil roux. Sur les cuisses, un sac, serré. Le visage levé, ouvert. Très nu. Loin de ce qui se nomme une idée fixe et qui toujours est vague. Trace d'époque, la photographie comme le voyeurisme échoue. Rien n'est dévoilé. À peine une vague condensation évolutive. Mais peu importe puisqu'il s'agit de faire voler en éclat la réalité. Recomposer artificiellement ce qu'on appelle encore un récit (ce qui est personnel est politique, la vie de chacun est à tout le monde). Marie-Thérèse deviendra Sasselli (épouse). Ici entre l'enfant. "C'est une fille." "Elle aussi." Le poids du passé vaut bien l'espace présumé de l'avenir. Sous le nom de Sasselli, M.S. (mystérieuse identité fugitive) entend des poèmes habités par des voix. Ça se lit (dans Artaud). Par exemple *L'Ombilic des limbes*. Elle a quinze ans. Le hasard sait toujours trouver ceux qui sauront s'en servir. Par exemple Artaud, machine à semence. Fécondé dans cette ville où un siècle plus tard sera tourné *Une Brève Histoire d'amour*. Artaud et ses filles. Les filles de cœur et les filles de cul d'Artaud. "Ma fille renversée entre mes bras, le postérieur sous mon menton, la tête en bas à la place de mon nombril, son tronc confondu avec mon sexe d'homme." Le dessus, le dessous. À l'endroit. À l'envers. Sans syntaxe, pas de destin. Si l'art c'est de l'amour + de la technique, nous y voilà. "Je dessinais mal, comme lui." Comme lui, elle ne racontera pas une histoire mais se contentera d'en distribuer les images. On ne pourra pas lui en vouloir de n'en proposer que des morceaux. Ni d'avoir (à sa manière) introduit une autre marque du genre (désintégration corporelle et sexe fictif). Si le genre est l'indice linguistique de l'opposition politique entre les sexes M.S. saisit très vite que le masculin n'est pas le masculin mais le général. Dans la lumière de cette évidence et sous le signe du cerveau avec une idée tordue serrée sur son cœur chevelu, M.S. dessine et peint, lit Artaud, absorbe la vie, s'ouvre à la vie, voit les choses... "Jusqu'en 85... Là une crise. Terrible. Je m'acharne sur des portraits. Les visages. Je photographie, peins d'après les photos... M'interroge. Pourquoi les gens se font portraiturer, etc." Alors, à nouveau, une crise terrible. "J'aménage un nouvel atelier. Décide de quitter la toile, le mur. Jette la peinture directement sur le sol. Y dépose des objets (bateaux, avions). C'est



"La fautive", 1995, image issue de la série "Rencontre", tirage noir et blanc d'après polaroid, laminé sur alu-dibon, 58 x 47 cm. Collection privée.

Nan Goldin, Sophie Calle ou Cindy Sherman). Mais notre migraineuse craint la surchauffe... Au soleil du réel, tout commence par la perte. Dessus dessous. Dedans dehors. Le temps réel ne se limite pas au temps présent. Au cinéma on sous-titre, au théâtre on surtitre. Arrêt sur image. Les stratégies de la mascarade s'affinent et se diversifient. Elles forment une réponse apparemment claire au caractère intraitable de la chose. L'insomnie répond au droit de visite. Elle dit qu'elle ne peut pas dormir. Côté névralgie, elle en connaît un rayon. Cadrées ou agrandies, les images flottent comme des glaçons. Elle dit : "Mon corps est une prison". Le dessus c'est dessous. Toutes les photos sont dans le miroir.

Des tas de corps s'ébattent dans des orgies chastes. À l'endroit, à l'envers, "c'est une fille". Elle dit qu'elle ne sait pas dans quel sens commencer son gâteau (auparavant, elle a pris soin de poser au sol un miroir circulaire, redoublant une certaine présence de ce qui est absent). Pour les 80 ans de sa mère elle lui offre un string et une poupée. Inlassablement Marie-Thérèse dessine la poupée. Les fonctions de la mémoire et de l'imagination irradiant la perception. M.S. poursuit. On cambriole son appartement. Toutes les photos disparaissent. La voilà rejetée dans une lumière sans bas-fond, mais comme Héloïse elle est belle de face et de fond. En burka noire étoilée elle ne pose pas mais semble déposée. Marie-Thérèse immobile sous son renard sourit tandis qu'impeccablement cravaté Antonin affronte l'argentique. Les distances intérieures ne sont pas de même espace que les distances ordinaires. Dans sa chemise ouverte "la fautive" semble loin. Aucune faute. Pas la moindre culpabilité. La légende est un leurre. Une géométrie sans espace. "Je m'étais mise à recueillir les cheveux laissés sur ma brosse. Je les gardais. Ça faisait un buisson. Des touffes de poils. Au moment du portrait je les ai glissés sous ma chemise. J'ai dit c'est des faux tifs. Le titre était trouvé." Du côté de l'identité du sujet, l'imagination convergente louche vers une femme à barbe après rasage (les restes



Marie-Thérèse Sasselli-Cabassot, 1941.

Liliane Giraudon, écrivain  
Marseille, septembre 2008

# Comme si je ne le voyais pas

## Petite liste pratique et désordonnée à l'usage des amateurs de l'œuvre de Michèle Sylvander

Les textes en italiques – e-mails adressés en réponse à mes questions – sont de Michèle Sylvander, les sous-titres en lettres majuscules et en italiques également.



"Cheveux 1", 1995, polaroid.



"Cheveux 2", 1995, polaroid.

Quels motifs ? Quelles fables, quelles facéties réelles et imaginées ? Et puis quelles dispositions physiques, impulsions du goût ou de la peur, quels scénarios inconscients, quelles singularités du désir caractérisent ces images ? Je ne voulais pas "tout savoir" d'elles ni tout expliquer – mes connaissances étaient bien trop incomplètes – mais approcher d'un peu plus près, petit à petit, sous forme de fragments, qui seraient autant de suites ou de brefs suppléments au voyage d'e-mails matinaux que nous avons entrepris depuis quelques temps. Mon but était de mettre à jour l'espèce de système, si le mot n'était pas trop fort, ou de *constellation sensible*, cette sorte d'atlas illustré qu'elles déroulaient sous mes yeux avec ses allégories et ses contrées inconnues comme au temps des premiers cartographes.

"Comme si je ne le voyais pas" objecte celui (ou celle) à qui l'on veut montrer ce qu'elle (ou il) voit très bien. Il n'empêche, montrer une nouvelle fois, montrer différemment, s'y reprendre à deux fois pour tenter de mieux voir ce que l'on croit saisir au premier coup d'œil est peut-être l'une des tâches les plus belles et les plus justifiées, il me semble, de la critique. Sans vergogne, pour commencer mon exploration à distance, je la harcelais donc de questions que l'e-mail adoucissait.

Pourquoi, par exemple aimait-elle tant multiplier et archiver les photos des autres et ses "portraits à elle" ? Pourquoi les collectionnait-elle ? Pourquoi cela tournait-il assez vite à la folie – à la joie et à l'effroi – à la frénésie du nombre ? Pourquoi cette compulsion accumulatrice ? Comment pouvait-elle être en correspondance avec tant de personnes à la fois (les fantômes et y compris) sans attraper la migraine ? Était-ce la raison pour laquelle la tête lui tournait souvent au point d'en faire le sujet d'une petite pièce ? Quel était le mode de fonctionnement moteur de ce "casse-tête" photographique ? Sorte de "boîte à musique" entêtante (ainsi a-t-elle dénommée l'une de ses dernières œuvres) et de ses rouages secondaires ? Quelles oppositions, confrontations matérielles (elle commença par installer des objets qu'elle fabriquait sur le sol et au mur peint de son atelier), juxtapositions de figures répulsives comme les miroirs déformants, l'inox, le latex, les combinaisons, les matières synthétiques qui m'évoquaient les vêtements de contention, les uniformes militaires, l'hôpital psychiatrique, la morgue et le *Droit de visite* ?

Quels éléments génériques ? L'eau par exemple, l'eau violente de la Méditerranée, l'eau immobile de la piscine, le liquide amniotique, "les eaux" de l'accouchée, mais aussi l'eau refusée du sommeil, l'eau sans ombre, sans profondeur (et sans capitaine Nemo), l'eau tout de surface des miroirs de l'insomnie. Quelles substances organiques ? Pourquoi cette obsession des cheveux, de la toison masculine, des poils pubiens ? Quels gestes, quelles particularités du corps, quelle forme privilégiait-elle ? Pourquoi les mains de ses personnages étaient-elles si souvent désœuvrées par exemple ? Vides ou désemparées ? Et les têtes coupées ? Pourquoi les yeux étaient-ils dissimulés derrière des lunettes quand ils n'étaient pas clos ? Était-ce seulement à cause de l'insomnie ? Pourquoi les tenait-elle grands ouverts, de face dans la *Fautive*, 1995, [fautive de quoi ? pourquoi ? pour qui ? devant quel tribunal ?], chemise blanche largement ouverte sur un torse velu, et les fermait-elle ailleurs ? Pourquoi nous tournait-elle le dos comme chez Hitchcock, Hawks ou Renoir ? Ou se tenait-elle allongée (sur le dos ou sur le ventre, de côté) comme morte noyée ? Chair tout sauf impassible. Et photographiait-elle si souvent les gens en cachant leur regard ? Pourquoi aimait-elle envoyer au ciel de cette façon clinique et baroque à la fois des corps dilatés dans des situations incompréhensibles ou funambulesques, difficiles à interpréter, qui faisaient songer au Greco et à Francis Bacon ? Que fabriquaient ces créatures en liquette, une bassine à la main, comme surprises au petit matin dans les couloirs d'un hôpital, et projetées par le vertigo dans le miroir du plafond comme au bordel ou sur les voûtes d'une chapelle ? Un accouchement ? La toilette du mort ? Une crise d'hystérie, une extase mystique ? Un écheveau de freaks scandant sur la table d'opération : "Elle est des nôtres ! Elle est des nôtres !"

Quelles qualités définiraient le mieux cette histoire, l'espèce d'*étymologie secrète* – je ne voulais pas dire intime – le *tempérament singulier*, l'idiotisme de l'œuvre et son diligent principe d'incertitude ? C'est en posant ce genre de questions trop précises, trop nombreuses ou trop vagues et d'une insistance paralysante que j'ai probablement engagé la conversation.

Nous nous sommes mis à parler de l'idiot, ou plutôt de l'*idiôtês* des Grecs, non pas le débile profond, l'imbécile, le crétin, ou la "parfaite idiote" la totale cagole à laquelle on pense d'abord, mais de la vérité particulière qui s'attache au "genre de vie, habitude d'un particulier"

(comme l'écrit Alain Rey dans son *Dictionnaire historique* pour définir le mot idiotisme) et caractérise son langage, ou comme chez l'artiste ce qu'il y a chez lui et dans ses œuvres de plus singulier, le réseau serré de ses expressions favorites et de ses obsessions, la façon de sentir qui lui est propre, les images et les scènes qui le hantent, etc., bref son idiosyncrasie, comme on ne le disait plus.

Dans un premier temps, comme je lui avais parlé d'une sorte de classement alphabétique, un petit dictionnaire pour mettre de l'ordre, sa *Philosophie de A à B* en quelque sorte et lui vantais les mérites de "l'art de la liste" dans la Chine ancienne – je lisais le merveilleux *Traité de l'efficacité* (Grasset & Fasquelle, 1996) et *La Propension des choses* (Seuil, 1992) de François Jullien – elle m'adressa des listes de mots. (Faire des listes, distraction impossible de l'insomniaque.) À moi de voir. Puis une sorte de correspondance a commencé, avec ses moments de liberté et de fatigue. Dans la liste, je me souviens, elle avait inscrit les mots : ras-le-bol, fuite, angoisse, choc, violence accident, mort et d'autres de la même frappe que je ne ferais pas figurer dans mon abécédaire. Je ne sais pas pourquoi. Ou bien si : je ne voyais là rien de tragique, pas de drame, pas d'exaspération, aucun pleur, pas de place pour le pathos si fréquent aujourd'hui dans la production de nos contemporains.

Souvent, je m'en avise à présent, pour désigner ce que je croyais voir dans ses images, *comme si je ne les voyais pas*, j'utilisais la formule : une sorte de, une espèce de, en quelque sorte. Ne sachant pas comment nommer certains de ces objets, ou certains corps, ou certaines situations mises en scène et photographiées, je préférais user d'euphémismes, j'atténuais mon impression première, je les comparais à d'autres choses, mais comme on dit : "ce n'était jamais ça", jamais tout à fait, jamais en toute connaissance de cause. Voyez, ce peignon de filets de pêche : était-il bien une chevelure ? Un roncier ou une toison ? Un pubis comme ceux que Paul Armand-Gette (*Le pubis de la déesse*, 1994) ou Annette Messager (*La femme et le barbu*, 1975) avaient imaginés ou un fétiche érotique d'une autre sorte ? Ou rien de tel ? Était-il une foison innommable, comme les serpents de la Méduse, une Toison d'or ou les attributs baudelairiens de "la langoureuse Asie" et de "la brûlante Afrique" ? À moins qu'il ne s'agisse d'un bouquet, mais offert à quelle Olympia ? Quelle Bérénice hantait donc cette chevelure délicate et effrayante à la fois, qu'une frayeur indescriptible aurait fait blanchir d'un coup, ce gazon maudit tout droit échappé des *Noces de Dieu* de João César Monteiro ou d'une nouvelle d'Edgar Poe ? Je cherchais des explications tantôt du côté de la mythologie, mais les mythes dessinent aussi des buissons embrouillés, d'improbables objets et des "chemins qui bifurquent", tantôt du côté de l'inconscient, ce qui revenait au même. Tantôt j'essayais de m'en tenir à ce que je voyais, mais des hypothèses successives et contradictoires me rattrapaient, comme si je ne voyais toujours pas ce qui pourtant crevait les yeux.

### FAUX-SEMBLANTS

Le premier de la liste. Au pluriel En hommage au film de Cronenberg ? Dans *Un Monde presque parfait*, 2002, les faux-semblants de la reproduction, de la colorisation, de l'agrandissement, ou de l'accrochage en hauteur mettent à distance la photo de famille, la reconstruisent, perturbent le pacte généalogique, cassent la limite entre le privé et le public, contaminent les apparences heureuses de l'album et tout à la fois mettent à nu la tromperie, l'hypocrisie, les faux-semblants ordinaires du récit familial. La fausse mère apporte le café, le faux mari dort sur la terrasse, tout va bien, la fausse jumelle regarde l'objectif. Supercherie ou "vraie" photo de famille ou mise à nu de la supercherie de la vraie photo de famille, toujours fausse, de quelque façon ? Remake d'une image de l'album ou petite allégorie de l'harmonie du couple idéal (le couple de l'autre famille), se

mettant lui-même en scène, comme pour brouiller les pistes et donner le change ? Non, tout ne va pas si bien. La conversation de l'auteur dissipe les doutes :

*Avec la mère, ils se déchirent.*

*Ma place : le cul entre deux chaises.*

Je répète, *comme si je ne le voyais pas* : sommes-nous face à une icône du bonheur domestique ou devant un réquisitoire contre les images trompeuses de la photo de famille ? Comment photographier le mensonge, le non-dit, la mascarade ordinaire, le semblant banal à pleurer ? Je regarde les acteurs d'*Un Monde presque parfait*. Quel secret cherchent-ils en même temps à garder et à divulguer ? Dans quelle pièce jouent-ils ? Ou quel remake d'une pièce jouée par d'autres ? Comme si je ne le voyais pas !

Voir : *MIRAGES, MÉTAMORPHOSE, ROUAGES*

## INSOMNIE

Titre d'une vidéo de 1997. Reprise du même thème en 2002 sous le titre de *Somnolence*. L'eau bénéfique, l'eau primordiale, l'eau océanique, l'eau réparatrice du sommeil, l'eau Temesta lui étant provisoirement refusée, l'insulaire se noie dans la misérable petite flaque d'un bocal translucide, sorte de lit d'enfant, de berceau ou de bac pour de longues séances de tortures aquatiques. On songera à la cuvette médicale ou à la chambre étanche, la bulle aseptique exposée à la vue de tous et sans échappée possible, rien, aucune contrée abritée, aucun repli d'ombre, aucun for intérieur où trouver le sommeil à l'abri des regards extérieurs.

Dans l'insomnie où tout est affreusement visible, d'ailleurs, on n'y voit rien. L'anticabane type. Revêtu d'une combinaison rouge – comme le poisson gyrovague – ou noire, comme les adeptes du Leather sex, elle traque, dans *Somnolence*, la même frayeur : être bel et bien la *Prisonnière*, la patiente placée sous surveillance, comme l'insulaire sous le regard avide de l'insomnie, maladie du réveil sans retour, sans résilience possible.

En 1995, elle tapisse entièrement les murs d'une pièce du Mac d'*Autoportraits* sous le nom de : *Je ne peux pas dormir*. Elle pose, les yeux clos cernés d'ombre, mais les yeux qui s'impriment sur les lunettes, au-dessus des yeux fermés, eux, sont grands ouverts.

*C'est comme dans les contes des Mille et Une Nuits, sauf que tu ne t'endors pas.*

Même enfermement, l'insomnie est sans issue (nul Charon, même cher payé, ne vous fait passer d'une rive à l'autre), la photo répétée comme un motif de papier peint des années 70, enferme le visiteur dans le plein soleil, le casse-tête de l'état de veille. L'effrayante identité répétitive de l'insomnie.

Mais pourquoi cette lumière de grand jour, ce soleil d'ambre solaire, ces lunettes de séances d'UV, cette obsession de la vue ? Qu'est-ce qui éblouit tant la nuit des insomniaques ? Le soleil noir de la mélancolie ?

Réponse : *oui*

Quelques minutes plus tard :

*Après d'étranges rêves éveillés... Entre deux eaux.*

*Tu sais, j'ai oublié de te dire. Sur les lunettes l'œil est peint.*

*Un miroir déformant.*

*Dans les lunettes un regard absent.*

*Dans la statuare antique il n'y a pas de regard non plus.*

*C'est la clôture du regard.*

Il était peint, dit-il et le temps l'a effacé. Des intailles de pierre dure et colorée, parfois, le mimaient. Dionysos regardait bien "la mort dans les yeux".

*L'insomnie, mon cher Xavier, est une chose qui ne veut pas te lâcher et le pire c'est de lui résister.*

*Le plus raisonnable est de se lever et d'imaginer qu'il fait jour.*

*Dans le meilleur des cas, en profiter en se disant*

*que c'est toujours ça de pris sur le néant.*



"Corinne", 2007, tirage noir et blanc ou couleur en petits formats divers.

*Écrire, lire, boire du café, faire des listes.*

*La somnolence te permet au contraire de te laisser aller à d'étranges rêves éveillés.*

*Agréables ou désagréables.*

*J'ai l'impression dans ces moments-là, d'avoir une certaine lucidité et plein d'idées géniales mais tu peux aisément imaginer que c'est faux.*

*C'est un peu pareil, quand on est ivre.*

*Le réveil est souvent difficile.*

*Un autre e-mail disait :*

*Je crois que je suis un peu fatiguée.*

*Je ne dors jamais sans somnifères.*

Voir : *INCONSCIENT, EAU*

## MIRAGES

Titre d'une série de 7 photographies de 2002 évoquée plus loin. Pourtant, les illusions d'optique, les faux reflets, dans ses images, sont relativement peu nombreux, et les trucages, quand ils existent, très apparents. Les osselets de *Casse-tête*, 1993, semblent flotter dans l'espace, mais sur le fond rouge de l'une des photographies, l'ombre atteste visiblement de leur qualité d'objet concret. Le miroir circulaire utilisé dans *Je ne sais pas dans quel sens commencer mon gâteau*, 1998, et dans *Droit de visite*, 1999, n'est pas dissimulé. Étrangement, la *réalité du mirage* s'affiche. Toute image, chez elle, est à la fois illusion et corporéité. Elle met en scène dans le même temps "le réel et son double", selon la formule de Clément Rosset (Folio, Gallimard, 1976-1984).

Voir : *MÉTAMORPHOSE, REFLETS, MIROIR*, Le passage du Styx

## MANQUE

M'en parle souvent, sans les nommer précisément. Ce sont les manques. La sensation de ses manques. Des plus communs aux plus fondateurs. Des plus courants aux plus innommables. Artaud parlait de "déficiences", d'"insuffisances" de la pensée, une "véritable déperdition", un "impouvoir" premier. Des manques de toutes sortes. Manque, incapacité technique. Manque de confiance en soi, de "facilité", de sens tactique, d'autorité, allez savoir. Leur invocation fait du bien. Le déficit qu'ils sont censés creuser est le meilleur antidote contre le désir concomitant de "tout maîtriser".

Voir : *ÉMOTIONS*

## MÉTAMORPHOSE

Dans *Mirages*, 2002, l'horrible et magnifique Charon maniériste de Patinir s'est changé en jeune homme mélancolique – le frère du tout petit être apeuré que le passeur musclé transporte à la proue de sa barque ? Dans *Un Monde presque parfait*, 2002, son père, sa mère et leurs filles sont joués par la famille du frère de son mari. Dans la série *Rencontres*, 1995, son visage se décompose littéralement en une succession d'identités empruntées, soumises à l'impitoyable morphing de la catégorie sociale, du classement par tranches d'âge, sexe, race, profession, religion, pratiques sexuelles, classe etc. et de la loi du genre. Le cauchemar d'Edwige & Bertillon. *Insomnie*, 1997 et *Somnolence*, 2002 achèvent sa transformation – "un semblant de métamorphose", dit-elle, occasion d'une mémorable "semi-noyade" – en poisson rouge ou Leather boy dans un bassin d'enfant acheté dans une grande surface. *Droit d'asile* est une véritable machine à transformations. Des corps mutants, ravis à l'attraction terrestre, comme dans les plafonds de Tiepolo, ou le *Ravissement de Saint Paul* de Poussin flottent dans le liquide de synthèse d'un accouchement assisté. "Je vous aurais fait former des monstres" disait Sade qui ne croyait pas si bien dire. Avais-je raison de les prendre pour des monstres pris dans le maëlstrom de l'entropie, aperçus alors qu'ils entreprenaient leur voyage intra-utérin ?

*Ce ne sont pas des monstres, dit-elle*

*Et en même temps, oui.*

Voir : *MIROIR, MIRAGES*

## DISPARITION

*J'ai oublié ...*

Voir : *MANQUE, L'ABSENCE*

## De dos, L'ABSENCE

Les corps, le sien, celui de ses modèles, photographiés de dos, les *Autoportraits*, souvent, se détournent de l'opérateur, les yeux clos, la tête penchée, ou dans les limbes de *Droit de visite*, absorbés dans une conversation avec leurs doubles.

*Le dos fait obstacle et empêche de rentrer dans l'image.*

*C'est ce qui se passe quand on est hors du regard des autres.*

*Ce n'est pas quelqu'un qui est sur la photo mais le dos*

*qui est l'objet de la photo.*

*Un autoportrait impossible.*

*Comme pour la photo à la sirène il n'est pas*

*dans la continuité de la tête qui est une fois encore coupée*

*par la position des mains.*

L'absence est peut-être la clé de ces postures qui endossent quelque chose de leur étrangeté banale et de leur résistance à "rentrer dans l'image". Père absent, ou caché par la mère, derrière les lunettes de soleil, dissimulé derrière l'uniforme, les dissensions du couple. En se photographiant, en prenant autant de clichés de son entourage, en saturant l'espace de son *Autoportrait*, elle enregistre cette absence. À l'exception notable des photos du monde de l'art ou des plans d'*Une Brève Histoire d'amour*, les personnages qu'elle photographie se sont le plus souvent absentes de la société des hommes. Ils vivent "dans son cerveau", dans les eaux létales d'ici et de nulle part, en pleine songerie, comme les personnages de la *Recherche*, d'une vie indépendante, entre réminiscence et oubli. La piscine de *Mirages* est déserte, comme la plage, comme le fond de *Casse-tête*. La photo les a saisis dans un ailleurs proche qui les isole, les morcelle, les fait souffrir *aux articulations*. Morcellement et souffrance dont ils ont fait leur séjour. Mais le dos est aussi une façon de rendre au personnage sa liberté, son épaisseur, son altérité irréductible.

Voir : *DISPARITION*, L'Album de famille



"Je ne sais pas dans quel sens commencer mon gâteau", 1998, image issue de la série de 7 photographies ilfochrome, 90 x 135 cm chacune.

## INCONSCIENT

L'écueil serait de ne voir dans ses photographies qu'une sorte de cure psychanalytique, rien d'autre qu'une suite d'images subliminales. Un "art thérapie" entre Lygia Clark, Marie-Ange Guilleminot, Christophe Berdaguer & Marie Péjus et Claire Roudenko-Bertin. Si elles fonctionnent "à l'inconscient" ses "photos reconstruites" mettent aussi à l'épreuve, dans ses grandes dimensions, la peinture des apparences. En dépit des "faux mouvements", je ne vois pas de trace en elle pour l'événement imprévu, le lapsus, la photo ratée, le flou, le tremblé, les transcriptions involontaires, les appoggiatures du rêve. Toutes ces images ont fait l'objet d'une démarche délibérée, consciente, techniquement maîtrisée. Le processus souterrain qui a conduit à ces sortes de "tableaux" n'est pas visible. Et quand les questions l'embarassent, elle possède au plus haut point, parfois, l'art de "tourner autour du pot."

Voir : *ROUAGES*

## ROUAGES

Quelles sont les pièces de cet engrenage ? De quelle machine ou de quelle machinerie est-il question ? La machine familiale sûrement. La machine sociale sans aucun doute. Les rouages de l'identité sexuelle (qui font passer l'autoportrait des *Rencontres* "de la chanteuse de rock un peu allumée à la maman ou à la putain", ou des marqueurs de l'âge qui font alterner la dame entre deux âges et la petite fille. Dans *Une Brève Histoire d'amour*, 2008, le rouage de l'histoire est connu : elle tombe amoureuse, elle meurt. Dans la réalité, le rouage passe par le moyeu de la Bugatti. Isadora est étranglée par la roue du Destin. Roue que l'on retrouve perchée sur la tête d'une petite effigie en terre intitulée *Tu me fais tourner la tête*, la chanson d'Édith Piaf : *Mon manège à moi, c'est toi...* Roue des miroirs circulaires de *Je ne sais pas dans quel sens commencer mon gâteau* et de *Droit de visite*. Roue de la ritournelle.

Voir : *INCONSCIENT*

## ÉMOTIONS

Je feuillette les photos d'*Un Monde presque parfait*. Ce que je devine de l'histoire me bouleverse : les bribes que je rassemble en les mêlant aux images de mon propre roman familial, cette sorte d'anamorphose qui mélange toujours entre eux les albums de famille, albums dont on imagine qu'ils ne ressemblent à aucun autre, mais communiquent entre eux, tout comme les mythes. Or, la parfaite maîtrise de ces grandes plages du cibachrome, polychoc et

diasac (si bien nommés) a aussi pour fonction de ne pas laisser l'émotion déborder et m'envahir. L'esthétique clinique, l'espèce de "souffrance froide" de *Droit de visite* euphémise l'hystérie qui semble emporter les personnages sur le miroir en forme d'arène où ils s'ébattent inextricablement. Tout se passe comme si le miroir avait pour fonction essentielle de calmer l'affect (douloureux ou exultant) qui transparait à l'image, de *refroidir* l'espèce de feu, le ravissement flamboyant, l'excitation musicale, le "heur indescriptible d'avortements" (Artaud) qu'il provoque chez les protagonistes en déplaçant leur centre de gravité vers le plafond.

*C'est souvent une émotion qui me permet à la fois de mobiliser mon énergie et de provoquer mon désir de faire. Elle est un fabuleux moteur à sensations qui ressemble à la vie et dont, j'imagine, personne ne peut se passer. Dans l'art, sans distance dans sa forme, l'émotion, n'est plus pour moi, que l'illustration suspecte et décevante de sentiments frelatés.*

Ses images, contrairement aux œuvres de Boltanski, Annette Messager ou Peter Doig et Maurizio Cattelan qu'interroge Catherine Grenier dans *La Revanche des émotions* (Seuil, 2008) ne sollicitent pas l'adhésion fusionnelle et se méfient du pathos dont l'exposition *Des souris et des hommes* organisée à la biennale de Berlin en 2006 débordait jusqu'à l'étouffement en mettant en exergue les "blessures personnelles" et les "désastres historiques" liés aux thèmes de "la naissance et de la perte, de la mort et de la défaite, du chagrin et de la nostalgie."

Voir : *FAUX-SEMBLANTS*, L'Album de famille

## EAU

Cultivée et mythologique dans *Mirages*, amniotique dans *Droit de visite*, eau infernale de la psyché condamnée à rester éveillée dans *Insomnie* : qu'il s'agisse de la piscine, de la mer, de l'hôpital ou du tub transparent du bain des enfants, l'eau est toujours peu ou prou un "conte de terreur". Une ligne de noyade. Le Styx du quotidien.

*L'eau est toujours dangereuse pour moi. Celle du fleuve comme celle de la mer.*

Voir : *MIRAGES*, Le passage du Styx

## REFLETS

Alors que l'on s'interroge sur le degré de réalité de l'image, sur la présence ou l'absence de retouche ou de montage, le détail du

reflet, du moins en sommes-nous convaincus, nous persuade assez vite de l'existence effective des corps dans l'espace où ils sont censés avoir été photographiés. Le jeune garçon se reflète bien dans l'eau de la piscine. Et si la disproportion entre sa taille et celle de la barque nous fait douter de la véracité de la scène, le reflet vient atténuer, presque complètement, notre doute. Les choses se compliquent quand malgré sa présence, l'image comporte des éléments qui nous font conclure, souvent à tort, au trucage. L'ombre guère plus que le reflet n'est, chez elle, une preuve suffisante pour démontrer la réalité des corps ou des objets. Mais c'est aussi que ses figures ne sont jamais tout à fait enfouies dans la réalité, réalité à laquelle elles échappent toujours par quelque côté.

La fascine, dans *Droit de visite* la continuité de la surface réfléchissante et du corps, comme si celui-ci avait pris la place de son reflet. Le pouvoir réverbérant des miroirs change ici non pas seulement l'apparence des figures mais leur délimitation corporelle et leur identité, comme si le reflet avait ici la même consistance que la chair, comme si entre le modèle et sa réplique en miroir il n'y avait pas seulement gémellité mais surcontiguïté comme entre sœurs siamoises.

Voir : *MIROIR*

## Épreuve

*J'aime me mettre à l'épreuve*, dit-elle, sans forfanterie. Sans doute parce que le mot désigne à la fois la souffrance, le malheur et "ce qui peut résister à", ce qui révèle une solidité paradoxale, une fermeté "à toute épreuve". Décapités, ses *Autoportraits* tiennent tête, encore. Bien sûr, que l'on puisse parler d'épreuve photo ou d'épreuve de tournage entre aussi en jeu. Les aspects techniques de l'image font évidemment partie de l'épreuve, mais aussi la façon dont elle se met elle-même en situation d'éprouver physiquement la coupure de l'image. *Insomnie* et *somnolence* sont des épreuves au double sens du terme.

Voir : *MIRAGES*

## MIROIR

La *Conversation*, comme l'entretien – avec Jean-Christophe Royoux, (catalogue du Mac) intitulé "Face à face (en miroir)" – est affaire d'espace miroitant. Bien des dispositifs de l'œuvre y font appel : miroir de l'eau, miroir circulaire posé au sol ou au plafond, miroir à pans multiples de la salle de bain, miroir sans tain de la



"Droits de visite", 1999, image issue de la série de 7 photographies ilfochrome, environ 100 x 160 cm chacune.

photographie, miroirs aveuglés des lunettes de soleil portées par le père, verres réfléchissants de celui qui joue son rôle, miroir éphémère des bulles de savon, miroir des yeux. Mots miroirs aussi qu'elle aime associer : *Migraine/Imaginer*. Renversements. Dédoublage de la personnalité. Fausse évidence, faux-semblants, ruses, "pointes" du miroir : dans un e-mail, devant mon insistance à la questionner, pour dire sa crainte de décevoir mon attente, elle m'écrit : "Je crains que tu ne sois pas aussi bien que je l'aimerais et cela me rend un peu morose..." [Rires de l'*idiôtés*] Récemment, pour préparer des adolescents à la pratique du moulage, elle s'est livrée à l'expérience sur elle-même. Le double en creux de l'épreuve en plâtre comme l'image en miroir, comme l'empreinte photographique et l'inversion des termes met en évidence la question du renoncement au double : "l'abandon du projet de faire saisir moi par moi en une contradictoire duplication de l'unique, écrit Clément Rosset dans *Le réel et son double* : en quoi la réussite psychologique de l'autoportrait, chez le peintre, implique l'abandon de l'autoportrait lui-même ; comme chez Vermeer dont un des profonds secrets fut de se représenter de dos, dans le célèbre *Atelier*."

Xavier

*Le miroir est peut-être l'inverse de la vie.*

*Une ligne de démarcation, une frontière entre l'intérieur et l'extérieur, la vie et la mort.*

*Une devinette qui n'a pas de réponse dirait Alice qui fait si bien semblant.*

*Une façon d'être de l'autre côté.*

*On tombe dans le vide et on croit voler.*

*Le réel n'est plus qu'un reflet.*

*Le temps qui s'écoule, réfléchit.*

*Un vrai casse-tête, ta Charlotte Dodgson.*

La réplique en miroir, la répétition dédoublée ou inversée d'une figure peut signifier la duplication à l'origine de la photographie "à l'ère de sa reproductibilité" et mettre à l'épreuve, de manière somme toute assez classique, la question de la "ressemblance par contact". Elle peut aussi dire le morcellement de l'identité, la perte du *face to face* du portrait, *division constituante* de l'identité à l'âge classique, la distorsion fatale des repères, cette sorte de "déperdition" qui hantait Artaud. Le miroir relève chez elle, comme la photo elle-même, d'une focalisation et d'un déplacement. Il recentre et disperse l'image, il la fait glisser d'un plan à un autre, il instaure une circulation, un passage, il est l'un des *rouages* de l'œuvre.

Voir : *ROUAGES, EAU, REFLETS, MÉTAMORPHOSE, REFLETS, MIGRAINE/IMAGINER*

### Crayon de couleur

Au milieu des années 70, elle décide d'abandonner la peinture, comme la génération qui l'a précédée, celle de la "bande à Boltanski", l'avait fait dix ans auparavant. Pour ne pas peindre, pour ne pas faire œuvre d'artiste peintre, utiliser les trucs et les tours du tableau, tout ce que l'École de Paris avait vidé de son sens en en faisant l'usage que l'on sait, provoquant la recherche libératoire d'un hors-champ artistique, hors des limites traditionnelles et des matériaux conventionnels de l'œuvre, elle ouvre sa boîte de crayons de couleurs. La solution viendrait de ces maigres, secs et lumineux crayons mordillés, inégalement taillés, couchés en désordre dans leurs petites gorges de carton fin, doucement gaufrées et pointillées de couleur, que décrit si bien Régine Détambel dans *Graveurs d'enfance* (Folio, 2002).

Et les crayons diras-tu ?

C'est vraiment beau, un gros tas de crayons dans un verre transparent. Un jour je n'ai plus eu envie de peindre, mais tu sais, les mauvaises habitudes continuent à fonctionner...

Un beau papier avec un grain sensuel et d'une couleur légèrement teintée et ça devant toi. Tu n'as plus peur, puisque tu n'attends rien. Alors tu fais des projets...

Tu dessines tes manques et tu arrives à penser qu'ils sont d'un bel effet.

Avec ces outils de peu, voués aux bariolages naïfs et aux arcs-en-ciel des contes, elle fait malgré tout de la peinture, à la manière d'une projection, *dans le sens opposé* au tableau, qu'elle recueille en une tour de Babel d'images. Un tourniquet, une galerie d'images virtuelles, le cabinet-portrait de l'œuvre du peintre qu'elle aurait été si elle en avait décidé autrement.

Matisse dans son *Charles d'Orléans* avait trouvé dans les crayons de couleur la fraîcheur des anciens cartouches et des grands illustrés médiévaux. Picasso avait dessiné son teckel et son dernier autoportrait à la tête de mort, les yeux écarquillés, ses yeux de hiboux vrillés sur le météorite noir qui se dirigeait vers lui à toute vitesse, ses Carandache à la main. Twombly les avait utilisés pour inscrire sur la feuille de papier la trace des anciens dieux. Annette Messager les avait bien détournés pour crayonner ses clichés du bonheur. Aujourd'hui, pas un artiste qui ne les emploie à la façon d'un "tatouage écolier". Elle, elle se servirait des instruments de l'enfance pour dessiner des projets de tableaux. Je n'ai pas vu ces "tableaux" crayonnés. Peut-être ressemblaient-ils à ceux, entraperçus au second plan, que Bertrand Lavier s'en est allé recopier dans les albums des BD de son enfance. Ou aux tableaux que sa mère-qui-voulait-être-artiste aurait peints si au lieu de faire la maîtresse de maison, si au lieu de consacrer ses après-midi à la couture pour habiller ses filles de robes de son invention, elle avait peint.

*Quand nous revenions de l'école, il arrivait que nous trouvions des gros "mickeys" peints sur les murs de notre chambre.*

*L'œuvre de ma mère. Quelquefois sur des petits bouts de cartons, elle peignait l'enfer. La plupart du temps elle cousait nos habits et inventait nos déguisements. Lui, était absent le plus souvent. Il restait des colonies à perdre. De toute façon, il s'en foutait, en apparence... Maintenant, elle dessine une vieille poupée de chiffon sur toutes les coutures.*

Jadis, quand elles n'accouchaient pas, les jeunes filles devaient passer le temps à crayonner des portraits, peindre des fleurs, jouer du piano, écrire des lettres et lire l'histoire sainte, tandis que les hommes étaient censés écrire l'histoire. Leurs créations n'avaient pas plus de conséquence que les dessins des enfants ou les ouvrages de dames. Qu'en faisait-on ? Je l'ignore. C'était sans importance. Leur fonction était ailleurs, dans ce hors-temps, dans ce silence qu'elles occupaient en crayonnant ou en brodant. Dessiner des tableaux avec ces instruments-là était donc une adresse à cette forme d'interdit qui désigne non la chose empêchée ou proscrite mais l'activité prescrite qui assignait aux femmes, parmi d'autres tâches mineures et sans conséquence, de se livrer à une activité dite "artistique".

En dessinant des tableaux elle transformait leur objet réel – que le dictionnaire de l'Académie française place "dans les manteaux de cheminée, les dessus de portes ou les panneaux des lambris ou sur les tapisseries contre les murs." – en des objets rêvés, flottant dans les airs, aussi légers qu'un phasme, et en de pauvres images destinées à prendre place dans l'album des œuvres qui ne verraient jamais le jour. Des tableaux de roman en somme, de minces fantômes, des vellétés picturales ou "la peinture en elle-même" comme l'écrivait Charles Perrault au XVII<sup>e</sup> siècle, s'effaçait au profit d'une vignette qui disait leur absence. De fait, il lui arrivera, au lieu de les crayonner, de parachever leur retrait en prenant le parti de les décrire.

Je n'ai pas lu ces descriptions, mais leur projet, en feuilletant le livre des histoires de la poupée de sa mère, m'apparaît maintenant comme une évidence. Pour se protéger contre l'"enseignement de la peinture" qui avait été prodigué, sans rire, à la génération des années 60-70, il fallait, avec quelques crayons, mettre à découvert l'objet d'art nommé "tableau" qui avait si lourdement pesé sur la réflexion de ses aînés. Je m'avise aussi que les peintures et les dessins offerts par ses amis, comme ceux de Gérard Traquandi, ne sont jamais, chez elle, accrochés au mur mais posés sur une table, adossés, comme des livres empilés ou disposés sur une tablette en double rang. C'est dans un livre que les dessins au crayon de couleur de la mère viendront se ranger. La photo en revanche peut recouvrir tout un mur. L'interdit familial ne la touche pas. Comme si elle était suffisamment détachée pour prendre la place de *la peinture en elle-même* sans s'attaquer de front à l'autorité du tableau.

Voir : *MIRAGES*



Photo de famille, Marie-Thérèse Sasselli.



Photographie issue de la série "Un monde presque parfait", 2002, 120 x 120 cm.

### L'Album de famille

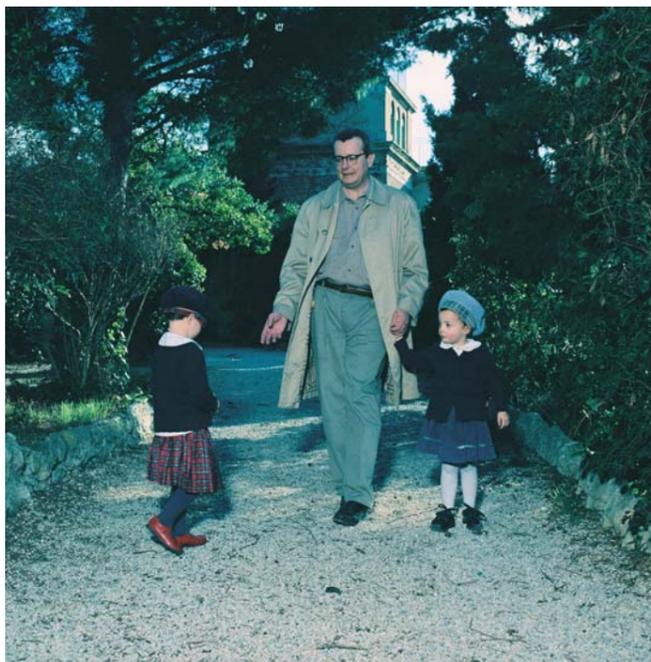
Très tôt, alors qu'elle crayonne ses "tableaux" imaginaires, elle utilise les snapshots que ses amis lui apportent. Des photos de l'album de famille pour la plupart, des images de l'enfance, des souvenirs de vacances. La transaction repose sur une sorte de trahison – non pas une sorte, la photo arrachée à l'album est bien trahie, livrée à l'ennemi, transformée en photo anonyme. Les Américains la rangent dans la catégorie des *Orphan Works*, des *images orphelines*. Des photos sans père ni mère. Des photos sans domicile fixe (à l'inverse de l'album de famille), et dont l'opérateur a disparu ou presque avec la date, le lieu exact et l'identité des modèles. Des photos "prêtées", dit-elle, ou "données" "par des amis proches", mais la nuance est faible tant ces photos sont bel et bien perdues et le remailage des identités plus délicat que prévu. Détachées de l'album, chassées de la maison, détournées de leur statut d'image souvenir, ces clichés sans qualité sont instantanément *réincarnés*. Le phénomène est mystérieux. Quand nous les remuons dans la boîte à chaussures des brocanteurs, flotte encore sur leur amoncellement le nuage légèrement fautif de l'indiscrétion. Que cherchons-nous dans ces affaires qui ne nous appartiennent pas ? Pourquoi fouillons-nous là-dedans ? Le cœur serré, comme devant un holocauste ? Est-ce parce que la disparition des images argentiques nous a rendus nostalgiques du tirage papier, des bords dentelés, du noir et blanc, de la courbure revêche et de ces formats carte parfois légendés au dos, avec le tampon du photographe local et l'inscription de la main qui les a disposés dans

l'album ? Parce qu'un marché se développe ? Parce que le lien entre les photos des familles des autres et celles qui sont restées dans la valise trop vieille pour voyager, en bas, dans l'armoire des parents, n'est pas complètement rompu ? Toutes les photos de famille se ressemblent, affreusement, désespérément. Mais certaines d'entre elles, pour une raison que nous ignorons, un détail parfois minuscule, un infléchissement invisible à l'œil nu, franchissent la frontière invisible qui les sépare des *images orphelines*.

*Quand nous étions enfants, ma mère adorait nous photographier. Elle passait beaucoup de temps à coller ses images dans des albums. Leurs couvertures étaient différentes les unes des autres, mais à l'intérieur, une feuille de calque séparait chaque page. Quelquefois, une petite note manuscrite... "Les filles apprennent à nager sans bouée... Jacques est tombé... On part à Meknès..." J'adorais les feuilleter. Il reste à présent à leur emplacement quelques taches de colle ou encore quatre coins transparents vides, sous lesquels elle glissait ses photos. Je comprends mal pourquoi elle a permis qu'on retire peu à peu ses images. C'est une chose qui me rend triste même si j'ai largement contribué à la chose. C'est de cette indélicate façon que j'ai travaillé à partir d'images dérobées avec son accord. J'ai commencé mes albums personnels*



Photo de famille, Marie-Thérèse Sasselli.



Photographie issue de la série "Un monde presque parfait", 2002, 120 x 120 cm.

*vers 16 ans, toujours de la même manière. Des classeurs numérotés, en toile de couleur unie, de même format munis de feuille en plastique à l'intérieur. Avec le temps, elles ont décolorées la plupart de mes photos. Après un cambriolage, beaucoup de mes albums ont disparus. Je pense que c'est cet événement qui a déclenché en moi, du moins en partie, ce besoin frénétique de stocker des images. À présent, je photographie de façon pulsionnelle, tout ce qui bouge. Je trie et classe mes photographies dans des enveloppes en kraft. Je partage ce geste avec mes amis à qui je les envoie volontiers. J'en garde toujours un exemplaire.*

"Dans chaque maison, il y a au moins un livre, un roman, écrit Anne-Marie Garat dans *Photos de famille* (Seuil, 1994). Il ne se prête ni ne se vend, n'a de prix, ne réserve d'émotion que pour ceux dont il raconte l'histoire. La même que celle de tout le monde." Or c'est bien avec ces images distraites du roman familial, des images qui n'ont de sens que pour celui qui les classe par ordre chronologique et pour le cercle de famille, qui les légende à voix haute, en feuilletant l'album, dimanche après-midi, sur la table du salon, après le gigot-haricot-vert et le vacherin au café, que tout a commencé. Comme pour accélérer le processus de dépossession, elle les détache une seconde fois en modifiant le rapport entre les personnages photographiés et le décor de la photo. En modifiant ce que la photo de famille expose comme allant de soit, ce que l'unité domiciliaire de l'album contribue à figer, elle fait basculer le cliché dans un petit objet narratif d'un genre nouveau : l'image anonyme scénographiée, reconstruite. L'archive falsifiée en affiche (comme dans *Loin*, 2002). Le roman familial réécrit.

Voir : *FAUX-SEMBLANTS, L'ABSENCE, ÉMOTIONS*

### Le père

Brille par sa présence-absence. Pour être quitte avec le grossier négatif projeté par la mère, pour tenter de combler le vide qui séparait l'image de son personnage – absentifié, sourd à la demande de ses enfants, barricadé dans l'image que son absence lui avait substitué, et "interdit de sensorialité", pour reprendre l'expression de Boris Cyrulnik dans *Sous le signe du lien*, (Hachette, 1989) – de l'homme réel, qu'elle tentera de mieux connaître après sa mort, elle réalise de fausses photographies de famille. Comme l'enfant fabrique un autre père plus conforme à son désir ou à la réalité qui lui a été dérobée. Mais face à cette famille imaginaire – plus harmonieuse, plus accomplie que la famille réelle, elle doit rapidement constater son échec. La famille rêvée ne joue pas si bien son rôle. Elle n'échappe pas aux faux-semblants de la reconstitution. Et puis de toutes les façons les vrais "fautifs" ne sont plus là pour distinguer le vrai du faux. Le père est toujours en uniforme, faussement somnolent. "Ne le dérangez pas, il dort !" Ou "Peu importe, il ne vous entend pas !" Cravate virile, grosse montre et lunettes de soleil. Qui donc lui a collé – ironie de l'histoire – une poupée dans les bras ? Lui qui "n'aimait pas les filles". Manière de protester : elle pose en cariatide, le dos tourné, devant-derrrière, habillée d'une combinaison qui désigne le trou, la "pisseuse", la mal-aimée. Réalise son autoportrait en homme. Fait mourir un soir de vernissage la maîtresse flamboyante, la danseuse, la femme libre : Isadora, non pas seule, au volant mais menée par celui qui l'a séduite, en route vers l'île Maire, la mère-île des morts. Ou lui oppose la figure du sauveteur un peu ridicule, avec sa gueule de faux héros. Il est vrai que les pères qui comme lui avaient fait – le plus dignement qu'il était possible, dans son cas – l'Indochine puis l'Algérie et avaient choisi le camp de l'anticolonialisme, n'avaient rien de héros. De fait, et du fait de la mère, leurs uniformes n'étaient pas le seul obstacle qui les empêchait de naître à la paternité réelle.

*Uniforme  
Il n'aimait pas les filles.  
Il en a eu trois.  
Il aurait préféré des garçons.  
Il n'en a eu qu'un.  
Il aimait les femmes, juste pour les séduire.  
Il perdait son argent au jeu.*

Voir : La mère



"Objet trouvé 1", 2002, image issue des 7 photographies de la série "Mirages", tirage ilfochrome, 120 x 120 cm. Collection FNAC, MAC et collections privées.



"Piscine 1", 2002, image issue des 7 photographies de la série "Mirages", tirage ilfochrome, 120 x 120 cm.

## La mère

"Servante au grand cœur" d'*Un Monde presque parfait*, mais qui ne rêve pas moins d'une autre vie possible. Peint des Mickeys dans la chambre des filles. Empêchée de peindre par le mari. Encouragée à peindre par sa fille. Réalise des vêtements qu'elle ira colorier longtemps après. Toute la panoplie de l'enfance : poupée, chambre, jouets, vêtements, dinettes, crayons de couleur, aquarelle, couleurs vives, clichés, contes de la terreur ordinaire.

Voir : Le père

## Autorité

Un jour, Sollers, lancé dans l'une de ces tirades radiophoniques dont il a le génie, dit à peu près : "La peinture c'est un militaire dans une église qui contemple une femme nue". Le propos faisait mouche. Pensait-il aux *Girlies* de De Kooning ? À Claudel ? À Rubens ? Citait-il Rimbaud ou Céline ? Chez elle, la photographie règle en quelque sorte la question du militaire, du père, de l'autorité. Avec la peinture, se dit-on, il en eut été peut-être autrement. Les "tableaux de famille" ne peuvent être comparés à l'album de photos. C'est pourquoi elle abandonne la peinture et avec elle une certaine conception de l'auteur comme principe paternel. Quant à la galerie et au musée, ils ne sont pas, chez elle, les substituts de l'église. Et si certaines femmes qu'elle photographie sont nues, ce n'est pas une préoccupation centrale. Ou bien alors la nudité signale que le modèle photographié, comme la danseuse de Mallarmé dans *Crayonné au théâtre*, "n'est personne" puisqu'elle est entrée sur scène, puisqu'elle est *en représentation*. Elle appartient toute entière à la fiction pour laquelle elle aura posé. Reste qu'elle est souvent donnée pour morte, décapitée ou les cheveux coupés ras comme ceux d'un garçon ou d'une condamnée. Les faux-semblants de l'image la retiennent prisonnière comme à l'intérieur d'une seconde peau. D'ailleurs quand elle se déshabille, c'est un homme qu'elle met à nu.

*La contrainte, l'autorité, me font horreur.*

*La violence aussi. La mienne est contenue.*

*Je découpe ma robe de petite fille avec application, armée d'une paire de ciseaux.*

Voir : Le père

## Une brève histoire d'amour

Depuis des années elle traque le monde de l'art, l'"entourage", ses amis, les galeristes-conservateurs-artistes-collectionneurs qu'elle rencontre "dans des situations disons sociales", dit-elle à Jean-Christophe Royoux, (catalogue du Mac) à l'occasion de vernissages ou de fêtes, comme Yvette Troispoux poursuivait les photographes avec son vieil appareil photo. De retour à l'atelier, dit-elle, scrupuleusement, moitié archiviste, moitié postière : "J'étales, je trie, je classe, je tamponne, j'expédie." Les intéressés reçoivent leur photo, avec plaisir ou pas, le plus souvent avec une certaine gêne, non pas seulement parce qu'ils se trouvent "affreux" ou parce qu'ils se posent des questions sur l'usage éventuel que l'artiste pourrait faire de leur image (leur jeter un sort ?), mais parce qu'ils se demandent bien ce qu'une telle transaction veut dire "artistiquement", quelle intention poursuit l'auteur, quelque chose comme : "Que me veut-elle ? Après tout ?". Je ne sais pas si certains destinataires de ces snapshots de vernissage lui ont adressé une somme d'argent pour la dédommager de son envoi, mais le doute dût gagner plus d'un. Quel piège il y avait là, enfin ? À l'entendre, ces images n'avaient qu'un seul objectif : "tout rattraper", sauver ces instants de l'oubli, archiver ce qu'on sait voué à disparaître, relever ce peu, cette chute, faire de ce rien quelque chose.

Dans *Une Brève Histoire d'amour*, un court métrage réalisé en 2008, elle convie ce petit monde à une party, filme les divertissements des uns, les histoires d'amour des autres, l'inévitable piscine (qui, chez elle tout comme la séquence inévitablement pagnolesque des cartes, annonce le Styx) mais sur la bande son, c'est à peine si on entend la rumeur du jardin et des acteurs invités à jouer leur propre rôle. Au lieu de sauvegarder ce qui a été, tout se passe comme si cette brève histoire connue d'avance mettait en image sa fin annoncée : fin d'Isadora, dont la mort, en 1927, sur la promenade des Anglais, étranglée par son écharpe écarlate prise au moyeu de sa Bugatti décapotable, fin de ses enfants noyés, fin du petit monde des cocktails qu'elle a si longtemps photographiés et dont ce film est en quelque sorte le tombeau.

Voir : Le père

## Le passage du Styx

La série date de 2002 et s'appelle *Mirages*. Elle est composée de 7 photos. Dans quatre d'entre elles, un adolescent se tient debout au milieu d'une barque de type "pointu", les pieds sur la traverse centrale, nu, le visage grave, les yeux clos (comme dans ses *Autoportraits* "à elle"), la tête inclinée vers le bas et les bras le long du corps. Un rien mélancolique, absorbé dans sa réflexion. Deux images montrent l'adolescent sur sa barque au centre d'une piscine. Une autre à l'intérieur d'une crique. Une quatrième à quelques mètres du rivage. Une jeune fille, nue elle aussi, se tient, de dos, sur la rive et le regarde dériver. La barque affleure à la surface de l'eau comme si elle était en train de couler.

*La Méditerranée. De l'eau encore.*

*J'ai visité la tombe du plongeur de Paestum en 90 et j'ai aussi,*

*un peu plus tard, survolé le passage du Styx en barque.*

*J'allais oublier le bel Endymion... qui dort toujours sans Temesta.*

*Au musée du Prado, il y a une magnifique peinture*

*de Joachim Patinir, Le passage du Styx*

*qui m'a vraiment troublée.*

*Un vieil homme (Charon ?) se tient debout, nu dans une barque.*

*Il traverse un fleuve.*

*Un petit personnage très peu visible se tient à l'avant,*

*voué sans doute à devenir un héros de légende,*

*après avoir été juste un humain.*

Pourquoi le vieux Charon a-t-il laissé son bonnet, sa tunique, sa barbe et sa grande rame de nocher fatal pour prendre l'aspect d'un ado songeur ? Comment se fait-il que l'effrayant, vorace et cupide passeur

d'ombres se soit métamorphosé en un kid de Gus van Sant ou de Larry Clark à peine sorti de l'enfance ? Pourquoi le Styx a-t-il été remplacé par une piscine tout ce qu'il y a de plus chic et les rives du Coccyte par une plage marseillaise ? La mythologie, dira-t-on, faisait de même : le Styx confondu avec l'Achéron et Charon avec Hermès psychopompe ne dérangent pas les lecteurs de l'Enéide, habitués aux rôles et aux sites à transformations. Mais la question demeure. Dans un bel article sur la tombe du plongeur de Paestum, Daisy Warland (*Latomus*, avril-juin 1998) observe que le plongeur, un jeune homme à la barbe naissante, est à un âge charnière de sa vie, (tout comme *Plongeurs*, 1991, dit-elle, "est une pièce charnière de mon travail. Un passage intermédiaire entre peinture et photographie") celui du passage de l'adolescence à l'âge adulte. La barque d'enfants met en scène cette idée d'un passage interdit, d'un franchissement impossible (ou qui apparaît tel au jeune garçon) et qu'il faudra bien accomplir *par d'autres moyens*.

Je n'ai pas non plus de réponses pour Charon.

La barque est elle-même posée dans un espace contraint dont on ne peut sortir, à moins de l'abandonner.

Quelle illusion d'optique fabriquent ces *Mirages* ? Quel lien établissent-ils avec les "images archaïques" du *Passage du Styx* et du *Plongeur de Paestum* dont elle dit s'être inspirée pour cette série (bien que je n'y voie nul plongeur) ? Comme ces metteurs en scène d'opéra qui transposent les livrets de l'âge classique à l'époque moderne, le passage de la terre vers les enfers n'a nul besoin de reconstituer un paysage à la Patinir ou *La Barque de Dante* de Delacroix. Le transport des ombres peut se produire n'importe où, sur une plage populaire, dans une belle piscine, à l'atelier. La mort frappe les paysages du bonheur, c'est entendu. Isadora s'étrangle en pleine idylle. Oui, mais pourquoi Charon, le Styx, Hermès, Paestum ?

Elle dit :

*J'ai peur de l'eau, terriblement peur.*

*Pourtant, je sais nager.*

Bill Viola dans sa célèbre vidéo : *The reflecting pool*, 1977-1979, convoque des éléments similaires : une piscine, la nature environnante, un jeune homme nu, mais la signification qu'il convient de donner à ses 7 minutes de *suspens* est sensiblement différente. Quand Viola semble interroger l'ordre du temps en procédant à un arrêt sur image (le plongeur suspendu au-dessus de la surface de l'eau) et de l'espace (en occultant son reflet) puis en procédant à une très allégorique renaissance comme dans ses autres vidéos aquatiques ou ignées (en le faisant resurgir des abysses ou des flammes), elle, a contrario, réalise une image qui repose sur l'idée de déflexion. Une barque dans une piscine, un ado nu trop grand pour la petite embarcation où il se tient, cette *combinaison d'écart* est constitutive de l'œuvre. Le scénario à la fois christique (il s'agit bien d'une eau lustrale) et platonicien (nous sommes bien dans le monde sans reflet des idées) de Bill Viola m'invite à réfléchir sur le passage des ombres errantes (les promeneurs qui se reflètent dans l'eau) et sur l'éternité de l'image du nageur de Paestum privé de son reflet éphémère comme pour indiquer la dimension initiatique du saut. Elle interroge plutôt les multiples décalages inscrits au cœur de la représentation. Ceux qui infléchissent l'image vers son énigme. Ceux par exemple que provoque la taille "demi-dieu" des figures de l'ado et de la jeune fille. Comme dans les allégories du *Luxe I et II*, 1907, de Matisse où les femmes surgies au premier plan sur la plage du golfe de Saint-Tropez, font songer à des statues primitives plus grandes que nature, (l'offrande du bouquet me fait songer à la Toison d'or) les modèles qu'elle dispose dans le paysage



Joachim Patinir, "Le Passage du Styx", vers 1480-1524, Madrid, musée du Prado.

appartiennent à une autre échelle, ils participent d'un autre régime de signes, d'un autre plan de réalité que la photo, entre tableau vivant et sculpture monumentale. Qu'importe alors, comme dans les trois autres images de la série où l'on voit un homme et une petite fille scruter la mer depuis le rivage ou dans les deux autres un sauveteur tenir entre ses bras une jeune femme inanimée, qu'importe si le montage apparaît plus grossier, la scène plus évidemment "miragineuse" selon le mot de Céline – plus *migraineuse*, dirait-elle – les "ombres heureuses" de la photo plus incertaines, elle a pour objectif de donner corps à une scène littéralement insaisissable puisqu'interprétée par des espèces de stars ou des icônes du roman familial.

Dans mon atelier, je garde une petite barque d'enfant qui a appartenu à mon fils.

Et pourquoi pas dans une piscine ? se dit-elle ?

C'est un être fragile et que j'aime qui a posé pour moi.

Ça ne te travaille pas toi le passage dans *l'eau-delà* ?

Bien sûr les images de Bill Viola me touchent. Pas seulement par leur maîtrise mais surtout par toute la part d'inconscient qu'elles révèlent.

Voir : *MIRAGES, EAU, MIROIR*

## Plongeurs

"Enfin d'un saut, avec toutes ses armes, il se jeta tête la première dans le fleuve. Celui-ci l'accueillit dans ses blondes profondeurs, puis le souleva sur ses ondes paisibles et le rendit à ses compagnons, joyeux, loin des souillures du combat." Virgile, l'Énéide, IX, 815-818.

*Où crois-tu que tombe le plongeur de Paestum ?*

*La peinture sur sa tombe est une des plus belles que j'ai jamais vues, mais crois-moi, en direct sur la terre, il va droit au ciel.*

*Je l'ai mis en scène, découpé, collé, fait voler, photographié.*

*Je te le montrerai en photo dans un catalogue du Frac.*

Le panneau, une photo en cibachrome sur polychoc sous verre (120,5 x 153 cm), se présente comme une planche contact à 5 bandes et de six contacts chacune agrandie aux proportions d'un tableau. Le plongeur de Paestum ne plonge pas seulement, il vole, nage, surfe sur les vagues, comme pris de l'irrépressible désir de plonger et de plonger encore qui saisit les adolescents sur les rochers de la Méditerranée. Le sujet de la pièce du Frac est une dilatation sans borne, un vœu d'extension hors limite. *Extensio* : le terme cher à Saint Augustin signifie, note Jean-Louis Chrétien dans *La joie spacieuse : essai sur la dilatation*, (Les Éditions de Minuit, 2007), le "lieu de l'extension du désir". Dans la tombe de Paestum, il vole au-dessus de la tête des visiteurs. Plus encore, il s'agit de la transformation d'une chute mortelle en saut parfaitement accompli. Le plongeur de Paestum renverse la noyade, la douleur du passage, le saut dans l'inconnu, le déchirement de la perte en ligne harmonieuse, beauté sereine.

Au contraire du jeune homme du Styx à qui Charon a fait interdiction de rebrousser chemin (si Charon fait chèrement payer le passage de la vie à trépas ou, comme dans le tableau de Patinir, du paradis à l'enfer, il se montre tout aussi peu coopératif pour aider ceux qui voudraient faire la traversée dans le sens inverse) le plongeur de Paestum n'a de cesse de passer et repasser, tel Zénon, par tous les points de l'espace. On songe ici à l'image résolument contraire de la femme de Loth, pétrifiée pour s'être retournée vers Sodome et Gomorre en feu. Il n'est pas interdit au plongeur de se retourner, comme à l'éternelle insatisfaite de recommencer. "Le plongeur, note Daisy Warland, (Latomus, avril-juin 1998) est un symbole de passage du milieu aquatique, à la fois dangereux et purificateur. Il est le signe d'un changement d'état incluant la mort, comprise comme une régression au stade intra-utérin, afin de s'en détacher définitivement après une re-naissance." L'auteur ajoute : " L'image de la chute tête la première évoque la naissance. Dans l'antiquité, les femmes s'accouchaient accroupies et le nouveau-né tombait sur le sol. Tout saut s'accompagne des sensations de vertige et d'angoisse, sans doute apparentées au traumatisme natal." Dans *Droit de visite*, elle a peint, dirait-on, des plongeurs intra-utérins qui pourraient prendre place eux aussi au plafond d'un tombeau.

Voir : *MIRAGES, EAU*, Le passage du Styx, L'Album de famille

## MIGRAINE/IMAGINER

Le passage du Styx, l'eau omniprésente servent de prétexte ou de toile de fond au mirage d'un autre passage : celui des modèles familiaux, amis, enfants d'amis dans des lieux à la fois étranges et familiers – ceux de l'album de famille démantelé – en héros anonymes, créatures d'un roman dans lequel les drames prennent avec le temps les dimensions mythologiques d'une fresque à la Puvis de Chavannes. Et la séance du thé sur la terrasse de se transformer en cérémonie des offrandes ou c'est *comme si je ne voyais pas*.

Voir : *MIRAGES*, Le passage du Styx

## C'est une fille !

La sujétion des filles, c'est entendu, passe depuis toujours par le modelage des apparences et la contrainte des corps comme l'ont montré nombre d'historiens et de sociologues. Ainsi Michelle Perrot (*Les femmes ou les silences de l'histoire*, Champs/Flammarion, 1998).

La gaine a longtemps été le symptôme de cette histoire de contrainte par corps.

Sébastien Mercier écrivait au XVIII<sup>e</sup> siècle : " Le vêtement d'une femme doit avoir un sexe. Une femme doit être femme de la tête aux pieds." Ce faisant, elle était aussi assujettie "de la tête aux pieds" et réduite à son "sexe". Dans *C'est une fille* – et non une femme, comme si l'autre de cette image contrainte n'était pas l'homme mais le garçon – désigne la femme à *sa naissance*. Prononcé par le médecin accoucheur *C'est une fille !*, est le premier mot de l'histoire de la différenciation des sexes. L'image dit le sexe biologique avant – ou après – la sexualité. Le corps vêtu d'une combinaison clinique photographié de dos est réduit au *vacuum* d'un vêtement qui évoque les outils de contention sexuelle. La photo dérange. Elle montre une "fille" alors qu'il s'agit d'une femme d'âge mur – on se souvient de John Coplans et de ses *Body* – et véhicule l'image négative de la "fille" dans le discours populaire, que la posture de "cariatide" – autrement dit de femme sous le joug, réduite en esclavage par les Perses – ne fait qu'endosser visiblement.

Voir : *SEXUATION*, La mère

## SEXUATION

Horrible mot. Pourquoi pas sexe, sexualité, sexuel ? Non sexuaction. Inventé par Lacan pour signifier comment masculin/féminin se différencient au-delà de la distinction biologique. Comment la sexualité féminine, par exemple, n'est "pas toute phallique". Le mot peut revêtir, chez elle, un autre sens encore. On aura pu observer en feuilletant l'album, que si le sexe est dans ses images quasiment absent, la question de la différenciation sexuelle, elle, est partout présente La représentation du sexe n'a rien ici de sexuel.

Voir : L'Album de famille, *GAINE*

## GAINE

Les corps, le plus souvent, sont lisses comme le tirage photo, gainés de la tête aux pieds de peau humaine. Dans leur combinaison étanche, ils sont caparaçonnés tels des plongeurs professionnels ou des poissons. La gaine, le collant collent à la peau de corps déjà enclos dans leur sac épidermique, comme le Genitron de Céline. Le voile, tachdor, burka ou haïk, l'uniforme militaire, les lunettes de soleil stigmatisent un enfermement auquel notre "enveloppe corporelle" participe.

*Parler du joug de la femme me conduirait à aller sur un terrain dont je me fous. Celui du sadomasochisme.*

*Parler de la gaine, c'est au fond comme parler du tchador.*

*On pense qu'il n'est que soumission alors qu'il ne se soumet qu'aux fantasmes de celles qui le portent et à ceux qui le regardent.*

*C'est plutôt de l'ordre de l'autoflagellation que de l'éternel féminin.*

*La gaine est juste là pour créer l'espace de la vulve.*

*Elle est l'envers des "apparentes" fesses que d'aucun d'ailleurs pourrait prendre pour des petites couilles...*

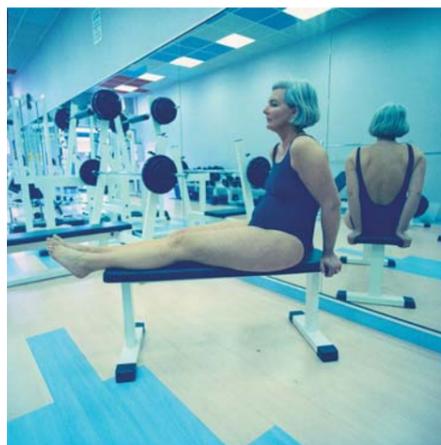
Voir : *SEXUATION*



Photographie issue de la série "Un monde presque parfait", 2002, 120 x 120 cm.



Photographie issue de la série "Un monde presque parfait", 2002, 120 x 120 cm.



Photographie issue de la série "Un monde presque parfait", 2002, 120 x 120 cm.



Photographie issue de la série "Un monde presque parfait", 2002, 120 x 120 cm.



Série "La Toison d'or", 2008, formats divers.

### La Toison d'or

C'est un buisson de filets – la toison est d'abord une machine de capture – et un foisonnement pubien, mais de poils blancs, présentés comme une offrande. Objet innommable, agrandi de façon à en rendre la vue plus difficile ou plus acceptable. On songe aux barbiers maujoints qui du Moyen Âge au XVII<sup>e</sup> siècle étaient habilités à "tondre Maujoint" autrement dit le sexe de la femme (le "mal-joint") et à "raser Priape" pour les protéger contre la vermine.

*Je ne suis pas tout à fait contente de l'image à la Toison d'or ...*

*Tu te souviens Xavier, je t'ai parlé d'une photo que je voulais faire ; une sorte de fils entrelacés assez abstraits.*

*Un méli- mélo de cheveux, peut-être.*

*Je suis partie d'une première photo de filets (de pêcheur en l'occurrence) que j'avais réalisée il y a 2 ans pour mettre dans un livre.*

*C'était leur graphisme qui m'intéressait.*

*Je voulais avoir quelque chose de plus précis...*

*J'ai donc entassé dans un gros sac des vieux filets que je suis allée chercher chez un type qui les récupère sur le port.*

*Et refaire quelques prises de vues.*

*C'est en les déballant que j'ai été frappée par leur aspect morbide.*

*Je parle de ses multiples évocations... vieillesse, mort, féminité perdue...*

*Demain j'aurai les petits tirages des photos sur film et il est fort possible que je change cette image destinée à l'expo chez Isabelle.*

*Mais je dois dire que je la vois bien, très agrandie (160 x 120 au moins...) et présentée de façon assez clinique... sous diasec par exemple.*

*Avec mes trois grands autoportraits blancs. Je trouverais peut-être autre chose demain.*

*J'attends d'avoir toutes mes images avant de prendre une décision.*

*Aujourd'hui j'ai retravaillé tous les sons de ma vidéo.*

*Enfin seulement ceux de la voiture.*

*Je pense qu'il le fallait vraiment. Même si tu n'aimes pas, je pense que tu apprécieras.*

*Je sais en tout cas que je ferais un jour, une deuxième version du film, mais c'est trop tard pour La Valette en tout cas.*

*Je continue mes expériences "tête dans le plâtre" pour pouvoir décrire précisément mes impressions aux enfants avec lesquels je vais travailler.*

*J'ai toujours peur de manquer de temps mais on dirait que j'avance un peu... Bon j'arrête, je voulais juste écrire trois lignes...*

Voir : Le passage du Styx

### Partir

Les départs de l'enfance, les déménagements au gré des affectations successives de son père, ont fait d'elle une sédentaire. Il eut sans doute été plus profitable à sa "carrière" – si le mot ne faisait par trop penser, justement, à la profession de celui-ci – de quitter Marseille, mais elle préféra rester. On n'efface pas la mémoire des adieux.

*J'ai peur de partir, dit-elle,*

*Mais mon désir pourtant l'emporte toujours*

*Et j'ai le même mal au ventre pour revenir.*

*On faisait nos valises très souvent,*

*laissant derrière tous nos nouveaux amis.*

*Les rencontres même furtives sont importantes pour moi.*

Voir : DISPARITION

### Danger

Bien des images communiquent une impression de danger imminent. Le drame couve, jusque dans les snapshots reconstruits de l'album de famille. Danger de dépossession de soi dans le morphing des autoportraits de *Rencontres*. Danger bien réel de noyade dans *l'Insomnie*. Menace de la folie dans *Je ne sais pas dans quel sens*

*commencer mon gâteau et Droit de visite.* J'ai d'abord cru lire dans le catalogue du Mac, en penchant la tête vers le titre vertical : "Droit d'asile". Les images me faisaient songer à des prises de vues en H.P. tout droit surgies de *l'Ombilic des limbes*. Le danger de dissociation, ou de "déperdition" pour reprendre le mot d'Artaud, le "morcellement" est partout. Les corps à la recherche d'un équilibre précaire. La chute déjouée en extremis.

Interrogée sur la place qu'occupe la peur, elle écrit :

*Je pense que ce serait plus facile et plus rapide de nommer ce qui ne me fait pas peur.*

*J'imagine toujours que je suis en danger.*

Voir : Épreuve

### MORCELLEMENT

S'il est parfois prolongé, monstrueusement greffé à son reflet, le corps est rarement défait ou disloqué, son unité physique n'est pas en cause, en dépit des osselets de *Casse-tête*, 1993. Les têtes décapitées des trois *Autoportraits*, 1995, et des *Rencontres*, 1995, ne menacent pas l'intégrité du modèle. Le morcellement est dans la tête, le *Pèse-nerfs*, exactement. D'ailleurs :

*Le morcellement ne se décrit pas.*

*Enfin, moi, je ne sais pas.*

*Le morcellement, c'est aussi ma tête séparée de mon corps.*

*Un manque à être ?*

*C'est une sensation à te coller la nausée et que, j'imagine, chacun doit essayer de vivre comme il peut.*

*Je ne peux pas nier que Droit de visite évoque l'enfermement.*

*On se parle au téléphone tout à l'heure, non ?*

Voir : MIROIR, MANQUE

## "Mobilis in mobile"



"Autoportraits 1-2-3", 1995, cibachrome noir et blanc, 120 x 150 cm chacun.

Parcourant une nouvelle fois l'œuvre de Michèle Sylvander pour essayer de saisir, par-delà la linéarité de son déroulement historique et la diversité des séries d'images qu'elle nous propose, les éléments subtils qui en forment l'atmosphère singulière, il me revient soudain en mémoire comme une bulle de sens éclatant discrètement à la surface de la conscience, ces mots énigmatiques : "mobilis in mobile". Par quel étrange raccourci du travail secret de l'imagination, cette formule, qui est en fait la devise du Capitaine Nemo dans le *20 000 lieues sous les mers* de Jules Verne, est-elle venue traverser la quête rêveuse d'une réflexion sur l'art de Michèle Sylvander ?

Si l'intervention de Nemo dans un texte sur Sylvander peut prendre l'allure d'une plaisante incongruité et la référence manquer du chic théorique qui fait ordinairement briller les citations dans les écrits sur l'art, l'impression de vérité troublante qui émane de cette libre association m'oblige à explorer, fut-ce brièvement, quelques-unes des pistes qu'elle indique elliptiquement. De fait, le récit des aventures extraordinaires du capitaine pirate n'est ici d'aucune utilité directe, il est en quelque sorte expurgé de toute anecdote pour ne laisser que la trace magique d'une condensation verbale : "mobile dans l'élément mobile" qui entre pour moi en résonance avec quelque chose de constitutif dans l'art de Michèle Sylvander.

Les deux niveaux de signification attachés à la notion de mobilité évoquée par la devise s'interprètent aisément en s'appuyant sur la connaissance du récit, ils qualifient, sous le signe d'une apparente unicité conceptuelle une complémentarité distincte et fonctionnelle. En ce cas, le mobile premier, c'est bien sûr le Nautilus, vaisseau-

demeure chargé de mémoire, bibliothèque et musée à la fois, vaste organisme mécanique animé par le rêve actif de Nemo, tirant son autonomie totale de l'océan qu'il explore et en ce sens, métaphore possible de l'œuvre comme attitude mentale, instrument de relation au monde et trajectoire spatio-temporelle. L'autre mobile, lieu de l'immensité mouvante, étendue et profondeur tout ensemble, c'est la mer comme milieu, image de la dimension psychique de toute représentation et par là même territoire amniotique, obscur et nourricier, tour à tour merveilleux et cauchemardesque où l'œuvre vaisseau invente son aventure. L'association de ces deux mobiles, l'un contenant l'autre, suggère aussi, dans cette hypothèse, l'idée d'une navigation en trois dimensions dans la complexité fluide des signifiants, où l'œuvre échappe à l'étreinte factuelle du réel pour mener à bien son élaboration dans une liberté qui n'exclut ni les périls, ni les impasses, ni les angoisses consubstantiels à l'activité de représentation.

Ces considérations qui pourraient s'appliquer à l'œuvre de cette famille d'artistes attentifs, dans le droit fil de l'héritage surréaliste, aux relations étroites et complexes qu'entretiennent les images, le langage et l'inconscient, trouvent chez Michèle Sylvander une résonance spéciale. Il me semble à cet égard que l'ensemble de son travail se situe, si l'on peut oser ce néologisme, sous le signe d'un "déréalisme" multiforme. Cette perspective où miroitent, série après série, les facettes d'un principe de décalage jouant sur les modes successifs de l'ambiguïté, de la répétition déviante, de la facticité délibérée, de l'étrangeté onirique est quelquefois traversée de traits d'humour insolites.

Que l'artiste utilise, au plus près d'elle-même, les matériaux-mémoire d'une photographie familiale entièrement rejouée (*Un Monde presque*

*parfait*, 2002) ou même sa propre image (*Autoportraits*, 1995), il s'agit, en l'occurrence, moins d'un travail sur la singularité autobiographique que d'une méditation en image sur l'ambiguïté des signifiants visuels du genre (masculin ou féminin) ou du code social de la présentation de soi. L'objectivité prétendue de la photographie est ici l'instrument d'un flottement dans la signification de l'image qui nous conduit, par l'étrangeté qu'elle produit, à une interrogation sur la complexité des connotations sociales et psychologiques qu'elle met au jour.

Mais l'étrangeté peut aussi émaner de mises en scène questionnant plus directement la déréalisation onirique. Nous la voyons à l'œuvre dès 1995 dans le superbe triptyque aux autoportraits flottants comme des têtes coupées dans un espace indéfini renvoyant à la fois aux décapitations mythologiques (Méduse, Gorgone...) et aux clichés de la médecine légale ou du reportage de guerre. Dans ce contexte, la question particulière de l'autoportrait, projetée dans l'espace froid du démembrement anonyme, donne lieu à un vertige du sens : à quelle identité précise renvoie-t-elle ? À quelle dépossession de soi ?

Cet onirisme, dont l'indice majeur est l'abolition des repères spatiaux ordinaires, trouve des formes nouvelles dans la série *Droits de visite*, 1999, où l'artiste a conçu un véritable dispositif de prise de vue associant une "bulle" en plastique transparent et un miroir circulaire pour faire flotter les corps invités à pénétrer dans les sortilèges de cet espace spéculaire.

La translucidité amniotique et sensuelle traduite par les photographies nous rappelle aussi la présence classique du thème de l'eau dans

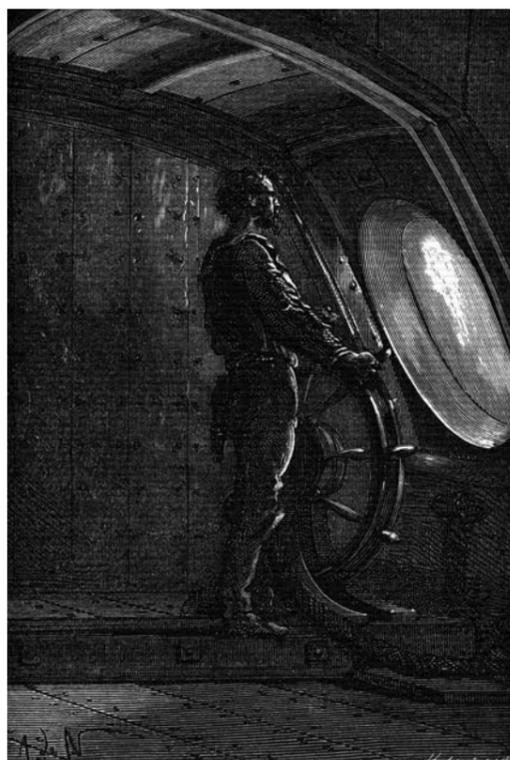


l'activité du rêve. Nous retrouvons par ailleurs cette spatialité aqueuse, sur un mode plus angoissant, dans les vidéos : *Somnolence*, 2002, et d'une manière plus incisive dans *Insomnie*, 1997. Il serait évidemment réducteur d'interpréter l'œuvre plurielle de Michèle Sylvander sous le seul angle de sa relation à l'onirisme, mais il me semble que cette piste peut nous conduire à une compréhension assez fine de sa capacité à travailler le contenu symbolique des images et particulièrement à faire apparaître l'ambivalence des signifiants visuels. C'est ainsi que la référence aquatique qui parcourt l'œuvre de Michèle Sylvander comme un leitmotiv peut exprimer tour à tour la sensualité d'une apesanteur fluide et protectrice ou le sentiment oppressant de la noyade. Du rêve au cauchemar, la spatialité sans anecdote de l'eau est par excellence ce territoire déréalisé où s'accomplit l'art du déplacement ou du décalage propre au travail de Michèle Sylvander. L'espace sans repère où flotte l'image est donc en ce sens un non lieu, c'est-à-dire étymologiquement une utopie dont l'indéfinition même possède le mystère des profondeurs psychiques où se ressourcent la puissance imageante de l'artiste. Ces "promenades en céphalée" que Michèle Sylvander nous promet pour l'Espace d'art de La Valette pourraient valoir un embarquement métaphorique à bord du Nautilus mental qu'elle a inventé pour parcourir le continent obscur de la subjectivité, utopie mentale de la production des images.

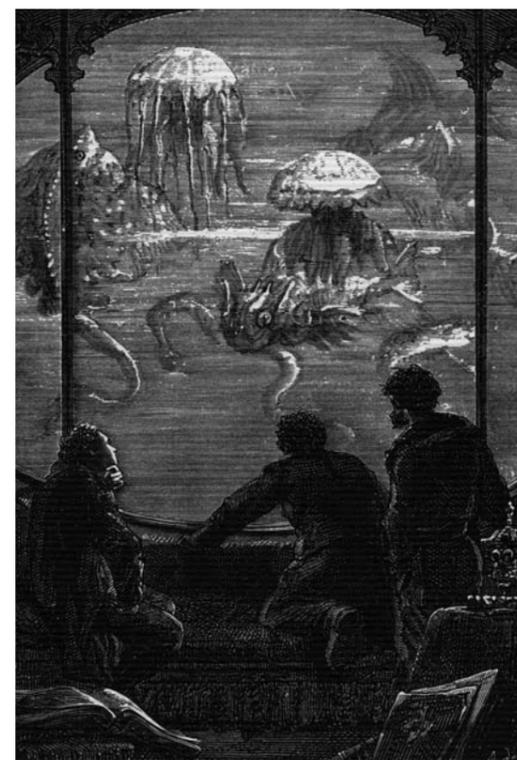
Jean-Marc Réol

Critique.

Directeur de l'École Supérieure d'Art de Toulon Provence Méditerranée



Le capitaine Nemo prit la barre.  
Jules Verne, "20 000 lieues sous les mers".



Une fenêtre ouverte sur ces abîmes inexplorés.  
Jules Verne, "20 000 lieues sous les mers".



Fred Sathal dans "Une brève histoire d'amour", 2008. Extrait du film.

Michèle Sylvander  
Vit et travaille à Marseille

## EXPOSITIONS

### EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 2008 • *La fascination d'Ulysse*, Galerie Luis Serpa, Lisbonne, Portugal  
 • *Une brève histoire d'Amour*. Hôtel de Paul, Marianne Cat pour la candidature des Ateliers Marseille 2013.  
 • *Promenade en Céphalée*, Espace d'art Le Moulin à La Valette-du-Var  
 2004 • *L'une, l'autre*, avec Jeanne Susplugas, Carré Sainte Anne, Montpellier  
 2002 • *Un monde presque parfait*, [mac] musée d'art contemporain, Marseille  
 2000 • Galerie Luis Serpa, Lisbonne  
 • *Droit de visite*, Villa Noailles, Hyères  
 1997 • *Insomnie*, Galerie Roger Pailhas, Paris  
 1995 • *Autoportraits*, Galerie Roger Pailhas, Marseille  
 1993 • Galerie Roger Pailhas, Paris  
 1990 • Galerie Roger Pailhas, Marseille

### EXPOSITIONS COLLECTIVES DEPUIS 2000

- 2008 • *Dont actes(s) 2*, galerieofmarseille  
 • *That is me* – Collection Luis et Safira Serpa, Fundação Carmona e Costa, Lisbonne  
 2007 • *OM Olympic Mix!*, une carte blanche au Fonds Régional d'Art Contemporain Provence-Alpes-Côte-d'Azur, Maison des arts de Créteil  
 • *Art Fair*, Lyon  
 • *Slick*, Paris, galerie Dukan et Hourdequin  
 • *Marseille, Artiste Associés*, Centre de la vieille charité, Marseille, collection Fonds Régional d'Art Contemporain Provence-Alpes-Côte-d'Azur  
 • *Avec les Maîtres*, Musée Cantini, Marseille, Commissaire Michel Enrici  
 2006 • *L'art d'une vie hommage à Roger Pailhas*, [mac] musée d'art contemporain, Marseille  
 • *Somnolence*, vidéoprojection en introduction au spectacle de danse de la compagnie Philippe Trehet "Açoka", Théâtre de la Licorne, Cannes la Bocca  
 • *Quand la neige fond où va le blanc*, Atelier Soardi, Nice  
 2005 • *La collection, l'art, la vie, le corps*, [mac] musée d'art contemporain, Marseille  
 • *À visages découverts*, le 10neuf, Centre d'art contemporain, Montbéliard  
 • *Les Marseillaises*, VAC le Moulin, Ventabren  
 2004 • *Je t'envisage*, Musée de l'Élysée, Lausanne, Suisse  
 • *Elles photographient*, Maison de la photographie, Toulon  
 2003 • *Cara a Cara*, Culturgest de Lisbonne, Portugal  
 2002 • *Reflected Images*, Kunstauss de Hamburg, Allemagne  
 • *Reflected Images*, Ateliers d'artistes de la ville de Marseille  
 2001 • *Landed Geland*, Mode 2001, Anvers, Belgique  
 • *Reflected Images*, Kunsthalle de Berne, Suisse  
 • *Artistes d'architectes*, M. S. présenté par André Jollivet, ARCA et Galerie Roger Pailhas, Marseille  
 2000 • *Arte Marsiglia*, Centre culturel français de Turin, Turin, Italie  
 • Kunstmesse, Bâle, Suisse  
 • *Narcisse blessé*, Passage de Retz, Paris  
 • *Séquences*, Galerie Roger Pailhas, Marseille

## ŒUVRES DANS L'ESPACE PUBLIC

- 2001 • 1%, Collège André Malraux, Marseille. Commande du Conseil Général 13, architecte J.-M. Battesti  
 • 1%, Collège de Saint-Andiol. Commande du Conseil Général 13, architecte François Guy  
 1997 • 1%, Maison méditerranéenne des Sciences de l'Homme, Aix-en-Provence. Commande du Rectorat Aix-Marseille, architecte François Guy  
 1996 • 1%, Bibliothèque du nouveau collège, Salon-de-Provence. Commande du Conseil Général 13, architecte J.-M. Battesti  
 1992 • Portraits de médecins, installation pour la station du métro La Timone, commande de la Société du Métro de Marseille.

## COLLECTIONS PUBLIQUES ET PRIVÉES

- Collection [mac] musée d'art contemporain, Marseille, 2003
- Fonds communal, Ville de Marseille, 2001
- Musée Cantini, Marseille, 1970
- Fonds Régional d'Art Contemporain Provence-Alpes-Côte-d'Azur, 1993
- Fonds National d'Art Contemporain, Paris, 1997 et 2004

- Présence dans des collections privées
- Vacances Bleues

## BIBLIOGRAPHIE

### CATALOGUES INDIVIDUELS

- 2008 • *Instants de doute* (Éditions la fabrique sensible) Francine Zubeil  
 2007 • Luis Serpa Projectos, *Twenty years, 1997-2007*, Lisbonne  
 • *Marseille, Artistes Associés, 1997-2007*, Musée de Marseille, Éditions Archibooks  
 2006 • About Faces photography and the death of the portrait, *Faire Face*, le nouveau portrait photographique, Actes Sud, Arles/Thames Hudson, Londres.  
 • *Une galerie dans la ville, hommage à Roger Pailhas* par Jean-Louis Maubant, éditions des presses du réel  
 2002 • *Un monde presque parfait*, textes Nathalie Ergino, Nathalie Quintane et Jean-Christophe Royoux, [mac] musée d'art contemporain, Marseille  
 2000 • *Droit de visite*, Philippe Vergne : Michèle Sylvander : j'ai pas sommeil, Entretien Michèle Sylvander et Jérôme Sans : Une femme sous influence, texte de Chantal Akerman, Villa Noailles, Hyères  
 1997 • *Insomnie*, Galerie Roger Pailhas, Paris (plaquette)  
 1995 • *Autoportraits*, Bernard Blistène : J'entends dire parfois "Tu es encore belle", Antoine de Baecque Sur trois têtes posées là..., Philippe Vergne : Le retour de Laura Palmer, Galerie Roger Pailhas, Marseille

### CATALOGUES COLLECTIFS DEPUIS 2000

- 2008 • Aquilo sou eu – *that is me*, collection Safira et Luis Serpa  
 2006 • *Faire face*, édition Actes Sud, trad. anglais, italien  
 • MAC – *les collections*, Direction des Musées de Marseille  
 2005 • *Les Marseillaises*, Vac le moulin de Ventabren  
 • *À visages découverts. Pratiques contemporaines de l'autportrait*, textes Philippe Cyroulnik, Jean Luc Nancy..., édition du Centre d'Art Contemporain de Montbéliard, Le 10 neuf  
 2004 • *L'une et l'autre*, Carré Sainte Anne, Montpellier  
 2002 • *Reflected Images*, Kunstauss de Hamburg, Allemagne, Ateliers d'artistes de la ville de Marseille  
 2001 • *Landed Geland*, Mode 2001, Anvers, Belgique  
 • *Reflected Images*, Kunsthalle de Berne, Suisse  
 • *Artistes d'architectes*, texte d'André Jollivet, Galerie Roger Pailhas, Marseille  
 2000 • *Collection 1989/1999 : Frac Provence-Alpes-Côte-d'Azur*, édition 2000, Actes Sud, Fonds Régional d'Art Contemporain Provence-Alpes-Côte-d'Azur  
 • *Kunstmesse*, Bâle, Suisse

### ARTICLES DE PRESSE, DE REVUES DEPUIS 2000

- 2008 • Blog Pilote, Atelier de la candidature 20013 – 9 sept. 2008 – Frédéric Khan  
 • Direct soir – n° 397, 8 sept. 2008 – Céline Boissette  
 • Marseille Hebdo, 3 sept. 2008, Hervé Lucien  
 • La Marseillaise, 3 sept. 2008, Denis Bonneville  
 • Le Journal Officiel, n° 36, printemps 2008, Xavier Girard  
 • Vite vu, 12 mars 2008, Michel Poivert  
 • VSD du 30 janvier au 5 février 2008, Zita Lotis-Faure  
 • Trace du 25 novembre 2008 au 24 janvier 2009, Xavier Girard, Liliane Giraudon, Jean-Marc Réol  
 2005 • Utopia 2005, Revue Rhône Alpes Culture  
 • Claire Moulène, in Les Inrockuptibles n° 488, semaine du 6 au 12 avril 2005  
 2004 • Midi Libre, Montpellier, 10 mars 2004  
 2003 • Archives de la critique d'Art n° 21, printemps 2003  
 • Stéphane Correard : *L'ombre d'un doute*, in Beaux-Arts, février 2003  
 • Frederick Bonnet, in Vogue n° 834, février 2003  
 • Michel Guerrin, in Le Monde, 13 février 2003  
 • Art Press, Exporama, janvier 2003  
 • Express Méditerranée, du 9 au 15 janvier 2003  
 • Le Journal des Arts n° 162, du 10 au 23 janvier 2003  
 2002 • Emmanuel Loi, in Journal sous officiel n° 011, décembre 2002  
 • Antoine De Baecque : *Écart d'identité*, in Libération, décembre 2002  
 • Fabienne Arcos : *Monstres sacrés*, in Ventilo, décembre 2002  
 • Un show presque parfait, in La Marseillaise, 9 décembre 2002  
 • Remy Kertenian, in Côte n° 73, décembre 2002  
 • Vertigo Hors série novembre 2002  
 • Patrick Merle : *Le corps en question*, in La Provence, 30 novembre 2002  
 • Le Nouvel Observateur n° 1969, août 2002  
 2001 • Jalouse, n° 136, décembre 2000-janvier 2001  
 • Dépêche mode, juin 2001  
 • Jean-Marc Huitorel, Archives de la critique d'Art n° 17, mai 2001  
 2000 • Alain Paire : Mises à nu, in La Provence, 18 février 2000  
 • João Pinharanda : De dentro de si, in Publico Journal (Portugal), 29 septembre 2000

## GALERIES

### Galerieofmarseille

8 Rue Chevalier Roze - 13002 Marseille  
 Tél. : 04 91 90 07 98 - Fax : 04 91 91 08 24 - contact@galerieofmarseille.com

### Galeria Luis Serpa

Rua Tenente Raul Cascais, 1-B (a S. Mamede) 1250-268 Lisbonne Portugal  
 Tél. : 21 39 7 77 94 - Fax : 21 39 7 02 51 - E-mail : luisserpa@ip.pt



"In god we trust 1 et 2", 2006, 120 x 165 cm chacun. Collection privée.



"L'ostensible", 2006, 120 x 165 cm.

## Michèle Sylvander Promenade en Céphalée du 25 novembre 2008 au 24 janvier 2009

Rencontre - Présentation de la publication de Michèle Sylvander, septembre 2008, "Instant de doute", Éditions la fabrique sensible - Francine Zubeil  
Le mardi 2 décembre à 18 h 30 à l'Espace d'art Le Moulin

Exposition réalisée par la ville de La Valette-du-Var, avec le soutien du Conseil Général du Var, du Conseil Régional Provence-Alpes-Côte d'Azur et de la Direction Régionale des Affaires Culturelles Provence-Alpes-Côte d'Azur.

### Remerciements

Michèle Sylvander remercie particulièrement Isabelle Bourgeois, Jean-Michel Battesti ainsi que Josiane Assedo, Marianne et Roger Cat, Corinne Chiche, Chantal et Pascal Costamagna, Nicolas Dick, Eric Dussol, Brigitte Egger-Melchior, Galerieofmarseille, Liliane Giraudon, Xavier Girard, Père Jean-Grégoire Houlon, Mauricette Lamour, Meubles Marine Peyre cooked in marseille, Babeth Montagnier, Isabelle Mouchard, Christophe Perez, Annie Radvinsky, Alphonse et Gwenaël Reboul, Jean-Marc Réol, Dania Reymond, Thierry Reynaud, Marie-Thérèse Sasselli, Harald et Raphaël Sylvander, Gérard Traquandi, Samantha Theric, les Ukulélé Girls et Vidéochroniques, Francine Zubeil, le service des sports de la Mairie de La Valette-du-Var.

 espace d'art **le moulin**

### Espace d'art Le Moulin

Avenue Aristide Briand - 83160 La Valette-du-Var - Tél. : 04 94 23 36 49 - lemoulin@lavalette83.fr

Exposition ouverte au public du mardi au vendredi de 15 h à 18 h et le samedi de 10 h à 12 h et de 15 h à 18 h - Entrée libre

