

# kurt-forever

OUVRIR

2 - 5 juillet 2010

lorraine alexandre / léa bardin / vincent blary / vincent busson / marion delage  
de luget / sarah duby / chloé dugit-gros / ariel fleiszbein / sylvie fontaine / jeanne  
gailhoustet / benoît géhanne / judith guibert / nicolas guiet / jean-francois leroy

Pour geste inaugural, une dissection. Et davantage : puisqu'on entame, pratiquer une autopsie. Dans son sens originel, ce terme qui incite à voir par soi-même, à examiner et à vérifier. Derrida le rappelle : « *C'est ce que veut dire à l'origine autopsia : l'expérience qui consiste à voir de ses propres yeux, et donc à pouvoir témoigner.* » Autopsier : ouvrir le bal et les yeux en grand, avec cette intention de donner à voir comme on donne à comprendre.

Comme on dit, il faut le voir ; parce que le savoir est toujours avant tout - peut-être par-dessus tout - question de regard, et de représentation. Le savoir théorique, dans sa figure dominante, c'est un voir. C'est ce regard par lequel l'objet s'ouvre à l'étude. Le savoir, nous dit encore Derrida, c'est « (...) *un théorème théâtral, un regard jeté sur un objet visible, une expérience d'abord optique visant à toucher des yeux ce qui vient sous la main, sous le scalpel (...)* » Voir pour savoir, et cela induit nécessairement une dimension spectaculaire. Imaginons la scène : face à l'amphithéâtre avide, le cadavre qui sert l'étude anatomique est autant examiné qu'exhibé ; dépiauté, somme toute il s'expose. Ouvrir, disséquer, comme au théâtre l'on patiente jusqu'au verdict du levé de rideau. C'est ce sens premier que font résonner les pièces de Léa Bardin : des trois coups du brigadier qui amorcent la représentation à ceux qu'assèment le juge, le commissaire priseur, pour prononcer une adjudication. C'est aussi là que se jouent les Génériques de Benoît Géhanne, ces photographies qui se font passer pour des photogrammes de « fin » de films fictifs - autant d'embrayeurs plaisamment frauduleux qui invitent à reconstruire à rebours, et en partant chaque fois du stade final, tout le développement d'un objet imaginaire. Comme un corps, à l'autopsie, s'ouvre aussi à la sentence de ce qu'il fut.

Rouvrir. Jeanne Gailhoustet filme cette porte, sur la partie latérale de la Moneda, à Santiago du Chili. C'est par là que les militaires sont entrés pour faire tomber Allende. Par là, après le coup d'état, que le cadavre du président suicidé en sera sorti, en catimini. Rouverte, cette porte que Pinochet avait faite murer ; et par cette brèche dans l'enceinte du palais, pour un peuple, l'accès à l'histoire.

D'autres portes. Ici, les habitants d'un village Picard se font photographier devant chez eux. Sur le pas de ces portes, Vincent et Martine Blary dressent le portrait composite d'un bourg rural. Les outils de cet état des lieux : d'abord les dessins des façades, élévations de tous les bâtiments qui composent l'agglomération, puis ces clichés y ajoutant le visage ceux qui y vivent, quand ils acceptent d'en sortir – question de volonté, parfois d'incapacité physique, ou encore un constat d'abandon, aussi, quand les maisons ne sont plus occupées. Ouvrir. S'ouvrir, et faire preuve d'hospitalité, par les temps qui courent. Passer cette frontière par laquelle l'habitat délimite l'intimité, dépasser cette séparation très relative et assujettissante, cette délimitation exclusive entre privé et public qu'organise l'architecture en générant des intérieurs et du dehors, comme on parle du particulier et des communs. D'autres portes. Devant celles-là posent des drags queens. Le seuil est maintenant celui de la loge ; pourtant, exact décalque de l'intention dans ces photographies parodiant l'opposition normative entre ce qui, du sujet, se dérobe au regard, ce que l'on cache donc, et au contraire ce

que l'on manifeste. Lorraine Alexandre fait les Présentations, Mamyta en Brigitte Bardot ou Cherry Poppers en Britney Spears, ouvrant cette fois la question à la représentation du corps genré. Le travestissement, ce parfait théâtre confirmant la dimension spectaculaire du savoir : parce que le seuil de la loge est bien sûr aussi celui de l'identité, cette identité genrée que la pratique des drags fait apparaître non plus comme une entité cohérente et permanente, autosuffisante et reconnaissable, mais comme une pratique bien plus complexe. Passer cette porte de la définition univoque, comme d'autres sorties du placard. Ouvrir. Franchir le seuil de l'opposition binaire pour multiplier et diversifier.

Défaire, pour reprendre Judith Butler ; comme ce personnage dessiné par Sylvie Fontaine dégrafe la peau de sa partenaire, du même geste élégant par lequel se déboutonne le dos de la robe de soirée, mise à nu, comme se retire le costume de scène. Regarder sous l'enveloppe et se laisser surprendre par l'inédit. Découvrir. Dépassez ce qui est trop simplement patent pour pénétrer au cœur des choses, ouvrir et aller voir. Sylvie Fontaine persiste : la petite dame, tranquille olympiade du poulet du dimanche, recèle une jungle, et du tracé rigoureux des blocs d'immeubles déborde un étonnant fouillis, très organique. Disséquer, pour ouvrir à l'inattendu, à une prolifération de possibles.

Ouvrir à d'autres lectures, à d'autres usages. Jean-François Leroy détourne des portes : il débite le panneau initial en tronçons, segmentant l'unité originelle, puis recompose les fragments en ensemble en solidarissant les divers éléments par des jeux de charnières. Au final, des volumes désengagés de toute fonctionnalité, de grandes courbes en équilibre, posées à champ contre un mur. La porte, non plus trouée ni seuil, mais maintenant intermédiaire : trait d'union entre mur et sol, la porte comme principe d'articulation. Ouvrir, c'est parfois mettre autrement en correspondance.

Ouvrir, donc, comme une activité séminale. Voilà pourquoi cette exposition fait le choix de regrouper de nombreux travaux encore au stade du projet, esquisses ou maquettes – et qui entendent parfois le rester définitivement, toute leur valeur résidant justement dans l'oxymoron. Le projet pour sujet, le projet pour lui-même. Judith Guibert photographie des immeubles éventrés, friches urbaines recouvertes de bâches plastiques, en attente de reconstruction. Lieux de possibles. Conjointement, elle propose une maquette post-projet d'échafaudage, justement. Projeter. Echafauder, c'est faire acte de proposition. C'est dire que la matière est ouvrable, dans ce sens qu'on peut la travailler sans être a priori engoncé dans l'attente d'un résultat prédéterminé. Rien d'obligatoire, le projet reste un devenir. C'est le cas aussi de cette proposition de Nicolas Guiet, dessin comme dessein, tentative valant pour résultat, dont la valeur tient justement à ce qu'elle reste en suspend – suspens écrirait Lyotard, suspense de ce qui pourrait être mais n'est précisément pas, tension fragile et incroyablement fertile de l'asymptote qui frôle l'absolu sans jamais s'abandonner à cette facilité de s'y figer. Ouvrir, et préférer l'expectative à l'exécution.

Ouvrir, creuser pour ensemer. Judith Guibert, encore, qui là utilise le bronze pour dire le précieux d'une pomme de terre au stade de la germination. Ouvrir, c'est un principe de production. Alors cela revient aussi à faire fonctionner, comme lorsqu'on lance une mécanique. C'est ce moment clef de mise en marche d'une machine que Sarah Duby montre : ses Fonds rendent ce minima, photographies noir et blanc prises dans une salle obscure de la projection d'un halo de lumière s'écrasant sur l'écran. Compilation d'ouvertures : celles du projecteur, celles de l'appareil photographique - le diaphragme, et l'obturateur que l'on déclenche pour effectuer la capture de l'image. L'œil, ouvert derrière le viseur : action ! On peut considérer ici la tache lumineuse comme une amorce – ni plus ni moins que la page blanche, qui permet cette génération du signe et du sens. Le mythe : cette page blanche, toile vierge que Deleuze décrit comme virtuellement encombrée de tant de clichés, dont il faut la débarrasser. Et pour faire du vide, toujours ouvrir. Très littéralement : enfoncer un coin, et séparer ce qui fait bloc. Battre en brèche les hiérarchies et catégories toutes faites et, dans l'écart, jeter un œil neuf. A cet effet, la grille de lecture de Vincent Busson moque un mode d'emploi : le quadrillage orthogonal, parangon du modernisme, y solutionne rien moins que l'accès au contenu d'une boîte de sardines. Dénonçant l'idéalité du bon usage, ses trois gravures disent ces procédés de mises à vue qui dirigent le regard comme le font d'autres œillères, comme

autant de trucs et astuces, de systèmes tautologiques, pléonastiques.

Ouvrir, pour faire que ce qui est fermé ne le soit plus nécessairement, avec ce risque. L'autopsie, il est vrai, quand elle donne à voir pour savoir, crée une scène optique - Derrida dit autoptique -, parce que le moment de la dissection, c'est toujours aussi une façon pour l'autorité qui conduit l'autopsie d'organiser sa propre représentation. Le dispositif matériel de ce type de scène traduit d'ailleurs assez clairement une scénographie des positions de pouvoirs : pouvoir indéniable du souverain, de celui qui régit la coupe, sur le corps autopsié, puisque la leçon d'anatomie, Derrida le rappelle, « (...) *suppose toujours du cadavre soumis à la main, à l'instrument et au regard de l'homme, l'inspection anatomique suppose toujours du cadavre docile à l'autopsie (...).* » Ce que l'on montre, assujetti au regard autoptique de l'autorité. Ce que l'on donne à voir pour savoir, contraint par ce regard porté sur lui qui le capture, le soumet au voir et à son bon vouloir. Disséqué, et s'offrant au regard, docile : c'est-à-dire que s'exerce sur lui une maîtrise souveraine qui le soumet jusqu'à ce qu'il plie aux lois du maître.

En réponse, ouvrir, comme on pratique l'échappatoire. Chloé Dugit-Gros transforme elle aussi la grille moderniste : en volume cette fois, quelques tasseaux de bois appuyés contre un mur, inclinés, installés donc en perspective et non plus plan essentiel, et qui deviennent Peinture Vaudou par l'adjonction de molles lanières multicolores de caoutchouc suspendues à un entrecroisement. Du symbole de la peinture moderniste aux arts primitifs, ouvrir le chemin de la réciproque. Ouvrir au trouble. Donner l'impulsion qui bouge les lignes préétablies ; mettre en branle, quitte à ébranler : une vidéo de Marion Delage de Luget et Benoît Géhanne, cadrage plan serré sur un visage féminin où peu à peu la béance de la bouche se déporte, jusqu'aux limites du reconnaissable. Par l'atopie, par l'analogie, aller vers l'informe : une ouverture, des orifices. Ouvrir comme Duchamp proposait de multiplier les stoppages, dévier de la bonne forme parce qu'on ne mesure plus grand-chose de neuf à l'aune straight du mètre étalon.

Déconstruire en proposant de renverser les termes. Retournements de situation. Benoît Géhanne dessine ces normes que l'on ne voit même plus, les formats des écrans de cinéma, de télévision, d'ordinateurs. Superposés sur le papier, les filets et les cadres indiquent où l'image devra être tronquée pour s'astreindre aux ratios. Le regard autoptique dissèque, mais il ampute aussi tout ce qui l'outrepasse.

Ouvrir, et revenir sur les effets d'annonce. To sweeten the truth, autre vidéo de Benoît Géhanne et Marion Delage de Luget, où l'avertissement inscrit en prélude à Mondo Cane défile sur fond d'images de caméras. D'un côté, ce que le texte prétend : toutes les scènes que vous allez voir dans ce film sont vraies. De l'autre, ces corps de caméras grands ouverts, les chambres d'impressions en pleine lumière extérieure. De l'un à l'autre, la question liminaire de la construction de toute représentation. Lutter contre ce regard autoptique qui veut se faire passer pour un effet de nature. Ouvrir l'appareil pour mettre à jour le mécanisme, et filmer non pas à bords perdus mais en rendant visible la fenêtre, pour signifier que l'on sait la contrainte du cadre – ouvrir devient possible, dès lors qu'on situe la limite.

Enfin, à l'extrême opposé, se détourner de tout antagonisme. Battre en retraite, oublier même la frontière pour mieux déjouer toute tentative de circonscription. Ouvrir, sans plus projeter vers un extérieur. Comme un retour sur soi : ouvrir, cette fois vers cet ailleurs de l'infiniment dedans. Ariel Fleiszbein travaille l'introspection, ou ce genre d'analyse minutieuse qui vaut pour autre acte de dissection. Elle donne à lire un cerveau, en tranches prises dans des blocs translucides de paraffine, douillettement empaquetées de feutre. Parfaite précis d'étude autoptique, et pourtant : le geste n'en propose pas moins l'esquive, parce qu'il légende l'imagerie médicale de cette réplique d'Hamlet, pour dire que l'objet d'étude, même passé au scalpel, conserve malgré tout et contre le reste ce on ne sait quoi d'essentiellement incoercible – ouvrir, pour penser moins à l'étroit : « *Oh, Dieu ! Je pourrais être enfermé dans une coque de noix et me tenir pour le roi d'un espace infini...* »



