

L
E
P
É
R
I
S
S
I
O
N
S
P
E
C
I
A
L
E

4 - 12
Portraits :
Jean Chauvelot
Jean Vital Joliat
Sabrina Sinigaglia

20 - 26
Le cinéma, témoin des
mutations d'un territoire :
Les films tournés dans
le bassin houiller mosellan

31 - 34
Les « Grrrls » sont-elles devenues
des « Ladies » ?

38 - 40
« Arts premiers » :
des métamorphoses
dans un temps suspendu ?

48 - 52
Cahier création :
Caroline Nasica
Gwendoline Machado Palma
Louve Seyve-Falaise
Nathalie Lesure

L
E

P
É
R
I
S
C
O
P
E

N
.
2

É
D
I
T
O
R
I
A
L

Le temps de l'art, ou l'art de « faire temps »

S'il est question dans une revue scientifique d'interroger des concepts, le PÉRISCOPE engage une réflexion autre, complémentaire, artistique et de terrain. Quel est le terrain du temps ? Celui que l'on subit, comme chercheur·e, dans un cadrage institutionnel souvent rigide ? Celui que l'on choisit, si l'on s'approprie la notion ? Celui que l'on crée et que l'on réinvente peut-être, comme artiste ? Le temps de l'art n'est pas le temps « dans » l'art.

Il ne s'agira pas ici de traquer une ligne chronologique ; d'en détricoter certaines parfois, lignes de vie, temps de parcours, chemins créatifs.

Il s'agira plutôt de saisir l'art de « faire temps », d'en explorer les épaisseurs, d'observer ses renflements et ses sinuosités. De quitter la notion abstraite pour entrer dans la matière, de palper, de modeler, d'ajuster ou de se laisser aller à ses qualités mésomorphes. Avec prudence toutefois.

Affronter le temps de la recherche, c'est se confronter, durement souvent, à celui d'un temps incompatible avec la réalité du travail : recherche, réflexion, (ré)écriture, relecture ; mais aussi tâtonnements, angoisse, procrastination. La *deadline* cinglante tranche à vif dans les temporalités singulières, précipite ou paralyse, achemine, mobilise ou contrecarre.

10 mai 2020

Le temps est bousculé, redéfini. La multitude de journaux de confinement a explosé. Parfois mal vécu dès le départ, ou salutaire pour d'autres, le confinement n'est pas seulement l'espace contraint : il est un quotidien « dérythmé », déréglé, réorganisé ; désorganisé. Il n'est plus le quotidien, mais une temporalité inédite, qui s'étire entre les jours et les nuits, où l'on perd le décompte, la régularité des choses et des repères. Dans un glissement de contraintes, la déroute des assujettissements journaliers saille de toutes parts. « Jour X ». Comment — pourquoi ? — saisir ces temporalités ?

De nombreux artistes en ont fait œuvre, bien en dehors du contexte actuel : autoportraits de Roman Opalka, Fluxus, *Layer drawings* de Nobuhiro Nakanishi, fugacité de l'*imago* ; jusqu'à l'exposition : *L'expérience de la durée*, biennale de Lyon, 2005, scénographiant l'impossible transcription d'un temps unique en un dédale de pratiques sensibles et polymorphes ; *Faire son temps*, Christian Boltanski, dont l'exposition au Centre Pompidou s'est achevée le 16 mars 2020, jour#1 du confinement. Heureux hasard du calendrier, peut-être.

Bachelard l'écrit, la durée est un exercice chancelant : « (...) pour avoir l'impression qu'on a duré — impression toujours singulièrement imprécise — il nous faut replacer nos souvenirs, comme les événements réels, dans un milieu d'espérance ou d'inquiétude, dans une ondulation dialectique ¹. »

1 - Gaston Bachelard,
*La dialectique de la
durée*, chap.2, PUF,
1963, p.42.

Pourtant, une question demeure : que comble-t-on à vouloir éperdument « faire son temps » ? Là encore Bachelard relève, après Bergson, le travers d'un temps trop vite devenu matière : « Subrepticement, on a remplacé la locution *durer dans le temps* par la locution *demeurer dans l'espace* et c'est l'intuition grossière du plein qui donne l'impression vague de plénitude. Voilà le prix dont il faut payer la continuité établie entre la connaissance objective et la connaissance subjective ². »

² - *Ibid.*, p.36.

L'art serait-il si obséquieux qu'il ne se réduirait qu'à quelques flatteries égotiques, sans conscience des bienfaits de la vacuité ou de la disparition ?

Dans un fort bel ouvrage intitulé *Aliénation et accélération*³, qui m'a été offert il y a quelques années à sa parution française, par un ami précieux — et ce détail n'est pas anecdotique puisqu'il inscrit mon expérience dans une temporalité affective — Hartmut Rosa donne une perspective à ces questionnements. Au sujet même de notre aliénation au temps, l'auteur cite deux notions reprises chez Walter Benjamin : les *Erlebnissen*, qui sont des épisodes d'expérience ; et les *Erfahrungen*, qui sont les expériences qui laissent en nous des traces et nous transforment, ontologiquement parlant. Selon l'auteur, Benjamin envisageait déjà que notre ère serait « riche en *Erlebnissen* mais pauvre en *Erfahrungen* ⁴. »

³ - Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération, Vers une théorie critique de la modernité tardive*, éd. La Découverte, coll. Théorie critique, 2012.

⁴ - *Ibid.*, p.131.

À cela Hartmut Rosa ajoute un prolongement : l'accumulation d'expériences, la volonté de combler nos vies — ou de nos vies comblées — aboutit à une perte émotionnelle, où les expériences épuisent leur sens. Le temps enchaîne et multiplie les actions, que nous ne nous approprions plus ; nous demeurons étranger-es à nos propres expériences, qui mènent tout droit à ce qu'Hartmut Rosa identifie comme une forme sévère d'auto-aliénation.

« Il en résulte que le temps semble < se consumer par les deux bouts > : il passe vite, et il disparaît de la mémoire. Ceci pourrait même être en fait l'explication centrale de notre sens de la vitesse rapide du temps dans la modernité tardive. (...) ce qui se passe ici est un manque d' < appropriation du temps >, nous échouons à faire du temps de nos expérience < notre > temps ⁵. »

⁵ - *Ibid.*, p.132.

Alors le temps de l'art, comme celui de la recherche, résiderait en cette acuité politique de résistance à l'auto-aliénation que le monde néolibéral cherche à nous imposer. L'art de « faire temps » serait cette alchimie capable non seulement d'ouvrir sa conscience à la réalité des *Erlebnissen* ; mais aussi, parfois et sans chercher d'impératif d'expérience, de transformer de courts instants, ou les ondulations dialectiques chères à Bachelard vers d'inestimables *Erfahrungen*.

Claire Lahuerta
Professeure des Universités en Arts Plastiques
Département Arts, CREM, Université de Lorraine



Jean Chauvelot
Auteur de bande dessinée, il partage son temps
entre la Haute-Marne, la Lorraine et Paris



On revient très souvent au dessin, mais il faut s'attendre à tout



© Jean Chauvelot

Entretien réalisé par
Cyrielle Lévêque, docteure
en Arts Plastiques,
Crem, Université de Lorraine



Quel est ton parcours ? Qu'est ce qui t'a mené au métier que tu pratiques actuellement ?
J'ai un parcours classique pour qui veut travailler dans ces milieux « artistiques » et pour peu que l'on soit entouré par des personnes (parents, profs...) qui ne cherchent pas à vous mettre des bâtons dans les roues. J'ai suivi une trajectoire scolaire en tête d'ampoule, pas de rebondissement notoire, presque d'un ennui mortel : baccalauréat littéraire option Arts Plastiques, puis échec du concours d'entrée des Beaux-Arts de Nancy, licence en faculté d'Arts Plastiques à Metz, suivi d'une revanche médiocre sur l'échec passé en passant une équivalence aux Beaux-Arts de Metz (ESAMM à l'époque, ÉSAL aujourd'hui). J'ai suivi un semestre ERASMUS à Timisoara pour apprendre ce que c'est que de travailler avec des trucs lourds, là où en France je froissais du papier. Puis j'ai passé un DNSEP mention système graphique et narratif. J'ai subi ma scolarité avec une énergie et un enthousiasme permanent absolument exemplaire. Mais j'ai surtout rencontré des gens au fur et à mesure du temps qui passait, des gens qui m'ont fait découvrir ceci, ou rappelé que j'aimais cela. À vrai dire, j'ai le sentiment de n'avoir fait aucun choix ou presque, avec beaucoup d'énergie certes, mais en suivant le vent. Si je n'avais pas reçu un coup de téléphone de ma tante (qui me proposait le gîte et le couvert pour mon lycée), j'aurais intégré une classe scientifique en « Mesure Physique et Informatique » et je serais certainement très heureux. Mais comme j'aimais dessiner, « on » a pensé que c'était mieux pour moi que je dessine, et « on » a certainement eu raison. J'ai mis bout à bout les rencontres, beaucoup travaillé pour moi d'abord, beaucoup dessiné, beaucoup travaillé avec les copains, puis quand on a commencé à me proposer de travailler, j'ai (trop) peu refusé de choses, et puis un projet en appelant un autre, on finit par en vivre. Parfois on fait des choses qui nous passionnent, parfois moins. Je crois que c'est important de très tôt apprendre à dire « non » parce qu'on a beau en vivre, il arrive parfois qu'on se donne l'impression de ne pas faire exactement ce que l'on avait envie de faire.

Quelles tâches est-tu amené à accomplir dans le cadre de ton travail ? Peux-tu nous décrire une journée ou une semaine type ?
C'est très fluctuant, cela dépend du projet. Pour mettre tout dans un grand sac, l'enjeu est le suivant : parvenir à dire quelque chose avec des images. N'importe quel type de chose, n'importe quel type d'image. Parfois, cela va être un dessin, parfois un dessin à faire évoluer dans une mise en page, parfois il y a une histoire à raconter, parfois un message à faire passer, parfois une composition à assortir avec la plante qui est déjà posée sur la cheminée du salon, parfois le dessin doit bouger, parfois un film, parfois un jeu vidéo, parfois on me demande mon avis pour des questions de com', parfois du scénario, parfois de la coordination d'humains dans un projet pédagogique ou éditorial, parfois même, il m'est arrivé de faire de l'enseignement... On revient très souvent au dessin, mais il faut s'attendre à tout. Pour en revenir à « dire quelque chose avec des images », qui est l'essence de la pratique : tout ceci reste très large, tout ceci est vertigineux. En fonction du « quelque chose » à dire, il s'agit de trouver la meilleure image. C'est une recherche perpétuelle de forme à appliquer au fond. C'est ça que je cherche à faire, toujours. Quand c'est pour un client, ou quand c'est pour mon travail personnel : « Comment dire le mieux du monde ce que j'ai à dire ? » Le plus difficile est de trouver quelque chose à dire, en réalité. Ma semaine type n'existe pas trop, cela dépend des coups de téléphones de clients s'il y en a, et de l'intensité avec laquelle je parviens à traiter mon travail personnel de fond. Disons que tous les jours, je dois me lever, et tous les soirs, je dois pouvoir remplir mon agenda de façon rétroactive, afin de pouvoir, même six mois plus tard, même six ans plus tard, savoir ce que je faisais et à quel moment. Je travaille à la maison. Le point de départ, c'est bien souvent de ranger le lit et de s'habiller. Mais curieusement, les journées où je suis resté en slip jusque 17h ne sont pas forcément des journées oisives. J'ai presque plus envie de parler de l'aménagement de mon temps nécessaire à manger, me laver, faire la vaisselle et m'occuper du chat, qui sont souvent des choses plus difficiles à faire que de se mettre à son bureau et travailler quand on sait ce que l'on a à faire. Savoir ce qu'on a à faire, c'est un vaste programme. Ça va avec les choses qu'on a à dire. Mais de façon très pragmatique, je crois que ce que je passe le plus clair de mon temps à faire, c'est de taper des mails. Et c'est horrible.

*Comment conçois-tu la création d'un dessin ?
D'une commande ? D'un livre ou d'une exposition
par exemple ? Quelles différentes tâches
cela mobilise-t-il pour toi ?*

Cela aussi, c'est très fluctuant. Peu de projets se ressemblent, et ma façon d'aborder le bazar peut changer du tout au tout en fonction de la tâche qui m'attend. Pour être concis : il faut être le plus clair possible. Imaginer que ton lecteur/spectateur/client n'a rien vu d'autre de sa vie, qu'il n'a aucune référence pour comprendre ce que tu lui montres. Tout ce que tu proposes doit être limpide, et les zones d'ombre que tu laisses doivent être des zones que tu choisis de laisser. Il faut savoir quoi dire avant de chercher comment le faire. Mais cela dépend aussi. Parfois, c'est super de faire sans n'avoir rien à dire. Mais je n'appelle plus cela de la recherche. Enfin le débat est ouvert.

Qu'est ce qui fait la spécificité de ton travail ?

De façon très personnelle, je sais que je suis incapable de faire ce que je veux vraiment, mais que j'ai une facilité confondante à faire ce que je peux. La sincérité et la spontanéité sont certainement les moteurs les plus évidents de ma pratique, et certainement aussi ses défauts les plus critiquables. Quelqu'un qui ne fait que ce qu'il sait faire, parce que ça lui vient, même s'il le fait avec un sérieux absolu et une quantité de travail titanesque, ça reste quand même une espèce de branleur qui ne cherche pas à repousser les limites de sa zone de confort, et que sous couvert de sincérité, on assiste parfois à la création de belles saletés. Mais je m'emploie à sortir de cette zone, c'est promis. Je continue de travailler dur, et j'essaie de faire ce que je veux.

Qu'est-ce qui te motive le plus dans ton travail ?

Alors ça, c'est une drôle de question. De façon un peu philosophico-lourdingue, c'est de rester en vie. C'est exister très très fort, puisque tout ce qu'on fait c'est autant de preuves d'existence qu'on pond. 99 % du temps, c'est de l'angoisse et de la terreur des vaches maigres, mais dans le 1 % qui reste, on s'amuse quand même vachement. Je pense que quand je ne travaillerai plus, c'est que je serai mort ou fou. Alors pourvu que je travaille encore !

«

Jean-Vital Joliat
Cinéaste (réalisateur-monteur),
artiste peintre, Montréal

La réalisation-
montage et le
sont deux
techniques
distinctes

»

Entretien réalisé par
Elodie Valkauskas,
doctorante en arts, 2L2S,
Université de Lorraine

© Louis-Charles Dumais



Quel est ton parcours ?

Bien que je sois né en France à Mulhouse (Alsace), j'ai grandi en Suisse. Avant de quitter le pays, j'ai fait des études en Histoire de l'art et Arts Plastiques à l'École de Culture Générale de Delémont (Jura). Ces études m'ont profondément marqué tant par la qualité de l'enseignement que par la myriade de choses que j'ai apprises comme la lumière, la composition de l'image, l'esthétique, l'Histoire de l'art, les diverses techniques de peinture allant de l'aquarelle à l'huile en passant par le fusain et l'acrylique. Après ces études, l'armée suisse m'a convoqué afin d'effectuer mon service militaire obligatoire. Étant contre la guerre et toutes formes de violences, j'ai décidé de déposer mes papiers en France en usant de ma double nationalité franco-suisse. L'idée d'intégrer une école de cinéma germait depuis quelques temps dans ma tête et je voulais prendre le temps de bien la choisir. Je me suis inscrit à l'Université Paul Verlaine – actuelle Université de Lorraine – dans la section Arts du spectacle (ADS) dans le dessein d'approfondir mes connaissances artistiques d'une part et de l'autre pour apprendre de nouvelles choses et m'ouvrir davantage sur le monde des arts au sens large. Durant cette année d'études, j'ai découvert l'Histoire et l'esthétique du cinéma et du théâtre avec des professeurs qualifiés et passionnés comme Natacha Thiéry, Frédéric Gimello et Olivier Goetz pour ne citer qu'eux. En parallèle, j'effectuais mes recherches pour intégrer une école de cinéma. À la fin de l'année, mon choix s'était porté sur la Belgique avec l'INSAS (Institut Supérieur des Arts) et l'IAD (Institut des arts de diffusion). En septembre 2008, je suis donc parti tenter ma chance au plat pays. Je me suis inscrit en montage à l'INSAS, ainsi qu'en réalisation et montage à l'IAD. Je suis arrivé dans le carré final à l'INSAS (dans les vingt derniers sur plus de 300 personnes) mais j'ai échoué à la dernière étape. Par contre, l'IAD m'a ouvert ses bras puisque j'avais été admis en réalisation et en montage. J'avais donc le luxe de choisir ma section. Je me souviens très bien de cette journée qui a été un tournant extrêmement déterminant pour la suite de mon parcours. Mon cœur se destinait à la réalisation mais ma tête me dirigeait vers le montage. J'ai finalement ce que ma tête me dictait. Durant ces trois années d'études à l'IAD, j'ai acquis d'innombrables

connaissances qui m'ont beaucoup aidé par la suite. Ces études n'ont toutefois pas été de tout repos puisque le niveau est assez élevé. Encore aujourd'hui, il m'arrive de penser à mes études belges tant ce pays et les gens qui y vivent m'ont marqué. Ce pays est tout bonnement surréaliste et incroyable dans tous les sens du terme ! Durant la deuxième année d'études en Belgique, j'ai travaillé sur une exposition de peinture que j'allais présenter en Suisse à Delémont. À chaque fois que je rentrais en Suisse, je peignais et travaillais sur mon exposition. Un jour, alors que je travaillais sur l'une de mes toiles, un flash m'a traversé l'esprit ; partir loin de tout pour vivre une expérience de vie si possible dans le domaine du cinéma ou de l'audiovisuel. Cette idée ne m'a jamais quittée. En août 2010 a lieu le vernissage de mon exposition de peinture « SURFACES ÉCRANIQUES » qui a été un franc succès puisque j'avais vendu plus des trois quart de mes œuvres. Durant l'exposition, j'ai fait la rencontre d'une personne et de fil en aiguille, elle m'a annoncé qu'elle avait des contacts au Québec au Canada. Dès lors, j'ai contacté les personnes référées et j'ai très vite décroché un stage dans une entreprise audiovisuelle. J'ai entrepris des démarches administratives depuis la Belgique. Mon bachelor en poche, je suis arrivé à Montréal le 23 août 2011 pour une durée de six mois... Huit ans plus tard, je suis à présent canadien et j'ai fondé ma propre entreprise JEANVITAL FILMS avec laquelle je réalise de la publicité, des documentaires, des courts-métrages, des vidéoclips et des vidéos corporatives. Je suis littéralement « tombé en amour » du Québec comme on le dit si bien ici.

Qu'est ce qui, concrètement, t'a conduit au métier que tu pratiques actuellement ?

Plus jeune, je m'orientais pour être flic, mais pour te donner une réponse claire, ce qui m'a conduit au métier de producteur, réalisateur et monteur a été le film « Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain ». Ça peut effectivement faire sourire, mais il s'agit bel et bien de la réalité. Ce que je trouve particulièrement touchant et poétique à la fois réside dans le fait que le dicton du film est le suivant : « Amélie, elle va changer votre vie ! ». Une chose est certaine, elle a bien changé la mienne !

Quelles tâches est-tu amené à accomplir dans le cadre de ton travail ? Peux-tu nous décrire une journée ou une semaine type ?

Cela dépend vraiment des projets car parfois j'agis en tant que producteur, réalisateur et monteur et parfois simplement comme réalisateur ou monteur. Actuellement, je travaille sur plusieurs projets simultanément. Je vais prendre pour exemple un vidéoclip sur lequel je viens de boucler le tournage et sur lequel je porte plusieurs casquettes ; producteur, réalisateur, monteur. Afin de répondre de la manière la plus limpide, je vais faire usage d'une liste de certaines tâches effectuées sur ledit projet qui a été tourné en pellicule 16mm : Proposition du projet de la part du label de musique / Rencontre avec l'artiste / Proposition d'un concept sous forme de document de présentation détaillé / Dresser un budget / Dépôt du projet pour obtenir une subvention / Pré-production : acheter la pellicule, faire des tests caméra, faire des repérages des lieux de tournage, casting, location d'équipement, gestion de divers papiers administratifs, stylisme, autorisations de tournage / Tournage / Retour des équipements loués / Établir un rapport de coûts des dépenses / Post-production : faire les suivis avec le laboratoire de développement de la pellicule, organiser une séance pour scanner la pellicule, débiter le montage, proposer un montage abouti au label et à l'artiste, planifier une session d'étalonnage pour le rendu final du projet / Livraison du projet au label.

Qu'est ce qui fait la spécificité de ton travail ?

« Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur. » Jean-Luc Godard Étant réalisateur et monteur, cette citation résume bien, à mon sens, la spécificité de mon travail. En effet, la réalisation et le montage sont deux techniques distinctes mais complémentaires de la dualité entre la raison et le sentiment.

La réalisation, c'est la vision, poser un regard sur les choses. On peut prendre une idée et dix réalisateurs et réalisatrices, mais selon l'angle de vision de chacun-e des réalisateurs-trices, obtenir un projet différent. J'aime créer des idées, des concepts et les mettre en scène selon ma vision des choses. Je trouve cela passionnant. L'essence même du cinéma

se trouve dans le montage. Le montage apporte de la vie, donne un sens, un sentiment et crée des images qui n'ont pas été filmées. Quand on fait télescoper deux images pour en trouver une troisième, il faut en supprimer deux. Je travaille souvent mes montages de cette manière. Ce que j'aime aussi dans le montage c'est qu'il est fait avec les mains, pensé avec la tête, ressenti avec le cœur.

Qu'est-ce qui te motive le plus dans ton travail ?

Sans ambages, ce qui me motive le plus est avant tout de vivre des expériences humaines et professionnelles sur chaque projet. Collaborer avec de belles personnes passionnées, dévouées et surtout talentueuses est vraiment motivant. J'aime le travail d'équipe et les plateaux de tournage et collaborer avec des gens qui amènent mon idée encore plus loin que ce que j'avais imaginé. Chaque tournage est un voyage, une expérience de vie. Je me sens toujours dans une bulle, hors du temps, suspendu, ailleurs et j'aime vraiment ça.

« Un réalisateur sait un peu tout faire mais un bon réalisateur sait surtout s'entourer de personnes meilleures que lui. »

Milos Forman

Penser à une idée et la voir se concrétiser est également motivant. Il y a un côté démiurgique. Donner vie à un projet sur plusieurs étapes artistiques et techniques à la fois est passionnant car l'œuvre se dessine au fur et à mesure.

Des choses à ajouter ?

Oui, quatre citations.

« Toute grande passion débouche sur l'infini. » Michel Houellebecq

—

« La réalisation est la chance d'avoir plusieurs vies. » Robert Altman

—

« Je connais mes limites. C'est pourquoi je vais au-delà. » Serge Gainsbourg

—

« Nous sommes les abeilles de l'Univers. Nous butinons éperdument le miel du visible pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'invisible. » Rainer Maria Rilke



Sabrina Sinigaglia-Amadio
Enseignante-chercheuse en Sociologie
à l'Université de Lorraine, Laboratoire 2L2S

(...) il n'y a
pas vraiment
de journée
ou semaine
type



Entretien réalisé par
Elodie Valkauskas,
doctorante en arts, 2L2S,
Université de Lorraine



© Sabrina Sinigaglia-Amadio

Quel est ton parcours ? Qu'est ce qui t'a conduit au métier que tu pratiques actuellement ?
Lorsque j'étais au lycée, j'avais envisagé de devenir assistante sociale. Sur les conseils d'une conseillère d'orientation et après avoir assisté aux présentations de psychologie et sociologie lors des journées portes ouvertes à l'Université, j'ai fait le choix de m'inscrire en sociologie (dans la perspective du concours d'entrée à l'IRTS). Si je n'ai pas adoré la totalité des cours dispensés, j'ai cependant très vite (dès la première année, et encore davantage la deuxième) été captivée par certain-e-s qui m'ont vraiment fait saisir les enjeux du métier de sociologue : comprendre et analyser les inégalités sociales, sexuées, les discriminations territoriales, les mécanismes de domination et de violences sociales qui font qu'on attaque davantage les chômeurs et chômeuses que le chômage par exemple. Je me suis alors investie complètement, sans même avoir l'impression de travailler... Et, de fil en aiguille, les résultats suivants, le projet de devenir assistante sociale s'est éloigné... Je me disais « tant que cela se passe bien, je continue » avec l'espoir que cela dure le plus longtemps possible mais sans certitude. On sait bien, encore aujourd'hui, combien une fille, qui plus est issue d'un milieu populaire comme je le suis, peut manquer de confiance en soi et en ses capacités, même si on a un soutien sans faille de ses parents. Les diplômés se sont enchaînés jusqu'à la soutenance de doctorat. La période de la thèse de doctorat est très forte, tant sur le plan intellectuel qu'émotionnel. Je pense que tou-te-s les doctorant-e-s ressentent cet ascenseur émotionnel quand on pense avoir trouvé une piste fabuleuse ou rédigé des pages incroyables et que quelques jours plus tard, on trouve cela si banal qu'on se demande si on va sérieusement poursuivre ce projet. Ce qui m'a sans doute aidé à aller au bout, c'est le collectif de doctorant-e-s que nous avons créé et qui a permis une entraide, une solidarité pour avancer : on se retrouvait une fois par mois (en plus de se voir quasi quotidiennement) pour discuter de l'avancée de nos travaux, tantôt un point méthodologique, une notion théorique, un plan de thèse et puis, on a organisé nos soutenances blanches pour s'entraîner, tester nos topos de présentation... Et puis cette période de doctorat fût aussi l'occasion de m'impliquer dans des recherches collectives, dans l'organisation d'événements scientifiques (colloques, journées d'étude), j'ai également commencé à enseigner... Bref, c'est tout le métier d'enseignante-chercheuse qui s'est petit à petit construit. Après le doctorat, pour devenir maîtresse de conférences, il faut déposer

un dossier auprès du Conseil National des Universités (CNU) pour être qualifié-e et donc autorisé-e à se présenter au concours de maître-esse de conférences (MCF). Si on a initié les différentes tâches qui incombent à un-e enseignant-e-chercheur-e, on obtient la qualification. Une fois ce sésame en poche, on peut partir à la conquête d'un poste. Ce n'est pas la période la plus facile, surtout que le nombre de postes est faible chaque année, bien en deçà des besoins. On gère la pénurie des postes, on fait reposer l'édifice sur les plus précaires : vacances par ci, monitorat par là, etc. Je ne cherche évidemment pas à décourager les futur-e-s prétendant-e-s en disant cela, mais il faut s'attendre à une période de précarité statutaire et financière pendant ce parcours. Comme on n'a pas tou-te-s la chance d'être issu-e-s d'un milieu populaire, on peut vivre cette période comme une situation de déclassement et ne pas persévérer. J'ai soutenu ma thèse en 2007 et je suis en poste à l'Université de Lorraine depuis 2013. Entre temps, j'ai occupé un autre poste à mi-temps qui me permettait de poursuivre mes activités de recherche, de publication, de communication et d'enseignement. Si j'ai bien vécu ce parcours, c'est sans doute parce que j'ai toujours eu le sentiment de faire mon métier, depuis le début de ma thèse et sans discontinuer jusqu'à aujourd'hui. Seul mon statut a changé. Ce n'est évidemment pas rien, cela change même tout. Mais je pense que cette manière de voir les choses a contribué au fait que je persiste dans mon projet, en plus des soutiens personnels et professionnels dont j'ai pu bénéficier.

Quelles tâches es-tu amenée à accomplir dans le cadre de ton travail ?

J'ai déjà évoqué certaines tâches précédemment. Disons que, comme son nom l'indique, le métier d'enseignante-chercheuse se partage entre un temps d'enseignement et un temps de recherche. Mais ces deux ensembles se déclinent en une multitude de petites tâches, plus ou moins invisibles. Par ailleurs, des tâches administratives viennent s'ajouter à ces deux axes principaux. Nous avons en effet un certain nombre de responsabilités à assumer. Prenons le volet de l'enseignement pour commencer. Comme nos collègues qui enseignent en élémentaire ou dans le secondaire, nous avons des tâches en amont et en aval des séances de cours (préparation, correction de copies et de dossiers) et nous avons également des responsabilités. Depuis quelques années, je suis la responsable pédagogique de la troisième année de Licence de sociologie sur le site de Metz. Il me revient d'élaborer l'emploi du temps des deux

LE PÉRISCOPE

semestres, de recruter et guider les vacataires qui complètent l'équipe de titulaires, d'organiser la réunion de prérentrée, d'échanger régulièrement avec les étudiant-e-s pour régler les affaires courantes (par mails, sur des temps de pause ou à l'occasion de réunions spécifiques), de recevoir en rendez-vous les étudiant-e-s qui se posent des questions concernant la poursuite de leurs études en master par exemple, d'aider les étudiant-e-s à trouver leur stage, d'être la personne référente pour chacun de leur stage, de planifier les examens, d'organiser les jurys et de participer à diverses réunions pédagogiques avec d'autres collègues. Concernant le volet recherche, il est également découpé en diverses tâches : la réalisation d'une recherche (qui se découpe elle aussi en diverses dimensions : la rédaction du projet, la recherche éventuelle de financement, les lectures, les phases de terrain, le traitement et l'analyse des données...), la valorisation de cette recherche (sous forme de publications, communications, conférences dans et hors les murs de l'Université, organisations d'événements scientifiques) et l'implication dans des espaces qui gèrent ce volet. J'ai par exemple siégé pendant quelques années au conseil de laboratoire. Enfin, s'ajoutent à cela des tâches dans des instances locales, nationales voire internationales. Par exemple, je suis élue au CNU pour la section 19 (sociologie), je suis également membre du groupe DADIE (Diversité, Anti-Discrimination, Inclusion et Égalité) qui est entre autres à l'origine du dispositif de lutte contre le harcèlement sexuel à l'Université de Lorraine. Je suis aussi sollicitée par des revues ou maisons d'édition pour expertiser un article ou ouvrage à paraître. Donc une diversité de tâches, d'un intérêt variable, plus ou moins chronophages qui éloignent parfois plus ou moins durablement de l'activité de recherche. Il n'y a donc pas vraiment de journée ou semaine type. Cela varie selon les moments de l'année. Pour moi, c'est aussi un des aspects plaisants du métier.

Comment t'y prends-tu pour écrire un article, un ouvrage ou un cours ?

Rédiger un article, un ouvrage ou un cours sont des exercices très différents mais qui ont cependant des points communs. Ce qui me semble essentiel, quel que soit l'exercice, c'est de bien avoir en tête le public à qui on destine l'écrit. Prenons l'exemple des publications. Si on écrit dans une revue scientifique de la discipline, dans un espace de diffusion et de vulgarisation sociologique voire dans un magazine ou journal généraliste, le format sera différent (taille, mise en forme...) mais la manière de construire la démonstration et d'écrire devra l'être également puisque le lectorat diffère (spécialistes, amateurs

et amatrices plus ou moins initié-e-s à l'analyse sociologique, grand public). Cet ajustement est tout aussi important lorsque l'on prépare un cours. Si dans tous les cas, il faut essayer de trouver les meilleurs termes et supports possibles pour faire comprendre une notion, une théorie, une démarche d'enquête... il est important d'avoir une idée assez précise de l'état des connaissances des étudiant-e-s (primo-arrivant-e-s en sociologie ou doté-e-s de plusieurs années de formation). L'exercice est souvent difficile car on a affaire à un public souvent très hétérogène (avec une diversité de ressources, parcours et intérêts).

Qu'est ce qui fait la spécificité de tes travaux en sociologie à Metz ?

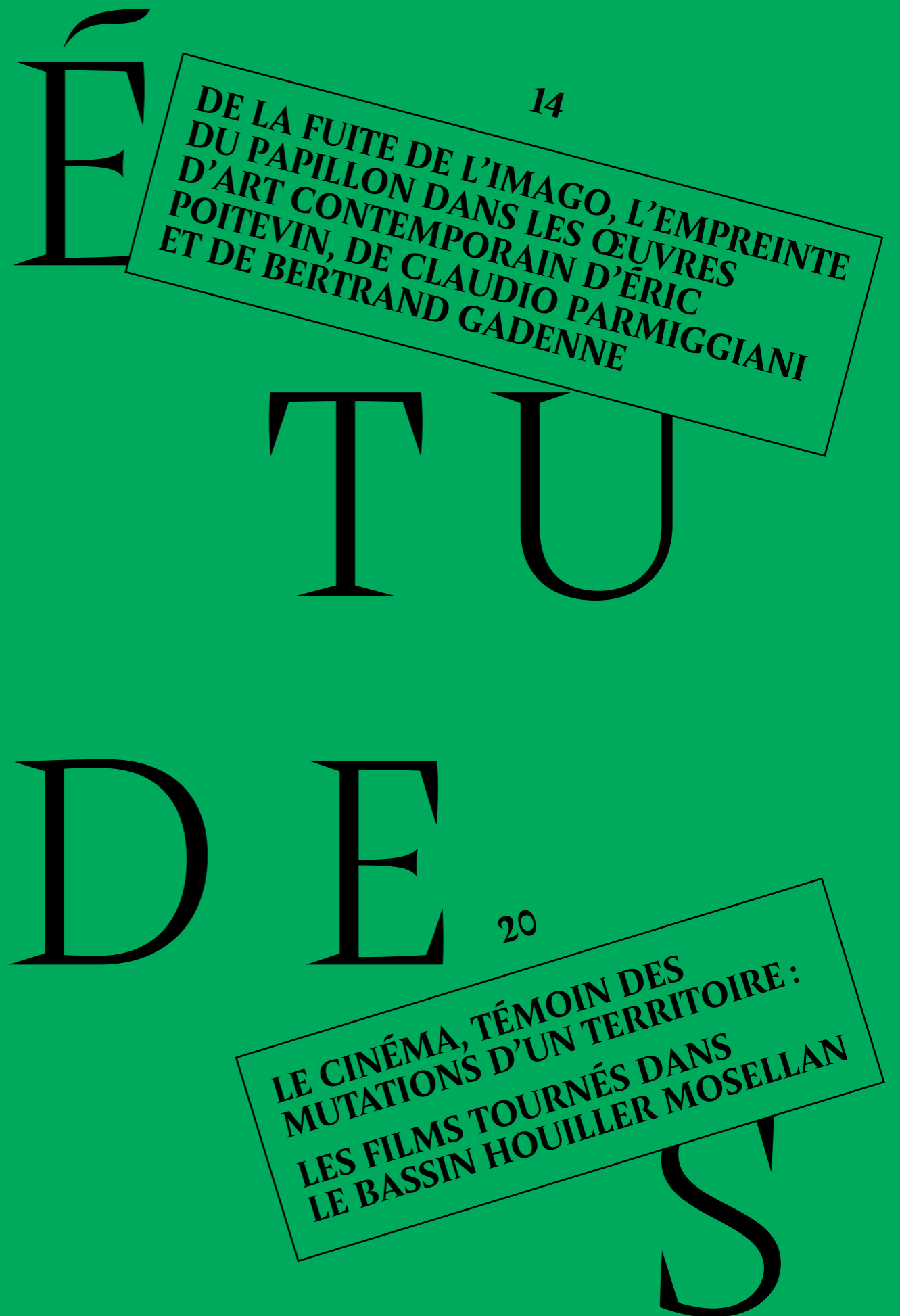
Depuis près de quinze ans, je travaille sur les questions de genre (après avoir soutenu une thèse sur le rôle d'expertise des travailleuses et travailleurs associatifs dans les quartiers populaires dits sensibles). J'ai commencé à engager ces travaux à partir d'enquêtes collectives. La première avait porté sur les dispositifs de lutte contre les discriminations à destination des filles et femmes issues de l'immigration ; ensuite, j'ai participé à une enquête sur la place des femmes et les rapports de genre dans les manuels scolaires. Lors d'une troisième enquête, nous avons interrogé les temporalités du travail artistique des musicien-ne-s et plasticien-ne-s. Et actuellement, je mène une enquête sur l'évolution du (dé) goût pour les sciences chez les enfants entre la classe de CM1 et la fin du collège. Ce qui rassemble ces terrains et questionnements est sans doute la question des inégalités et des discriminations, que j'ai toujours à cœur d'analyser et rendre visibles.

Qu'est-ce qui te motive le plus dans ton travail ?

Sans doute deux choses, liées aux dimensions de mon métier : permettre à des étudiant-e-s de comprendre ce que font les sociologues et leur transmettre le goût de l'analyse critique quel que soit ensuite leur parcours professionnel ; développer des recherches permettant d'approfondir les mécanismes sociaux qui reproduisent les inégalités et discriminations sociales pour ensuite mieux diffuser largement ces connaissances dans l'espoir que le plus grand nombre s'en empare pour transformer l'état des rapports sociaux. C'est très idéaliste mais c'était déjà la posture d'un des pères de la sociologie, Durkheim écrivait que nos recherches en sociologie « ne méritent pas une heure de peine si elles ne devaient avoir qu'un intérêt spéculatif ».

Des choses à ajouter ?

Non, si ce n'est merci d'avoir mis la lumière sur notre beau métier.



L'art de « faire temps »De la fuite de l'imago,
l'empreinte du papillon
dans les œuvres
d'art contemporain
d'Éric Poitevin,
de Claudio Parmiggiani
et de Bertrand GadenneN
.
2
Par Aurélie Michel - Maîtresse
de conférences en Arts Plastiques,
CREM, Université de Lorraine1 - Béatrice Mairé,
« Penser la nature »,
in Béatrice Mairé
(dir.), *Métamorphoses.
Mémoires et merveilles de
la Bibliothèque Nationale
de France*, Paris,
Éditions France Loisir/
Bibliothèque Nationale
de France, 2004, p. 34.

L'imago est le dernier stade du papillon devenu adulte, le plus abouti, mais aussi celui qui annonce la disparition de l'insecte. En rapport direct avec la notion d'image, *l'imago* renvoie à une imitation matérielle de la réalité que cette dernière décrit, mais aussi à une représentation fugace qui exprime la fragilité et la disparition. Ainsi, le traitement du papillon à travers des dispositifs de matérialisation éphémère de l'image (comme la projection ou l'empreinte) permet d'amener ce double sens : la fuite du temps et la manifestation d'une disparition révélées par les contrastes ombres/lumières. C'est aussi la symbolique du papillon qui autorise à traiter de ce double sens de *l'imago*, une image fuyante qui procède de l'évidement, du retrait. L'objet de cet article est d'observer comment la figure du papillon et sa symbolique permettent aux artistes de traiter de la fuite du temps, de l'évanescence ou de la disparition. Le papillon cristallise à la fois un évanouissement, mais parle aussi de renaissance. Dans les livres d'Heures des XV^e et XVI^e siècles, la figure du papillon revêt une symbolique particulière. Comme l'explique Béatrice Mairé, à propos des planches représentant des insectes et provenant de la réserve des livres rares de la Bibliothèque Nationale de France, « la chenille correspond à l'homme de son vivant, la chrysalide à la mort apparente et le papillon à l'âme après la résurrection ¹. » L'auteur ajoute que cette allusion était parfaitement intégrée au Moyen-Âge, alors que son sens peut nous échapper aujourd'hui, car nous y sommes moins confrontés. Cette dimension se retrouve également dans les vanités, où divers objets sont utilisés afin d'évoquer le caractère inéluctable de l'existence, qui dès la naissance, rapproche l'homme de sa mort. Le temps qui s'écoule devient alors le sujet des peintures et son caractère insaisissable s'exprime dans la symbolique des objets représentés : crâne, sablier, montre, bougie consumée et bien sûr éléments prélevés dans la nature, notamment les fleurs, fruits et animaux. C'est aussi la grande fragilité du papillon, qui permet aux artistes d'illustrer ce passage symbolique vers la mort. D'un seul geste, les pigments qui recouvrent les ailes de l'insecte peuvent être

2 - Georges
Didi-Huberman,
*Génie du non-lieu. Air,
poussière, empreinte,
hantise*, Paris, Les
Éditions de Minuit,
2001, p. 9.N
.
2

11 Claudio Parmiggiani, plafond de « La Chambre des Amours », © Claudio Abate, Académie de France à Rome - Villa Médicis, 2015.

T
U
D
E
S3 - *Ibid.*, p. 100.

altérés et se réduire en poussière. C'est ce que l'artiste français Éric Poitevin met en lumière dans sa série de photographies *Les papillons* (1994), en décrivant selon un même cadrage, à échelle 1, des boîtes entomologiques contenant les fragiles dépouilles d'insectes. De la même manière, Claudio Parmiggiani dont l'œuvre est constituée de suie et de fumée dans ses *Delocazione*, « dé-locations » procède à une description des espaces et objets en saisissant leur empreinte, qui se révèle par le feu. Le papillon y apparaît comme un fantôme, corps dont la forme a été évidée, pour n'être plus qu'une trace vacillante, témoin d'un envol figé. Enfin, le caractère poétique et éphémère de l'œuvre de Bertrand Gadenne, axée sur le surgissement, donne à vivre l'expérience fugace de *l'imago* qui se matérialise sur la paume de nos mains placées sous un faisceau de lumière, projetant une diapositive.

L'ombre d'un battement d'ailes

« Les choses de l'art commencent souvent au rebours des choses de la vie ². » Cette phrase de Georges Didi-Huberman exprime le paradoxe de l'œuvre d'art, qui bien qu'elle relève d'un geste de création, peut, dans le même mouvement, évoquer la mort, la destruction. Le travail de l'artiste italien Claudio Parmiggiani instaure cette contradiction. Construite sur le retrait, l'œuvre est censée induire une présence évanouie. C'est la suie, la fumée qui génèrent l'empreinte de l'objet. Par un procédé de combustion, l'artiste utilise les particules de la suie pour donner forme à son œuvre. Georges Didi-Huberman prend d'ailleurs l'exemple de la grisaille, pour décrire ce processus qui tend à révéler l'élément par ses contours. À partir de camaïeux de gris, cette technique crée l'illusion du volume, grâce à la palette des valeurs accentuées. On la retrouve également dans certains vitraux, pour marquer le modelé des personnages ou décrire les ombres d'un drapé. La grisaille est donc le procédé par lequel l'objet donne l'illusion de sa présence. Selon ce principe, des éléments en négatif apparaissent ainsi à l'affleurement des murs, plafonds que l'artiste investit et que le feu dévore. Les premières *Delocazioni*, relevant de ce procédé sont créées en 1970. Elles concernent d'abord des éléments qui structurent un espace, notamment les pièces de mobilier et s'étendent à d'autres objets, qui construisent alors une nature morte, silencieuse, mais totalement réinterrogée par le travail du feu. La suie déposée par la fumée n'induit pas seulement une absence, elle parle de destruction et ceci est d'autant plus impactant lorsque la silhouette du papillon vient s'y assimiler, comme un motif : « Pauvre papillon (...). Nous ne savons même plus ce qui l'a tué : la lumière et son pouvoir d'incandescence, ou bien la fumée et son pouvoir d'étouffement. Mais le résultat est là : au lieu d'un cadavre multicolore épinglé sur la planche de l'entomologiste, nous sommes en présence d'une empreinte décolorée, d'une pure trace de suie ayant pris la forme — et la place — de l'animal ³. » Différentes versions existent de ces travaux, avec pour certaines, la présence de vrais papillons naturalisés, qui font écho aux ombres constituées par les corps d'insectes carbonisés. En effet, la cendre qui se dépose en soumettant les objets au feu laisse la trace des insectes, avec plus ou moins de précision. Le temps est donc interrogé par différents biais : d'abord à travers l'accélération d'un processus naturel : l'accumulation des couches de poussières, qui laissent apparaître par retrait la marque dans l'espace des éléments que ces strates ont recouverts ; ensuite, le rapport matériel

4 - *Ibid.*, p. 62-64.

5 - *La Chambre des Amours* fait partie des appartements du Cardinal Ferdinand de Médicis. Les plafonds et frises, ont été peints par Jacopo Zucchi. Les fresques décrivait des scènes érotiques. Elles auraient été détruites par le feu en 1700 sur ordre de Cosme III de Médicis.



[2] Claudio Parmiggiani, plafond de « La Chambre des Amours », détail, © Claudio Abate, Académie de France à Rome - Villa Médicis, 2015.

6 - Voir à ce propos l'ouvrage de Christine Davenne, *Cabinets de curiosités. La passion de la collection*, Paris, La Martinière, 2011.



[3] Claudio Parmiggiani, *Papillons*, © Sotheby's Milan.

qu'engage l'utilisation de la suie et qui place face à une appréhension physique du temps : « Qui plus est, ces formes "exhalées" sont, littéralement, des formes soufflées par le temps ; le temps bref et imprévisible d'un feu épais recrée, en quelques minutes seulement, l'effet que le temps long d'un vieillissement aurait créé en cinquante ans.⁴ ». L'une des propositions les plus abouties de ces *Delocazione* conçues à partir des papillons est sans doute le plafond de *La Chambre des Amours* de la Villa Médicis à Rome (2015) [1]. Constituée de sept panneaux, qui comportaient autrefois des fresques⁵, l'œuvre se construit à partir des sédiments laissés par l'action de la fumée. Les papillons revêtent ici un sens particulier, puisqu'ils induisent l'idée de passage, d'un vol fugace dont la trace s'est incrustée dans la chair du bâtiment, selon un geste suspendu [2]. L'œuvre semble aussi, par cette technique de la grisaille se fondre dans son environnement et jouer sur l'effet de son apparition : les différentes valeurs produisent des contrastes marqués [3]. Les ombres empiètent sur les blancs, donnent la sensation d'une lumière progressivement dévorée par la pénombre. Magiede l'image, qui pour être visible doit se construire sur une opposition entre ombres et lumières. L'œuvre de Claudio Parmiggiani intègre un espace dont l'histoire est prégnante. Le procédé qui consiste à révéler l'image par le dépôt des couches de suie est symboliquement lié à la construction complexe d'un lieu qui traverse les époques et porte la marque de différents événements. Ce travail de Claudio Parmiggiani nous montre ainsi comment le geste artistique, la technique et le dispositif employés pour élaborer une œuvre permettent d'utiliser le temps comme un matériau dont la trame devient apparente.

Réduits en poussière

Dire l'inéluctable, grâce à des objets subissant cette fuite du temps constitue le point commun entre les différentes pratiques artistiques convoquées ici. Le travail d'Éric Poitevin et notamment sa série *Les papillons* (1994) effectue ce constat. En présentant les images de boîtes d'entomologie datant du XIX^e siècle, appartenant à une même collection et en les appréhendant dans leur entièreté, Éric Poitevin fait apparaître l'un des moteurs qui animent le collectionneur : se soustraire à la fuite du temps et à la mort⁶. Ce faisant, ce dernier utilise les objets comme des fragments témoins de son passage sur terre. Mais le fait de collectionner des insectes présente une ambiguïté, puisque la fragilité de ces éléments extraits du vivant les soumet également à une probable disparition. Pouvons-nous parler de vanités à propos de ces œuvres produites par les trois artistes cités ici ? Sans aucun doute. Dans chacune des démarches étudiées, le fameux *memento mori* se dessine en toile de fond et la figure du papillon contient ce message, même s'il n'est pas le seul objectif poursuivi par les artistes. Dans la plupart des vanités en peinture, le réalisme adopté permet de garantir la lecture du sens caché des éléments figurés. Chaque image produite ici fige une seconde fois le vivant qu'elle est censée saisir : les papillons épinglés dont on a arrêté le mouvement sont fixés par la photographie. Chez Éric Poitevin, le recours aux boîtes entomologiques construit d'ailleurs une vanité contemporaine, qui évoque la mort *via* la disparition des couleurs et la décomposition des ailes, couleurs chatoyantes réduites en scories. À la manière de cendres, ne subsiste plus qu'un amas brunâtre qui teinte le fond des boîtes. Seules les étiquettes mentionnant le nom des espèces de papillons nous en indiquent le contenu.

7 - Éric Poitevin, « Fragments d'un abécédaire », entrée « cadre », entretien avec Pascal Convert, Centre National de la photographie - Fonds Régional d'Art Contemporain de Lorraine, Arles, Actes Sud, 1998.

8 - *Ibid.*

9 - Pierre Boitard, *Le nouveau manuel complet du naturaliste préparateur ou l'art d'em-pailler les animaux, de conserver les végétaux et les minéraux, de préparer les pièces d'anatomie normales et pathologiques*, Paris, Librairie encyclopédique Roret, 1845, p. 300.

10 - Georges Didi-Huberman, *Op. Cit.*, 2001, p. 102.

11 - Jean Attali, « Le baladin photographe ou le faux anodin. Les jeux illusionnistes de Bertrand Gadenne », in Jean Attali, Jean-Marc Huitorel, Alain Chareyre-Méjan, *Bertrand Gadenne*, Paris, Anthèse, Galerie Aline Vidal, 2001, p. 7.

12 - Jean-Marc Huitorel, « fragments d'un monde à projeter », in Jean Attali, Jean-Marc Huitorel, Alain Chareyre-Méjan, *Bertrand Gadenne*, Paris, Anthèse, Galerie Aline Vidal, 2001, p. 13.

13 - *Ibid.*, p. 11.

Le choix de la photographie revêt un sens profond, puisqu'il marque le rapport noué entre l'artiste et le naturaliste, plus précisément l'entomologiste, celui qui étudie les insectes à travers le prélèvement. Ce prélèvement concerne l'animal pour l'un et l'image pour l'autre. Tous les deux, à leur manière, tentent de fixer ce qui est voué à la disparition. L'échelle utilisée par l'artiste est ici, très importante, car elle donne toute la mesure à cet exercice de saisissement d'une collection abîmée. Éric Poitevin explique que la recherche d'un cadrage adéquat pour cette collection, le portait d'abord à les redimensionner. L'idée a été abandonnée pour restituer au plus près chaque contenu dans son intégralité : « La première tentative photographique a été de cadrer dans les boîtes, de m'y promener, de les considérer comme un espace. Un jour j'ai compris que ces tentatives étaient vouées à l'échec, sinon à tomber dans l'anecdotique. Et je me suis rendu compte que le geste photographique le plus simple était de reproduire l'objet dans sa globalité, dans son tout, boîte incluse, et sans ombre portée⁷. » L'artiste ajoute que les « boîtes ont créé le cadrage et le cadre⁸. » Le format du livre a été choisi en lien avec la collection, qui est elle-même une suite d'éléments. Éric Poitevin dans la réflexion qu'il mène autour de cette série évoque le rapport au temps ; temps qui, selon lui, s'appréhende *via* l'expérience. Dans le *Nouveau manuel complet du naturaliste préparateur*, Pierre Boitard explique comment conserver l'empreinte des ailes de papillons dont les pigments restent fixés, suite à une mise sous presse du corps de l'insecte placé entre deux feuilles : « Si l'opération a été bien faite, les écailles colorées des ailes resteront attachées au papier et formeront une peinture naturelle offrant le même éclat que l'aile du papillon vivant⁹. » Ce geste, effectué par le naturaliste le rapproche de l'artiste qui capture l'image de l'objet qu'il peint, dessine. L'acte qui consiste à réaliser cette empreinte est sans aucun conteste celui qui préside à la construction de l'image, qui n'est plus simple représentation, mais bien enregistrement de la réalité ou d'un fragment de la réalité. Dans un autre ordre d'idée, la déliquescence des pigments recouvrant les écailles des ailes de papillons des boîtes photographiées par Éric Poitevin montre combien cette matière organique est instable, précaire. Le temps réduit ces insectes en poussière et n'en conserve qu'« un camaïeu de pollens rancis¹⁰. » Georges Didi-Huberman effectue lui-même cette « parenté matérielle » entre la suie convoquée dans l'œuvre de Claudio Parmiggiani et la poussière que forment les résidus des corps des papillons dans la série d'Éric Poitevin.

Le surgissement de l'imaginaire

À l'instar de Claudio Parmiggiani et Éric Poitevin, l'œuvre de Bertrand Gadenne construit un rapport au temps dicté par le procédé d'élaboration, le dispositif convoqué. L'utilisation de diapositives permet de générer l'image de deux papillons. D'abord projetés au sol, ces derniers apparaissent flous, « flaques de lumière informe¹¹. » En se servant de son corps comme d'un support, le spectateur révèle l'image nette, définie de ces insectes. Le critique d'art Jean-Marc Huitorel compare le regardeur à un « chasseur de papillons¹² », belle métaphore pour celui dont le corps devient un réceptacle qui accueille l'image, « la réalité rétinienne de l'œuvre¹³. » L'utilisation du faisceau lumineux n'est pas un hasard, puisque les papillons sont connus pour être attirés par la lumière. Selon les termes de l'artiste lui-même, l'obscurité permet de révéler la présence

14 - Titre d'un ouvrage paru en 1993 sur l'œuvre de Bertrand Gadenne aux éditions La Petite Ecole.

15 - *Ibid.*, p. 15.

16 - Jean-Marc Huitorel, « Bertrand Gadenne, le petit prince des ténèbres », in *Art Press* n°279, mai 2002.

17 - Jean-Claude Schmitt, « La culture de l'Imago », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51^e année, N.1, 1996, pp. 3-36.

18 - *Ibid.*, p. 4.

19 - *Ibid.*

de l'œuvre. C'est effectivement ce qui se joue dans ses propositions : la pénombre, en faisant disparaître certaines caractéristiques de l'espace, effectue un focus sur l'œuvre, le regard se concentrant presque seulement sur la projection lumineuse. Malgré la simplicité du dispositif, la prégnance de l'image est importante, puisqu'elle laisse son empreinte sur la rétine du spectateur. La fugacité de l'instant, s'éprouve non seulement par l'impression éphémère laissée à la surface du corps, mais également par les résidus d'image qui intègrent la mémoire de celui qui a en a vécu l'expérience. L'art possède cette capacité à jouer avec le « temps suspendu¹⁴ » : « Bertrand Gadenne nous donne à vivre l'expérience concrète de ce temps, dans sa matérialité, dans sa brève occurrence¹⁵. » Jean-Marc Huitorel parle d'ailleurs, à propos de l'œuvre de Bertrand Gadenne, de « fragments prélevés dans le continuum du réel¹⁶ », comme si la manifestation de ces éléments contribuait à la re-composition d'une réalité *via* la création. En outre, ces fragments sont majoritairement puisés dans la nature. L'artiste joue de leurs déplacements, à travers une décontextualisation, qui les fait devenir, hors de leur cadre d'appartenance, des apparitions, en écho à la notion d'*imago*. Cette dernière, comme le précise très justement Jean-Claude Schmitt, dans un article¹⁷ qui lui est consacrée revêt trois sens, dont nous ne retiendrons ici que les deux derniers, car ils permettent de comprendre la démarche proposée par l'artiste dans l'œuvre *Les papillons* (1988). Le premier sens est associé à la création de l'homme par Dieu, à son image. Le second se réfère aux « productions symboliques des hommes, notamment les images ou métaphores dont ils usent en leur langage, et aussi les images matérielles, [...] ¹⁸. » Enfin, la dernière acception est, quant à elle consacrée aux « images mentales, les productions immatérielles et évanescences de l'imaginaire, de la mémoire, du rêve, dont les hommes ne conservent que des traces fugitives, écrites, ou figurées, [...] ¹⁹. » L'œuvre de Bertrand Gadenne synthétise ces deux aspects de l'*imago*, associés à l'idée de stade le plus avancé dans la métamorphose de l'insecte, un état de perfection, en somme. L'apparition de ces images accueillies par le corps fait bien écho à la conception d'un artefact, grâce auquel l'artiste cherche à restituer des fragments de nature. Cette dimension donne une texture particulière, une matérialité à ce que Jean-Claude Schmitt nomme des « images mentales » et que le principe de projection d'une diapositive rend ici palpable. En travaillant avec la lumière et selon ce procédé, Bertrand Gadenne confronte donc deux dimensions fondamentales d'une pratique artistique : la production d'une œuvre par la mise en forme d'un matériau et, par ce biais, l'élaboration d'une image dont la trace est immatérielle ; puisqu'elle demeure un produit de la mémoire, confrontée à cette expérience de projection.

Quand l'image disparaît...

Qu'il s'agisse des œuvres de Claudio Parmiggiani, Éric Poitevin ou Bertrand Gadenne, l'élément qui les lie, au-delà de l'utilisation du papillon, est le recours à une matière insaisissable pour fixer, évoquer, faire apparaître l'insecte. Des résidus de poussière et de suie aux particules de lumière, c'est d'une oscillation entre matérialité et immatérialité que procède cette mise en question du temps. Temps de la création d'abord, opposé au temps de l'existence. Le temps de l'œuvre est, comme le fait remarquer Claudio Parmiggiani, un temps paradoxal, transformé, qui parfois s'étire dans le labeur de longues heures de travail, comme si tout le reste était mis entre parenthèses. Il procède aussi de la captation, par l'image photographique, comme dans l'œuvre d'Éric Poitevin ou les projections de Bertrand Gadenne. Confrontation à une image fixe, qui suspend le temps et en produit une mise en abyme. Ainsi, interroger le temps *via* la représentation du papillon permet d'analyser, dans un même sillage, la symbolique d'une figure récurrente de la vanité, mais aussi de questionner ce qui lui donne une consistance et la fait exister : l'image. Les œuvres évoquées ici ont en commun de traiter du caractère fragile, instable de l'image, qui peut à tout moment disparaître, tels *Les papillons* de Bertrand Gadenne, dont l'apparition fugace se dérobe quand le corps n'en supporte plus la présence. [4]



[4] Bertrand Gadenne, *Les Papillons*, 1988, © Bertrand Gadenne, Courtesy Galerie Claire Gastaud.

Le cinéma, témoin des mutations d'un territoire : Les films tournés dans le bassin houiller mosellan

Par Anthony Rescigno - Docteur en études cinématographiques, 2L2S, Université de Lorraine

Entre 2009 et 2019, neuf films professionnels ont été tournés dans le bassin houiller mosellan. La plupart ont été salués pour leur qualité, en étant nommés ou récompensés dans des festivals de renom (les César, la Berlinale, Cinéma du réel, ...). Qu'ils soient inscrits dans le registre de la fiction ou celui du documentaire, ils ont en commun de proposer une représentation d'un territoire et de ses habitants qui se veut la plus proche possible du réel.

Cette réalité retranscrite dans les films, c'est celle de l'histoire du bassin houiller mosellan, qui a connu la prospérité en étant l'un des fers de lance de la production houillère nationale après la Seconde Guerre mondiale. Des dizaines de millions de tonnes de charbon ont été puisées dans ses entrailles par des milliers d'hommes venus d'Europe et d'Afrique pour rejoindre la main d'œuvre locale. Toute une communauté d'hommes et de femmes vivait « de » et « pour » cette aventure industrielle hors norme. Dans le dernier quart du vingtième siècle, le territoire a subi un bouleversement économique et culturel majeur à la suite de la fermeture de l'ensemble des puits miniers. S'ensuit un déclin socio-économique profond dont les traces sont toujours observables. La population de Forbach, principale ville du bassin houiller, est ainsi passée de 27 182 habitants en 1982 à 21 552 en 2017. C'est dans cette période de mutation territoriale qu'est venue se glisser une production cinématographique professionnelle extrêmement foisonnante au regard de la taille de ce territoire.

L'emploi de références culturelles locales, l'usage d'expressions linguistiques typiques, les castings non professionnels et locaux sont autant d'éléments qui viennent alimenter le réalisme cinématographique. Il s'agit également d'une volonté de capturer sur le vif une réalité sociale qui échappe souvent aux films français. La plupart des films tournés dans le bassin houiller mosellan s'inscrivent dans une démarche proche du récit autobiographique de leur auteur·rice. Cette posture réflexive alimente les histoires racontées ainsi que l'expression d'une identité locale spécifique pour laquelle les cinéastes expriment leur attachement.

Cet article constitue la première phase d'un projet de recherche consacré aux productions cinématographiques françaises tournées en Moselle depuis la fin des années 1990. Son objectif est de saisir les représentations que ces films construisent d'un territoire en déclin, mais aussi d'observer les interactions, au sens large, que ces œuvres ont avec lui. Étant moi-même



Samuel Theis entourée d'Angélique, sa véritable mère, et de Cynthia, sa sœur
© A. Amachoukeli, C. Burger, S. Theis - Pyramide films

1 - AFP, « "Party girl" : entre fiction et documentaire, la vie bouillonnante d'Angélique », *Le Point*, <https://www.lepoint.fr/culture/party-girl-entre-fiction-et-documentaire-la-vie-bouillonnante-d-angelique-27-08-2014-1856908_3.php>, consulté le 25 février 2020.

2 - Malgré plusieurs tentatives auprès de son distributeur, nous n'avons pas pu obtenir une copie de ce film pour l'intégrer convenablement dans cette étude.

originaire du bassin houiller, je suis ainsi un observateur faisant partie de l'observation. Je fais donc appel à ma propre expérience du territoire observé dans ces productions cinématographiques pour évaluer leur valeur anthropologique. La seconde étape de ce projet visera à restituer le jugement local porté sur ces films puis cherchera à analyser l'impact culturel et économique de cette production [cinématographique] en Moselle-Est.

Une production localisée

Depuis la fin des années 2000, l'Est du département mosellan a vu émerger une production cinématographique faite par des réalisateurs et réalisatrices pour la plupart nés.e.s en ces lieux. En 2008, Claire Burger, originaire de Forbach et alors étudiante en section montage à la FEMIS, réalise le court-métrage de fiction *Forbach*. Le film raconte le retour dans sa ville natale de Samuel Koenig, un comédien venant de connaître un grand succès national qui s'apprête à être reçu par le maire de la commune pour une cérémonie officielle en son honneur. Le film est co-écrit avec Samuel Theis, un comédien né lui-même dans le bassin houiller et dont l'histoire personnelle inspire le scénario. Son frère et sa sœur y jouent également leur propre rôle. Un an plus tard, Claire Burger réalise un nouveau film, *C'est gratuit pour les filles*, avec Marie Amachoukeli qu'elle rencontre à la FEMIS et elles remportent le « César du meilleur court-métrage » en 2010. On y suit plusieurs adolescentes confrontées aux joies et aux difficultés de leur âge. Comme dans *Forbach*, ce film s'appuie sur un casting entièrement amateur et local, devenant une marque esthétique des films de Claire Burger et de ses associés qui sera réemployée dans *Party Girl* en 2014. Dans ce dernier, les deux réalisatrices se sont unies à Samuel Theis pour l'écriture et la réalisation. Le film semble être la suite de *Forbach* en se focalisant cette fois sur Angélique, la mère de Samuel Theis. L'histoire démarre lorsque celle-ci s'apprête à mettre un terme à sa carrière d'entraîneuse dans un dancing-bar pour se marier avec Michel, un client de longue date pour qui elle s'est prise d'affection. L'emploi d'acteurs locaux, et de surcroît certains des véritables protagonistes de l'histoire racontée, apparaît alors comme une évidence pour l'équipe d'auteurs : « la classe sociale racontée dans le film [doit être] représentée par les gens qui la font et non pas par des acteurs¹. » Le film remporte la « Caméra d'Or » au festival de Cannes de 2014 ainsi qu'un « prix d'ensemble » dans la sélection *Un certain regard*. Au même moment, la documentariste Marie Dumora entame la réalisation de *Forbach swing*, un documentaire consacré à l'importante communauté gitane installée dans un des quartiers de Forbach nommé le *Holweg*². Elle y suit plusieurs guitaristes virtuoses ayant connu une notoriété mondiale. Le documentaire est distingué au festival *Cinéma du Réel* en 2019. En 2017, c'est autour de Régis Sauder de terminer la réalisation de son documentaire *Retour à Forbach*. Dans ce film écrit à la première personne, le réalisateur originaire de Forbach tente de comprendre le basculement d'une partie de la ville en faveur des formations politiques d'extrême-droite. Il y expose sa culpabilité à l'idée d'avoir « abandonné » sa ville natale tout en concédant avoir souvent ressenti du mépris à l'égard de ce territoire. En 2019, Claire Burger sort son premier long métrage individuel. L'action du film se situe toujours à Forbach. *C'est ça l'amour* raconte le basculement de la vie de Mario, un fonctionnaire de la sous-préfecture, quand sa femme quitte

le domicile conjugal et lui confie la responsabilité de leurs deux filles. Pour la première fois dans les films de Claire Burger, plusieurs des rôles principaux sont incarnés par des comédiens professionnels comme Bouli Lanners qui tient le rôle du père. Pour autant, nous trouvons aussi des « locaux » amateurs dont l'une des deux filles de Mario, Frida jouée par Justine Lacroix, ainsi que l'ensemble des figurants. Le documentaire *Grève ou Crève*, réalisé par Jonathan Rescigno et programmé à la Berlinale 2020, propose quant à lui un parallèle entre les grèves des mineurs de 1995 et le combat social vécu aujourd'hui par la jeunesse du bassin houiller. Enfin, le tournage du premier film de Samuel Theis en solo intitulé *Petite nature* s'est achevé à Forbach en 2019 et devrait être distribué en 2020. Comme pour Claire Burger, le film fait appel à un casting composé de quelques comédiens professionnels ainsi que de comédiens amateurs choisis sur place.

Pour être tout à fait juste, il faudrait également intégrer dans ce corpus le film de fiction *Une Minute de silence* réalisé par Florian Emilio Siri, entièrement tourné dans le bassin houiller, et traitant aussi des grèves violentes de 1995. Notons d'ailleurs que le réalisateur semble avoir écrit ce film « à chaud » puisque celui-ci sort en 1997, soit un an et demi après les événements. Nous y suivons Marek et Mimmo, deux amis mineurs qui n'ont pas encore la trentaine. Le premier est d'origine polonaise, le second est d'origine sarde et leurs deux familles sont voisines dans l'un des corons de Freyming-Merlebach. Ils s'apprennent tous deux à affronter le conflit social qui s'annonce et à en mesurer les conséquences sur leur vie future. Avec ce film, Florent Siri né à Freyming-Merlebach, a en quelque sorte ouvert ainsi la voie à l'exploration cinématographique de ce territoire et posé les jalons d'une approche narrative dans laquelle l'authenticité et le réalisme sont essentiels. Le lien personnel existant entre le bassin houiller mosellan et ces différents réalisateurs implique que les représentations qui naissent du territoire sont étroitement liées aux rapports qu'ils ont eux-mêmes entretenus avec lui. Il y a là manifestement une envie d'exprimer un attachement, de mettre en lumière un espace oublié dans le cinéma français. Cela passe par des choix narratifs et esthétiques qui attestent d'une approche extrêmement réaliste, voire même naturaliste.

Un « univers mental » mosellan

Claire Burger confirme le rôle élémentaire de ses propres souvenirs et de sa propre expérience du territoire dans ses choix de mise en scène et d'écriture. Cet « univers mental »³ donne ainsi naissance à des représentations dans lesquelles une partie de la population locale peut voir ses propres habitudes et souvenirs, et qui font figure de « lieux communs » locaux. Cette manière d'écrire est en somme assez logique. Mais ici, elle implique que ces films se distinguent des canons sociologiques habituels du cinéma français et donnent lieu à l'exposition d'autres modèles sociaux que ceux que nous observons dans la majorité des films. Déjà dans *Une Minute de silence*, Florent Siri choisit de filmer dans des endroits réellement fréquentés par les mineurs de Freyming-Merlebach à la sortie de leur poste. Le réalisateur se sert de ses propres expériences en guise de repérages. Ainsi, le snack que l'on aperçoit dans l'ouverture du film est celui où lui-même se rendait régulièrement avec ses amis mineurs. Ces films finissent ainsi par fournir une cartographie plutôt fidèle des habitudes sociales et culturelles de la population locale même

³ - Véronique Le Bris, « L'interview de Claire Burger », *Cine-Woman*, <<http://www.cine-woman.fr/linterview-de-claire-burger>>, consulté le 1^{er} mars 2020.

si, concédons-le, elles ne pourraient correspondre à l'ensemble des habitants. Il subsiste des différences selon les générations, les lieux d'origine ou la communauté à laquelle on appartient, que ces films ne peuvent toutes mettre en évidence. Dans *Grève ou Crève*, le réalisateur accorde une place importante à la jeunesse de Behren-lès-Forbach, la grande « cité dortoir » construite à la fin des années 1950 afin d'accueillir les familles des mineurs. Cela permet d'accéder à une forme de sociabilité locale sensiblement différente, de voir des lieux de rencontre qui varient par rapport aux autres films tournés en Moselle-est. Pour autant, les jeunes de « Behren » fréquentent des lieux où se retrouvent l'ensemble de la population locale, à l'image de la fête foraine annuelle de Forbach ou lors des défilés de supporters lors des grandes compétitions de football que l'on aperçoit dans le film de Jonathan Rescigno et dans celui de Régis Sauder.

Pour autant, tourner à Forbach, montrer les Forbachois, implique-t-il pour les réalisateurs de montrer explicitement le lieu où l'action se déroule ? Dans le documentaire *Retour à Forbach*, il ne fait aucun doute quant à l'endroit où l'action se déroule. Le réalisateur filme la ville d'une façon assez descriptive, à partir de plans larges et de longues focales. Cela lui permet d'acter, d'un point de vue esthétique, le déclin subi par ce territoire et d'en mesurer quelques conséquences (façades dégradées, autocollants nationalistes). À l'inverse, le réalisateur de *Grève ou Crève* assume de filmer à Forbach sans qu'aucune référence directe à la ville ne soit visible. En évitant l'apparition de plans « attendus » comme ceux du ou depuis le château qui surplombe la ville (le *Schlossberg*), il s'agit là d'exposer une situation sociale susceptible de faire écho « jusqu'aux confins de la Chine »⁴. Dans *C'est ça l'amour*, même si la réalisation s'abstient de montrer des références visuelles explicites de Forbach, la réalisatrice fait prononcer le nom de la ville par les personnages à plusieurs moments. Durant un atelier de théâtre auquel prend part Mario, l'intervenante invite chaque participant à choisir une phrase qui sera ensuite répétée par l'ensemble du groupe lors de la représentation. L'un d'entre eux s'exclame : « Je m'appelle Slimane, je suis chauffeur de bus. Je m'ennuie et j'aimerais que Forbach bouge ! ». C'est aussi le cas dans *Party Girl* où, tout en revendiquant l'ancrage territorial de leur récit, les auteurs évitent d'insister sur la localisation géographique de l'histoire. Cela s'observe notamment dans la manière qu'ils ont de s'affranchir de la notion toute relative de frontière dans cet espace transfrontalier. Parler l'allemand n'est pas un élément susceptible de renseigner le spectateur sur le lieu où se situe l'action. Aucune indication n'est donnée pour que nous puissions comprendre que le cabaret dans lequel travaille Angélique, le personnage principal du film, se situe en Allemagne. Le trouble naît du fait que ses collègues danseuses parlent le français tandis que plusieurs clients du bar parlent en allemand. Ce n'est qu'au bout de la demi-heure du film que nous comprenons que le cabaret est en Allemagne quand Michel, le fiancé d'Angélique, appelle un taxi (en allemand) pour rentrer chez lui, à Spicheren, donc du côté français. D'une certaine manière, cet affranchissement des limites entre la France et l'Allemagne s'accorde avec le rapport que les réalisateurs ont eux-mêmes entretenus avec la notion de frontière en grandissant dans ce territoire. Même avant l'application des accords de Schengen en 1995, passer en Allemagne était chose aisée et courante, ne serait-ce que

⁴ - « Jonathan Rescigno : de Forbach à la Berlinale », *L'Est Républicain*, 4 mars 2020. Autrice: Josette Briot.

5 - André Bazin,
Qu'est-ce que le cinéma ?
(en 4 volumes), t. II,
Le Cinéma et les Autres
Arts, Paris, Éditions
du Cerf, 1959.

6 - Pia Le Moal-Piltzing,
« La censure française
du cinéma allemand
en Alsace-Lorraine »,
in Jeanne Benay
et Jean-Marc Leveratto
(dir), *Culture et histoire
des spectacles
en Alsace et en Lorraine :
de l'annexion à la
décentralisation*
(1871-1946), Bern, Lang,
2005, p. 387-404.

7 - « Le Francique
(platt lorrain) »,
*Langues et cité : bulletin
de l'observatoire des
pratiques linguistiques*,
n°25, mars 2014.

8 - Il n'existe pas
d'étude linguistique
spécifique au bassin
houiller mais nous
pouvons notamment
nous référer à une
autre portant sur
l'accent alsacien.
n°25, mars 2014.

9 - Jeanne Meyer.
« Accents et
discriminations : entre
variation linguistique
et marqueurs
identitaires », *Cahiers
internationaux de
sociolinguistique*, vol. 1,
no. 1, 2011, pp. 33-51.

pour des raisons professionnelles mais pas seulement. Pour les habitants du bassin houiller, la Sarre voisine a toujours représenté une sorte de prolongement territorial de la Moselle susceptible de leur faire profiter d'installations ludiques de qualité (discothèques, centres nautiques, salles de concert) ainsi que d'établissements interdits en France (salles de jeux, maisons closes et bar à strip-tease) spécialement installés près de la frontière pour attirer les Mosellans, comme en témoignent les devantures rédigées en français que nous apercevons dans *Une Minute de silence*. L'alcool, comme les cigarettes, y est aussi moins cher et plus accessible pour les jeunes comme on nous le montre dans *C'est gratuit pour les filles* lorsque les deux jeunes filles se rendent dans une station-essence allemande frontalière.

L'écriture de ces films inspirée des véritables expériences des auteurs et la mise en scène aux tonalités naturalistes permet de leur associer une valeur anthropologique. Ces marqueurs d'une appartenance territoriale s'identifient aussi à travers une façon de parler, un accent spécifique de cette portion du territoire français, et que tous les acteurs non professionnels emploient logiquement.

L'accent comme trace

Tout comme les premiers films parlants adaptés des œuvres de Marcel Pagnol retranscrivaient l'accent provençal comme une donnée réaliste⁵, les films tournés en Moselle-est enregistrent les traces restantes d'une spécificité linguistique en lien direct avec l'influence culturelle germanique inhérente à ce territoire. Jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale, une majeure partie de la population de Moselle-est continue de parler l'allemand et le *platt*, le patois local issu du francique. C'est notamment ce qui justifiait la mise en place d'une politique de quota de films en allemand en Moselle dans les années 1930 afin de répondre à la demande des spectateurs locaux⁶. Après la Seconde Guerre Mondiale, les choses se modifient profondément. L'impact culturel négatif de l'annexion nazie provoque un bouleversement des rapports entretenus avec la langue « de l'ennemi ». Dès lors, le français s'impose de plus en plus dans les terres retrouvées d'Alsace et de Moselle. Cela entraîne également une diminution progressive de l'usage du *platt* par la population locale. Bien que des mineurs de toutes origines confondues aient pu l'employer entre eux comme une sorte d'argot compréhensible par tous⁷, le *platt* a eu en revanche plus de mal à se faire une place dans les foyers des familles d'immigrés. Si aujourd'hui la quasi-totalité des jeunes mosellans ne le parlent plus et très peu l'allemand, le fonctionnement de leur appareil phonatoire continue souvent d'être orienté par des prononciations davantage proches de l'allemand, ou encore de l'alsacien, que du français. Cet accent s'identifie notamment par la place et le nombre d'accents toniques, l'accentuation de certaines consonnes et plus généralement par le rythme des phrases prononcées⁸. La présence de cet accent dans les films tournés dans le bassin houiller est ainsi à appréhender comme la trace d'une identité culturelle transnationale, une sorte de reste, d'un passé en commun avec l'Allemagne voisine. Dans la vie réelle comme dans les films, l'accent permet de caractériser le locuteur « dans sa pratique sociale » et comme étant représentatif d'une communauté⁹. Au cours de la première séquence de *Forbach*, lorsque Samuel le Forbachois devenu vedette à Paris revient dans son lycée pour rencontrer des

Bienvenue à Forbach © R. Sauder - Docks 66



élèves, l'un d'entre eux lui fait remarquer qu'il ne s'exprime pas comme eux : « Par contre, vous venez d'ici. Pourquoi vous parlez pas comme nous ? On est lorrain quand même, non ? ». Samuel lui répond que l'accent se perd quand on quitte la région. Mais quelques secondes plus tard, il prononce une phrase mettant en évidence cet accent local. Il ne l'a pas perdu, il l'a mis de côté et l'adapte au cadre dans lequel il s'exprime. Ainsi, plus l'ambiance est intime ou chargée en émotions et plus l'accent de Samuel a tendance à réapparaître dans ses mots. Dans *Party Girl*, la première apparition de Samuel a lieu dans une conversation *Skype* dans laquelle son frère et sa sœur lui demandent de l'aide pour rédiger une lettre dans un français soutenu, à l'attention des services sociaux en charge de leur sœur cadette. Samuel ne laisse subsister aucune trace de son accent lorsqu'il se trouve à distance. Pourtant, lorsqu'il est de retour à Forbach, et dans la spontanéité de ses échanges avec cette sœur qu'il a peu connue, son accent refait surface en tant que marqueur d'appartenance à une communauté locale. L'expression linguistique en tant que marqueur d'une identité locale se retrouve également dans *Retour à Forbach* (Régis Sauder, 2017) où l'auteur retourne dans sa ville natale après une longue absence. Lorsqu'il interroge certains témoins, il s'amuse de l'existence d'expressions typiques de la Moselle-est, dont l'identification par autrui est vécue comme un signe d'appartenance à une même communauté.

L'identification de ces signes linguistiques identitaires, à la fois chez ceux qui sont restés et chez ceux qui sont partis, finit par refléter une autre caractéristique commune à tous ces films, à savoir l'attachement que les habitants entretiennent avec ce territoire qui a tant de mal à combler leurs attentes. Dans *Une Minute de Silence*, le père de Mimmo conseillait vivement à son fils de quitter la région face aux difficultés d'emploi qui s'annonçaient : « (en italien) Mimmo, pourquoi tu ne fais pas comme tes frères ? Qu'est-ce que tu fais encore ici ? Pars ! Va-t'en de ce pays de merde ! » Le récit du film de Florent Siri se clôt d'ailleurs lorsque les protagonistes choisissent de quitter la région après avoir obtenu leur prime de départ de la part des Houillères du Bassin Lorrain (HBL). Un sous-titre final nous indique qu'ils « ne reviendront jamais à Merlebach ». Ce questionnement quant à l'avenir qui s'offre aux jeunes qui grandissent dans le bassin houiller a certainement parcouru les pensées de chacun des réalisateurs de ces films, qui ont fini par quitter ce territoire, et continuent d'interroger les jeunes adultes qui y vivent. Choisir une formation artistique implique nécessairement de quitter sa région natale pour espérer démarrer une carrière et bénéficier d'opportunités professionnelles inenvisageables en restant sur place. Pour autant, il subsiste une forme d'attachement, une force d'attraction qui s'appuie principalement sur les racines familiales qui les relient à cette terre. C'est le *leitmotiv* de Régis Sauder dans *Retour à Forbach* qui revient dans la commune pour s'occuper des affaires familiales suite à la maladie de son père, mais également celui de Samuel dans *Party Girl* qui revient à Forbach pour assister au mariage de sa mère. Ainsi, lorsqu'ils sont de retour et qu'ils utilisent des signes linguistiques qu'ils ont fini par gommer le reste du temps, ces personnages cherchent un point d'attache dans cette communauté locale. L'accent fonctionne ainsi comme un repère anthropologique et familial capable de relier les êtres, en dépit de la distance (géographique ou temporelle)

qui s'est installée entre eux. La spécificité linguistique locale est une caractéristique essentielle de tous ces films car elle atteste de la valeur authentique de l'œuvre vis-à-vis de ce qu'elle prétend représenter fidèlement, et de la démarche de valorisation d'une identité culturelle spécifique au territoire filmé. La fiction française est aujourd'hui vectrice d'une représentation extrêmement normée des Français (classe moyenne aisée originaire de Paris et de sa petite couronne). Mais certains réalisateurs cherchent à dévier des représentations ordinaires en mettant en lumière des territoires éloignés, oubliés, pour valoriser d'autres types de personnes et d'autres voix faisant partie de leur propre histoire. On peut aussi penser aussi au dernier film des réalisateurs Mehdi Idir et Grand Corps Malade, *La Vie scolaire* (2019), entièrement tourné à Saint-Denis avec des acteurs professionnels et non professionnels pour la plupart originaires de ce territoire. Il en résulte aussi une certaine forme de vérité qui passe également par la façon de s'exprimer des habitants de Seine-Saint-Denis. La valeur linguistique apparaît comme un élément fondamental de la valorisation des territoires. Lorsque la fiction s'en abstient, cela ne manque pas de questionner des (télé)spectateurs comme à propos des séries télévisuelles françaises « délocalisées » dans le sud de la France et qui incluent peu de personnages ayant l'accent local (*Plus Belle la vie* à Marseille, *Un Si grand Soleil* à Montpellier, *Demain nous appartient* à Sète). Le cinéma nous rappelle ainsi le caractère centralisé et hégémonique de l'apprentissage du français et de l'impact négatif qu'il porte sur le maintien d'une diversité culturelle et de spécificités linguistiques qui finissent par disparaître dans toutes les formes de représentations.

Les films tournés dans le bassin houiller contribuent très fortement à mettre en lumière la vie sociale, dans toutes ses dimensions, d'un territoire victime du déclin industriel mais détenteur d'une identité singulière provenant des brassages de population. Une question complémentaire se pose alors. Faut-il que les spectateurs soient issus de ce même territoire pour comprendre toutes les significations de ces films ? Où se situent les nuances entre réception « nationale » et réception « locale » ? C'est là un enjeu épistémologique majeur engendrant un second volet à cette étude qui sera consacré à la réception des films tournés dans le bassin houiller mosellan par les Mosellans eux-mêmes. Les spectateurs locaux peuvent en effet avoir le sentiment de faire partie d'un public privilégié accédant à une dimension spectaculaire enrichie et plus profonde car ils sont en capacité de capter davantage le sens de ces œuvres en se sentant plus particulièrement concernés par ce qu'elles disent. Cela rejoindrait les observations linguistiques, encore une fois, faites à propos de certains spectateurs du festival du film italien de Villerupt qui, lorsqu'ils font partie des « privilégiés » qui comprennent les dialectes italiens présents dans certains films, peuvent avoir l'impression d'accéder plus pleinement à la valeur culturelle de ces œuvres.

28

**LES CHORISTES :
UNE APPROCHE ETHNOGRAPHIQUE
DES PRATIQUES ARTISTIQUES**

R

35

S

P

**LES « LAYER DRAWINGS » DE NOBUHIRO
NAKANISHI : UN ESPACE-TEMPS FRAGMENTÉ**

38

T

41

**« ARTS PREMIERS » :
DES MÉTAMORPHOSES
DANS UN TEMPS SUSPENDU ?**

43

L

S

QUE RETIENT-ON DES FILMS ?

**ÉVOLUTION DE L'EXPLOITATION
DU CINÉMA PORNOGRAPHIQUE
EN FRANCE ET ENJEUX SCIENTIFIQUES :
LE CAS DU BEVERLEY**

E
C

Analyser les pratiques culturelles

Les choristes : une approche ethnographique des pratiques artistiques

Cet article entend proposer une réflexion sur le sens des pratiques artistiques amateurs à partir de l’observation de la pratique du chant choral en région Lorraine. Le chant choral est une façon de faire de la musique d’ensemble, qui rassemble environ 12 000 individus dans notre région, et 2,6 millions d’individus en France¹, qui dédient de leur temps et de leur argent pour pratiquer ce loisir. Le terme de loisir a des connotations péjoratives, au sens d’une activité qui peut être vue comme dilettante, pourtant c’est durant ce temps que les individus cultivent le plaisir du spectacle. Par leur loisir, les choristes se familiarisent avec des techniques artistiques, cultivent le plaisir de faire, éprouvent par eux-mêmes la rencontre avec un public d’auditeurs. Il y a donc une dimension anthropologique à la question du loisir, qui n’est pas seulement un divertissement, mais une activité qui démontre l’universalité du plaisir esthétique². Dans cet article, nous voudrions montrer l’intérêt de l’ethnographie pour observer le loisir, et les interactions propres à la réalisation du chant choral.

Saisir l’expérience des individus

La plupart des données dont nous disposons sur le chant choral proviennent du terrain, en particulier des Missions Voix et de l’IFAC qui en sont des représentants et des intermédiaires entre le terrain et les pouvoirs publics. Les Missions-Voix sont des associations, héritières des Centres d’Arts Polyphoniques créés à partir de 1979, et chargées d’appliquer, en région, les politiques culturelles à destination des chorales. L’IFAC, Institut Français d’Art Choral est une association qui réunit des chefs de chœur, des représentants de fédérations musicales et de l’Education Nationale. Nous savons ainsi que « cette pratique concerne deux fois plus les femmes (4 % des interrogées) que les hommes (2 % des interrogés). Les différentes classes d’âge (de 15 à plus de 65 ans) sont représentées de manière homogène³ », mais aussi, que le chant choral attire une population éduquée et diplômée avec 8 % de cadres et professions intellectuelles supérieures, 5 % d’agriculteurs, et 1 % seulement pour les ouvriers, artisans, commerçant – chef d’entreprise.⁴

En Lorraine, il y a plus de 610 chorales⁵.

Maisce chiffre est en deçà de la réalité, car de nombreux chœurs n’ont pas de statut

juridique propre : c’est le cas d’une partie des chorales liturgiques, des chorales scolaires, et de collectifs plus récents qui ne se sont pas encore constitués en association. La lecture des annuaires culturels nous apprend qu’il y a plusieurs types de collectifs qui se différencient par les lieux de pratique (collège, lycée, paroisse, MJC, Conservatoire Régional, EHPAD…), le projet du chœur (formation, animation d’un office religieux, promotion d’une langue ou d’une culture …), leur âge (chœurs d’enfants, de jeunes, de seniors) le genre (chœurs mixtes, chœurs d’hommes, de femmes) et le type de répertoire privilégié. Ces enquêtes sur les publics de la culture privilégient les approches socio-démographiques qui permettent de mesurer, par la statistique, la diffusion des biens culturels dans la population, et le cas échéant, de révéler si certaines catégories sociales en sont éloignées. Dans un État démocratique qui se soucie de l’égalité d’accès des citoyens à l’État Culturel la direction d’une prochaine politique culturelle, ou *a posteriori* vérifier son efficacité. Les enquêtes sur le chant choral, qui proviennent du terrain, sont également des arguments pour les acteurs – dont l’IFAC se fait porte-parole – pour attester la vitalité de cette pratique par le nombre d’individus qui s’y engagent et signaler les besoins. Ces derniers militent notamment pour soutenir la professionnalisation des chefs de chœur. Elles sont donc aussi un outil politique et de gestion. Mais le loisir est aussi quelque chose qui se vit. C’est une expérience, et une « technique du corps⁶ ». » La notion des « techniques du corps » peut être utilisée pour désigner des savoir-faire techniques – ce qui s’applique ici très bien aux techniques vocales que les chanteurs utilisent et qui peuvent être enseignées – mais cela implique en réalité tout usage traditionnel du corps. Les émotions et la recherche de plaisir sont aussi des techniques du corps. Les individus éprouvent la réalité. Nous ne sommes pas des purs esprits, vivant dans des corps : nous sommes des corps et c’est par notre organisme que nous percevons le monde qui nous entoure et interagissons avec lui. Lorsqu’il s’agit d’étudier un loisir culturel, cette notion devient d’autant plus cruciale que ce loisir engage des affects et les individus se lient à des formes esthétiques qui leur procurent du plaisir.

LE

PE

PER

ÉRI

RS

IS

CS

OS

PE

NER

OS

OS

OS

OS

OS

OS

OS

OS

OS

OS

OS

OS

OS

OS

OS

OS

OS

OS

OS

OS

OS

OS

OS

OS

OS

OS

OS

OS

Pour saisir l’expérience des acteurs, il faut la partager. L’ethnologue Florence Weber privilégie ainsi l’expression « d’expérience partagée » plutôt que « d’observation participante », classique en ethnologie depuis les travaux fondateurs de Bronislaw Malinowski ⁷, pour souligner que le travail de terrain consiste à vivre avec les individus et utiliser cette expérience comme moyen de connaissance d’une culture. Pour cela, j’ai moi-même chanté pendant plusieurs années dans un chœur à Metz, et de proche en proche, j’ai intégré des chœurs de jeunes de la région, participé à des stages et des rassemblements de choristes. Ma propre expérience sert ainsi l’enquête ethnographique dans le sens de l’observation participante.

La transmission artistique par les interactions

Le chant choral est une façon de faire de la musique d’ensemble et il met en présence des individus avec des niveaux de formation très inégaux allant du néant (certaines chorales ne demandent que « le sourire et la bonne humeur » pour les rejoindre) à des diplômes de conservatoire ou universitaires, en particulier lorsque des chœurs plus importants réunissent des choristes issus de chorales différentes. Cela se fait régulièrement, à l’initiative des pouvoirs publics ou d’associations. Pensons au Requiem de Théodore Gouvy, donné par l’Orchestre National de Lorraine et 100 choristes en octobre 2013 : il s’agissait d’une commande du département de la Moselle pour valoriser les pratiques artistiques du département. L’association Chœur en fête rassemble également tous les deux ans « 2000 choristes » autour d’un programme de musiques actuelles.

Les fédérations de chant choral telles que À Coeur Joie organisent aussi des rassemblements. Dans ce cas, des choristes ayant peu de bagage côtoient des choristes ayant parfois quelques années de pratique en école de musique, voire un CAPES ou agrégation de musique, lorsqu’ils sont enseignants à l’éducation nationale. Cela montre que les chorales sont des lieux de mixité sociale et d’apprentissage de la musique pour des adultes qui veulent s’initier aux techniques artistiques et se réapproprier les répertoires qu’ils affectionnent en les chantant eux-mêmes. Enfin, ces chorales donnent des concerts, et donc font entendre des musiques à un public d’auditeurs et contribuent ainsi à leur diffusion.

Cela pose également la question des interactions propres à la musique, car ces choristes n’ont pas toujours les connaissances requises pour préparer les concerts par eux-mêmes. Ajoutons que les répertoires musicaux se transmettent par écrit, et que la lecture des partitions peut représenter une difficulté pour ceux qui ne sont pas familiers avec cet exercice.

En ce sens, l’apprentissage de la musique et la pratique vont de pair, et du point de vue du chef de chœur, parfois, diriger c’est aussi enseigner, c’est-à-dire : « faire faire », et indiquer comment et pourquoi, comme le fait ce chef de chœur lors d’une répétition pour le concert de Gouvy. Il s’agit d’un moment de déchiffrage (ou « lecture » de l’œuvre), et il aide les femmes (soprano et alto) à chanter une fugue : « (Il) nous explique la construction de l’œuvre (cela devrait nous aider à chanter un peu mieux !) (..). <À cette époque (1847) on a encore une culture de la fugue, et le seul plaisir dans une fugue, c’est de retrouver le thème qu’on reconnaît. Quand il est chez les altos, il faut que les sopranes détimbrent ! Vous voyez comment c’est construit ? Je suis désolé, il y a un peu de rhétorique, mais il faut comprendre. Et là (il montre une mesure dans la partition), il faut emmagasiner de l’énergie ! C’est marqué *forte*, mais il faut construire >, c’est-à-dire ne pas faire les nuances de manière abrupte, mais les amener progressivement. Nous chantons de nouveau cet extrait. Il nous arrête et commente : <Ah ! L’exposition, c’était mieux ! Sopranes, reprenons 2^e mesure, 2^e système, je n’ai pas tout compris > – <Nous non plus ! > répondent-elles. »

La répétition se déroule dans la bonne humeur malgré l’urgence, car elle avait lieu quelques jours avant le concert. Il est compréhensible que les choristes amateurs, qui sont là bénévolement, ne puissent pas faire une bonne performance tout de suite, et lisent une musique qui est difficile pour eux. Ce que nous observons ici, c’est que les choristes n’ont pas toujours les ressources pour réaliser la musique seules, et le chef de choeur, pour diriger, passe du temps à expliquer. Les interactions que nous voyons relèvent de la « relation de service » et d’une forme de « domestication ». La « relation de service » de Erwin Goffman ⁸ qui décrit une interaction entre et un *profane* (ou plusieurs) et un *expert* ; ou un individu avec une difficulté et un professionnel capable de lui répondre, l’archétype en étant la relation entre le médecin et son patient. *Domestication*⁹, car dans des situations qui font rencontrer des professionnels et des non professionnels – de même

^[1] - Sondage « Singing Europ », mené par l’association Europa Cantat en 2015.

^[2] - Jean-Marc Leveratto, Introduction à l’anthropologie du spectacle , Paris, La Dispute, 2006

^[3] - Catherine Lephay-Merlin, « Une approche des pratiques chorales en France », Ministère de la Culture et de la Communication DMDS, 2007.

^[4] - Chiffres INSEE 1999, cités dans « Une approche des pratiques chorales », op. cit.

^[5] - Recensement 2019, d’après le logiciel RIC (Réseau d’information Culturelle) porté par la Philharmonie de Paris, en lien, pour la région Lorraine, avec l’association INECC Mission Voix - Lorraine.

^[6] - Marcel Mauss, « Les techniques du corps », Journal de Psychologie, XXXII, ne, 3-4, 15 mars - 15 avril 1936

L
E
P
É
R
I
S
C
O
P
E
N
.
2
P
E
R
S
P
E
C
T
I
V
E
S

10 - Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988

11 - « Une approche des pratiques vocales », Ministère de la Culture et de la communication DMDS, 2007.

12 - « Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels », Haut Commissariat des Droits de l'Homme, 16 décembre 1966 (1976). Texte intégral sur <https://www.ohchr.org>

13 - « Chiffres Clés. Statistiques de la culture et de la communication », 2018, Ministère de la culture et de la Communication, 2018

lorsque des professionnels encadrent des bénévoles – les premiers canalisent l’effort des seconds pour les rapprocher des conventions¹⁰ du monde de l’art qu’ils ne maîtrisent pas ou mal. Ces concepts sont des modélisations des actions réelles : dans la réalité les choristes ne sont pas entièrement profanes et apportent l’expérience, les savoir-faire dont ils disposent à ce moment, et seuls une minorité de chefs de chœur sont professionnels, mais ces modèles nous permettent de comprendre le sens des interactions par lesquelles les uns agissent selon ce que les autres leur font faire. Cette grille de lecture permet de parler d’expertise et de transmission : en effet le professionnel, ou *l’expert*, pour collaborer avec le *profane* doit aussi livrer des éléments de son savoir, lequel circule dans l’interaction. Par la pratique également, les choristes amateurs se familiarisent avec les techniques artistiques. Le savoir naît de l’expérience, celui du professionnel également, et de ce fait, il n’y a pas d’opposition binaire entre les experts et les profanes mais des degrés d’expertise, et en particulier une expertise ordinaire : celle du consommateur, de l’amateur, qui par plaisir s’est intéressé à un domaine qu’il apprécie, et à force de s’intéresser à quelque chose, finit par s’y connaître.

Les pratiques artistiques comme expression des droits culturels

L’exemple ci-dessus montrait une situation particulière, réunissant de nombreuses chorales dans un contexte de valorisation des pratiques amateurs par la collectivité. Il existe bien d’autres cadres de production, où des orchestres professionnels recrutent un chœur local dans le cadre d’une tournée, des chœurs constitués à l’occasion de stages de musique ouverts à tous, des rassemblements à l’initiative d’une association de chant choral, des fêtes de village… Chaque chorale – elles sont plus de 610 dans la région – a ses propres représentations publiques. La majorité d’entre elles se produisent en concert dans leur commune ou région d’origine¹¹ et contribuent à la vie culturelle et associative de leur communauté. En soutenant leurs activités par l’organisation de rassemblements et le versement de subventions, l’État culturel confirme également leur rôle d’animation territoriale et d’éducation artistique. Les chorales sont un outil de la démocratisation culturelle – et utilisées comme tel notamment dans les établissements scolaires – car le plaisir des amateurs réside dans le fait de s'approprier des techniques artistiques, d’expérimenter aussi la scène et la rencontre avec le public. Les amateurs cultivent leur goût pour des musiques quelles qu’elles soient,

qui de fait connaissent une diffusion dans la société. Mais le loisir culturel a aussi une dimension anthropologique. Nous pouvons aussi considérer plus largement que les pratiques amateurs relèvent des droits culturels. Les droits culturels sont une déclinaison des droits de l’homme universels, entrée en vigueur en 1976 par le Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels¹², renforcé en 2001 par la Déclaration universelle de l’UNESCO sur la diversité culturelle, qui reconnaît, entre autres, le droit à chacun « de participer à la vie culturelle », de « jouir des arts », et entend défendre « la préservation, l’essor et la diffusion de la culture », « la liberté de l’activité créatrice ». Cela entérine le droit de tout individu de participer à la vie culturelle et scientifique de sa communauté, de la critiquer et d’y contribuer et réaffirmer également le droit de ceux qui ont choisi d’en faire leur métier de pouvoir vivre de leur activité.

Notre époque, héritière de l’ère industrielle, nous incite à analyser les activités humaines en termes de marché et d’industrie ; que ce soit le marché du disque, du livre, du loisir ou de l’emploi, le marché désigne toute forme d’espace socio-économique et induit une catégorisation des acteurs sociaux en termes de producteurs et consommateurs. Les cadres de pratiques culturelles mêmes constituent aujourd’hui une « offre de marché » à laquelle répondent des individus – consommateurs. Les activités produites par les individus deviennent dans cette représentation, des produits culturels à vendre, et le public est une assemblée de consommateurs de ces produits. On sait par exemple que l’économie culturelle représentait 2,2 % du PIB en France en 2016¹³. Les productions culturelles ne peuvent être réduites à leur valeur marchande, elles ont une valeur propre, par l’usage qui en est fait. Si le terme de consommation revêt toujours un sens ancien, celui qu’on trouve dans la consommation d’un repas, où il signifie faire l’expérience de quelque chose, il est associé aujourd’hui à la notion populaire de « société de consommation » avec ce qu’elle peut avoir de péjoratif. Or la consommation culturelle, c’est le fait de cultiver le plaisir esthétique, par l’écoute, par le regard, ou par la pratique. Ce que la consommation culturelle démontre, c’est l’universalité du plaisir esthétique et la capacité de tout un chacun de se rendre sensible à des formes artistiques.

Valérie Thackeray,
Doctorante en Sociologie de la culture,
2L2S, Université de Lorraine

L
E
P
É
R
I
S
C
O
P
E
N
.
2
P
E
R
S
P
E
C
T
I
V
E
S

Le temps de l'art

Les « Grrrls » sont-elles devenues des « Ladies » ? Riot Grrrls, Ladyfests et questions de générations au sein des mouvements punk-féministes

Plusieurs études universitaires montrent que les femmes restent une population marginalisée dans le monde des musiques rock et affiliées¹. En ce qui concerne le punk, différentes initiatives ont tenté d’inverser cette tendance, parmi lesquelles les Riot Grrrls et les Ladyfests.

Bien que des initiatives punk-féministes aient également existé auparavant², le punk-féminisme a plus largement été médiatisé sous l’influence des Riot Grrrls. Ce mouvement, né au début des années 1990 aux États-Unis, autour d’Olympia, Washington, constitue alors une réaction à la domination masculine des scènes punk et punk hardcore. Au fil de son développement, il rassemble peu à peu des jeunes femmes, amatrices de musiques punk, qui échangent par le biais de fanzines, comme *Jigsaw* ou *Girl Germs*, et des groupes comme Bikini Kill ou Bratmobile deviennent rapidement ses figures de proue. Mais dès la moitié des années 1990, le mouvement s’éteint progressivement, en réaction, notamment, à la récupération du terme « Girl » par les industries de la mode et des médias.

Mais à ce moment-là, le punk-féminisme n’a pas encore dit son dernier mot, si bien qu’en 2000, toujours à Olympia, Washington, est organisée la première Ladyfest. Le festival se revendique « un événement communautaire à but non-lucratif, organisé par des femmes, pour que des femmes présentent, célèbrent et encouragent leurs talents et travaux artistiques, organisationnels et politiques » et propose à ses participant·e·s des ateliers, des débats politiques, des performances ainsi que des concerts. L’année suivante, ce premier événement fait déjà des émules, et d’autres collectifs locaux organisent leurs propres éditions. L’idée se répand ainsi à l’international. En 2003, une Ladyfest est organisée en France, à Nantes, et trois en Allemagne, à Berlin, Hambourg et Leipzig. En 2004, Elke Zobl dénombre cinquante Ladyfests, réparties sur quatre continents³.

Les quelques travaux universitaires qui ont porté sur les Ladyfests peinent cependant à s’accorder quant à leur relation avec le mouvement Riot Grrrl. Y a-t-il eu inspiration, transfert générationnel d’idées et de valeurs types ? Cet article reprend et discute ce débat au regard d’un nouveau terrain, celui des festivals français et allemands.

Après avoir explicité ma méthodologie, je reviendrai ainsi sur les positions revendiquées par les chercheuses ayant étudié les Ladyfest, puis je poursuivrai en proposant mon analyse de ces transferts générationnels au regard du terrain franco-allemand.

Méthode

Cet article s’appuie sur deux bases de données. La première, construite à l’aide des sites ladyfest.org, grassrootsfeminism.net, et du wiki ladyfest – qui tenaient tous trois un agenda des événements passés et à venir – ainsi que des supports de communication des festivals (flyers, programmes, affiches, sites web, pages sur les médias sociaux, etc.), répertorie les principales caractéristiques d’une centaine de festivals, organisés en France ou en Allemagne depuis 2003. Elle mentionne notamment leurs noms, dates, lieux, prix d’entrée, programmations musicales et politiques. La seconde base de données répertorie l’ensemble de la production musicale enregistrée des groupes programmés lors de ces événements. Bien que cela écarte les groupes n’ayant jamais enregistré, cette base de données permet d’obtenir une idée du paysage musical élargi des festivals étudiés, dans la mesure où les setlists exactes des concerts sont à ce jour impossibles à reconstituer. Cette vaste discographie a été réunie par le biais de la base de données discogs.com ainsi qu’à l’aide des pages Bandcamp, Soundcloud ou Myspace des groupes. Enfin, j’ai moi-même participé à plusieurs de ces festivals punk-féministes en tant que musicienne ou public (et bien sûr, chercheuse) : la Lady*Fest de Mannheim en 2017, la Lady*Fest de Sarrebruck, le Noc Walpurgii, le Böse & Gemein Festival de Dresde, la Lady*Fest de Strasbourg et la Lady*Fest de Karlsruhe de 2018. Si ces festivals ne reprennent pas tous le nom de Ladyfest, ils s’appuient néanmoins sur un mode d’organisation et des objectifs similaires.

Un conflit académique

Les premières chercheuses à évoquer des liens éventuels entre Riot Grrrls et Ladyfest sont Kristen Schilt et Elke Zobl⁴. Elles écrivent en 2012 : « [Les Ladyfest] se situaient dans la tradition des conventions Riot Grrrl et mettaient en avant des ateliers, des musiciennes et des artistes femmes. Cependant, le terme “Lady” et son usage (...) dans le nom de festival “Ladyfest” révèlent deux choses : (1) une distanciation vis-à-vis du terme Riot Grrrl, étiquette qui a fini par être perçue comme limitante pour beaucoup ; (2) un espace pour des féministes plus âgées qui se sentaient trop vieilles pour être des “grrrls” et ont adopté l’usage ironique de “ladies”. » (p.176) Les “ladies” seraient ainsi une sorte d’évolution des Riot Grrrls, synonyme de leur vieillissement et d’un avancement du mouvement vers un âge plus adulte. Plus loin, les autrices attribuent également cette transition terminologique à la récupération mainstream du terme « girl » vers le « girl power » et le « girlie ».

Dans sa thèse de doctorat soutenue en 2014, Susan O’Shea approfondit cette analyse des liens entre les Riot Grrrls et les Ladyfests, événements dont elle étudie plus spécifiquement le terrain britannique⁵. Elle commence ainsi par rappeler les connexions géographiques entre les deux mouvements : tous deux nés sur le sol d’Olympia, aux États-Unis, leurs ramifications tant américaines que britanniques semblent apparaître dans des villes similaires (San Francisco, ou Glasgow par exemple).

Elle poursuit en questionnant l’engagement de personnalités communes dans les deux mouvements : ainsi Sarah Dougher, du groupe Cadallaca, et Allison Wolfe, membre fondatrice de Bratmobile, bien connu pour son association au mouvement Riot Grrrl au début des années 1990, ont toutes deux participé au lancement de la Ladyfest d’Olympia (p.122) puis se sont rendues, l’année suivante, à la Ladyfest de Glasgow. Près de dix ans plus tard, elles ont également pris part à une interview vidéo préparée dans le cadre du lancement de la Ladyfest Ten à Londres en 2010.

Lisa Darms, l’une des instigatrices de la Ladyfest d’Olympia, a quant à elle notamment édité l’anthologie de fanzines *The Riot Grrrl Collection*⁶. Enfin, The Shondes, un groupe du réseau Riot Grrrl new yorkais, ont également joué dans un certain nombre de Ladyfests (p.205). Susan O’Shea trouve ainsi dans son terrain de festivals de nombreuses références communes aux Riot Grrrls. Elle souligne par exemple que les activistes des deux mouvements réfèrent souvent à la militante anarcho-féministe Emma Goldman (p.98).

En outre, les participant-e-s aux Ladyfests interrogé-e-s par O’Shea mentionnent souvent les Riot Grrrls comme sources d’inspiration, que cela soit en nommant le mouvement dans son ensemble, l’un des groupes y ayant été associé ou encore l’une de ses figures phares, comme Kathleen Hanna (du groupe Bikini Kill) (p.198). Pour Susan O’Shea, dont les recherches s’appuient sur la théorie de l’acteur-réseau⁷, ces arguments permettent de conclure que des liens forts entre les deux mouvements existent et que : « Ce que les Riot Grrrls sont parvenues à faire, c’est contribuer à l’établissement d’un ensemble de conventions relatives aux pratiques féministes artistiques alternatives, lesquelles ont été bénéfiques au développement du modèle culturel de la Ladyfest. » (p.135)

De l’autre côté, Sarah Dougher (qui a par ailleurs participé à l’organisation de la première Ladyfest d’Olympia) et Elizabeth Keenan reconnaissent l’existence de points communs entre les mouvements Riot Grrrl et Ladyfest, mais enjoignent à ne pas tirer de conclusions trop précipitées. En effet, selon elles, « chacun s’appuyait sur un ensemble d’idées distinct et avait été créé en réaction à des événements ou des tendances culturelles bien spécifiques⁸. » (p.260)

Ces différences impliquent tout d’abord un rapport différent à la mixité et au concept de « girl band ». Si les Riot Grrrls favorisaient en effet la non-mixité, les politiques de genre des Ladyfest sont plus fluides et ont ainsi parfois permis de faire une place aux hommes désireux de soutenir ces initiatives : les festivals sont généralement ouverts à tous, et certains sont organisés par des collectifs mixtes. Dougher et Keenan citent par exemple à ce titre la Lady*Fest East de New York (2001), qui avait également accueilli sur scène des groupes masculins se revendiquant féministes. Enfin, les autrices mentionnent également que les acteurs du réseau Ladyfest ont mené une réflexion plus approfondie que leurs prédécesseures sur les problématiques de race et de transidentité. En découle une meilleure inclusion des personnes trans’ et racisées.

Finalement, qui de ces deux équipes de chercheuses aurait raison ? Sortir du terrain anglophone, jusqu’alors privilégié, pourrait-il nous apporter davantage de renseignements sur la situation ?

⁹ - En Français, « Les Riot Grrrls sont devenues des Ladies », phrase mentionnée dans le texte de présentation de la Ladyfest de Dresde (2005).

¹⁰ - Barbara Lüdde et Judit Vetter, *Our Piece Of Punk ! Ein queer_feministischer Blick auf den Kuchen*, Mayence, Ventil Verlag, 2018.

¹¹ - Sara Marcus. *Girls to the front : The true story of the riot grrrl revolution*. New York : Harper Perennial, 2010.

Riot Grrrls sind Ladies geworden ? ***Questionner les générations punk-féministes au regard du terrain franco-allemand.*** En vérité, l’observation des cadres culturels des festivals punk-féministes français et allemands ne donne raison ni aux unes, ni aux autres. En effet, d’un côté, le programme de la Ladyfest de Berlin de 2011 dit par exemple : « L’histoire des Ladyfests remonte au mouvement Riot Grrrl américain, tel qu’il a existé au début des années 90. Quand le terme “girl” a commencé à être de plus en plus fréquemment adopté par les industries de la mode et de la musique, les “grrrls” se sont emparé de la question et ont revendiqué le terme “ladies”, plus fort et plus mature, afin de créer un nouveau terme subversif auquel elles pouvaient plus facilement s’identifier. (...) Après la première Ladyfest en 2000 à Olympia, l’idée s’est rapidement répandue jusqu’en Angleterre, en Italie, aux Pays-Bas et en Allemagne. » (livret du festival, p.2)

Nous pourrions tout à fait supposer qu’au fil des années et de ses circulations géographiques l’histoire du développement du réseau Ladyfest, telle qu’elle est racontée ici par certains de ses propres acteurs, a été amenée à se déformer – à la manière, en quelque sorte, d’un téléphone arabe du punk-féminisme. Il n’en reste pas moins que les festivals partagent un référentiel commun qui intègre pleinement l’histoire des Riot Grrrls et tisse ainsi un lien d’influence direct. En outre, les festivals invitent également des artistes comme The Shondes (Ladyfest Paris 2012) ou Kevin Blechdom (Ladyfest Berlin 2003), une musicienne ayant notamment collaboré avec Kathleen Hanna et son second groupe Le Tigre.

Pourtant, en parallèle, si le mouvement Riot Grrrl constitue une des influences historiques des mouvements punk-féministes tels que nous les connaissons aujourd’hui, il faut également noter une forme de distanciation. Ainsi, lors du festival Noc Walpurgii qui s’est tenu à Berlin le 30 avril 2018, les éditrices de *Our Piece of Punk ! Ein queer_feministischer Einblick auf den Kuchen*⁹, un recueil de témoignages de membres actifs de la scène punk queer féministe allemande, venues présenter leur travail, mentionnent qu’elles ne voulaient pas faire un énième livre sur les Riot Grrrls, qu’elles considèrent donc comme faisant partie d’une époque révolue. Elles soulignent par la suite à plusieurs reprises leur volonté de s’intéresser au présent de la scène punk queer et féministe.

En précisant leur volonté de présenter un travail actuel sur cet environnement, les éditrices closent le chapitre de la culture Riot Grrrl, comme s’il était dorénavant impossible de s’en revendiquer directement. La scène contemporaine serait quant à elle porteuse de dynamiques nouvelles.

Le groupe de punk rock V for Vagina, programmé à la Ladyfest de Berlin en 2012, est quant à lui à l’origine d’un morceau référencé sous trois titres différents sur internet : « Bikini kill(er) », « Les Filles De Bikini Kill (*You are not the Queen of my Neighbourhood*) » et « On n’est pas Bikini Kill ». Si les paroles, alternant français et anglais, sont les mêmes malgré les trois titres différents, il existe deux instrumentations différentes. Dans chacune des versions, la chanteuse déclame notamment « On n’est pas Bikini Kill, on n’est pas des fausses queer » et « *Rebel girl, you are not the queen of my neighborhood (...) fuck you* ». Les paroles et la structure répétitive du morceau semblent appuyer cette révolte contre les « fausses queer » que seraient les membres de Bikini Kill. En effet, Sara Marcus rappelle, dans sa biographie du mouvement¹¹, que si de nombreuses figures de proue du mouvement Riot Grrrl se proclamaient bisexuelles, elles entretenaient pour la majorité des relations avec des hommes uniquement (Marcus va jusqu’à mentionner un « bisexual-with-a-boyfriend model », p.290).

Leur vécu social n’impliquait donc que peu de confrontations directes avec les différentes manifestations de l’homophobie, ce qui a pu creuser un fossé avec les militantes lesbiennes qui ne constituaient qu’une minorité au sein du mouvement. Dans une dynamique de parodie, la phrase « *Rebel girl, you are not the queen of my neighborhood* » prend quant à elle le contrepied du morceau « Rebel Girl » de Bikini Kill, dont les paroles disent « *That girl thinks she's the queen of the neighborhood* » ou « *Rebel Girl you are the queen of my world* ». V for Vagina revendique en effet la satire et « une grosse dose de cynisme », qui devient ici le vecteur d’un positionnement critique.

Au regard de ces éléments, il est difficile de donner pleinement raison à l'une ou l'autre des analyses universitaires précédemment évoquées. Cela doit nous inviter à prendre davantage de précautions et, contrairement à ce que l'on peut lire dans les recherches publiées à ce jour, nous devons veiller à ne pas chercher à tout prix à trancher quant à l'existence de cette influence éventuelle liant Riot Grrrls et Ladyfests. Je me garderai donc d'unifier l'une ou l'autre de ces positions à l'ensemble du réseau. En effet, bien que les festivals semblent être connectés les uns aux autres, dans la mesure où ils partagent souvent un nom ou des éléments de programmation similaires, ils restent chacun l'œuvre d'un collectif indépendant. De ce fait, ils peuvent refléter des positions différentes les unes des autres quant à un sujet donné.

Quand bien même l'on pencherait pour l'hypothèse d'une continuité entre les deux mouvements, il convient également de rappeler que plusieurs années séparent ceux-ci. Comme certains acteurs le présentent eux-mêmes, les Ladyfests seraient le résultat d'une évolution des Riot Grrrls qui auraient (métaphoriquement) grandi, seraient devenues plus matures et adultes. Ce type de transition ne saurait aller sans une part de débats, de discussion et de volonté de distinction vis-à-vis de certaines de leurs expériences et manières de faire. S'ils existent, au moins pour une part du réseau, les liens qui connectent les deux mouvements ne sont ainsi pas tous de la même qualité.

Il est donc nécessaire de prendre un certain recul vis-à-vis des analyses existantes. Ici, cela a été possible par un changement de terrain géographique et une enquête portant tant sur les acteurs du terrain que sur le contenu des objets musicaux ou médiatiques qu'ils sont amenés à produire ; là où les recherches précédentes ne s'intéressaient souvent qu'aux amateurs ou aux médias.

Enfin, il me faut ouvrir les perspectives de cet article en signalant que si certains festivals étudiés se revendiquent des Riot Grrrls tandis que la situation semble plus complexe pour d'autres, il apparaît également que d'autres influences circulent aussi au sein de ce réseau. Celles-ci remontent parfois jusqu'aux années 1970 et à ce que l'on a appelé la « seconde vague du féminisme », ou dans d'autres cas, englobent des styles musicaux qui dépassent totalement les frontières de la musique punk (si bien qu'en Allemagne, l'artiste invitée dans le plus grand nombre de Ladyfests est la rappeuse Sookee). C'est donc sur l'ensemble de ces influences et leur circulation que devront porter mes recherches futures.

Louise Barrière
Doctorante en Arts, 2L2S,
Université de Lorraine

L'art de « faire temps »

Les « Layer Drawings » de Nobuhiro Nakanishi : un espace-temps fragmenté

L'expérience du regard vis-à-vis des installations artistiques mène le spectateur à reconsidérer sa propre perception des images présentes dans l'espace et dans le temps. Une approche poétique du regard nous amènerait vers la genèse d'une vision esthétique portée sur l'objet d'art. Par ailleurs, nous constatons que chacun possède sa propre perception des objets qui l'entourent. Lorsque nous essayons de nous souvenir d'une forme, d'une matière ou de la couleur d'un objet, il peut exister des divergences visuelles. C'est d'ailleurs pour cette raison que nous possédons des impressions subjectives de notre environnement. Toute idée qui se manifesterait en tant qu'image mentale est ainsi, selon Hume¹, régie par une impression moins vive et moins claire que nous avons des choses percevables. Nous pouvons amener l'idée selon laquelle, plus l'impression est imprécise, plus elle est dotée de prédispositions aux images et devient plus sujette au champ imaginaire. À partir de ce moment, nous comprenons que ce qui relève des impressions tend vers des formes attenantes à des présences et non à des « re-présences » car il n'est plus question de croire en leur représentation déjouée ou imitée, mais bien de faire en sorte qu'elles existent. De quelles manières l'artiste Nobuhiro Nakanishi représente-t-il le temps dans ses installations ? En quoi consiste l'expérience visuelle vers laquelle il mène les spectateurs à travers ses « Layer Drawings » ? Comment ses œuvres peuvent influencer la perception que le spectateur a de la temporalité ? Ces problématiques nous mènent vers l'exploration de deux axes principaux. Le premier explicitera le processus créateur de l'artiste Nobuhiro Nakanishi et la construction de ses installations témoins d'une représentation entre impression et mémoire, tandis que la seconde partie, focalisera son analyse sur la manière dont le regardeur perçoit le temps et le mouvement au sein de l'œuvre « Layer Drawings ».

¹ - Michel Malherbe, *Kant ou Hume, ou La raison et le sensible*, Paris, Éditions Librairie Philosophique, 1993, p.50.

² - « [...] les yeux humains [...] entrent en contact avec tout par la vue et le toucher ; ils regardent l'ensemble avec un sens du détail et réalisent l'existence de l'objet dans toutes les directions dans l'espace qui l'entoure. En tournant les yeux pour sentir l'autre côté que je suis toujours incapable de voir, je répète l'acte de remplir simultanément le visible et l'invisible. Plutôt que de simplement regarder un objet, j'essaie de saisir le temps et l'espace tout en utilisant librement mes nerfs, ma mémoire [...] », Nobuhiro Nakanishi, *Catalogue of Nobuhiro Nakanishi exhibition : Transport view Aomori Contemporary Art Center, Japan, 2011* page 11.

³ - Voir le site de l'artiste : <http://nobuhiro-nakanishi.com/gallery/layer-drawings/>.

La représentation du temps, entre impression et mémoire
Dans cette perspective, nous opérons un focus sur cet artiste qui a fait de ses images un enchaînement d'impressions. Nobuhiro Nakanishi stimule le regard en incitant les spectateurs à rassembler mentalement les différents fragments d'une forme afin d'en faire surgir des impressions imagées. Il dit à ce propos : « [...] *human eyes [...] come into contact with everything through eyesight and the sense of skin look at the whole with awareness to detail, and realize the existence of the object in all directions in the space surrounding it. While turning my eyes to feel the other side that I am ever unable to see, I repeat the act of filling up the visible and the invisible simultaneously. Rather than simply looking at an object, I try to grasp time and space while freely using my nerves, memory [...]* »². Nobuhiro Nakanishi réalise des œuvres qui tentent de préserver un moment singulier de la nature en en capturant des représentations. Sa technique consiste à photographier sous la forme d'une répétition un paysage à différents intervalles de temps. Il monte ensuite les images sélectionnées sur des panneaux d'acrylique en suivant l'ordre chronologique établi, permettant ainsi de légères variations d'une image à l'autre. En opérant de la sorte, il tenterait de tracer le temps et de l'éprouver dans des installations qu'il nomme : « Layer Drawings ». Ce qui intéresse l'artiste n'est pas de représenter le temps dans une forme de frontalité, en l'imposant aux yeux du spectateur, en le figeant, mais bien d'en saisir un extrait, doté de son propre espace, de sa propre image. Ainsi, Nobuhiro Nakanishi constitue un processus créateur en élaborant des sculptures qui prennent forme dans l'espace et se consacrent à la notion de temporalité³. Nakanishi use de phénomènes soulevés par la perception des objets matériels dans le but d'entremêler ce qui est visible avec ce qui semble ne pas l'être et d'amener le spectateur vers un processus qui nécessite d'éprouver ce que nous avons perçu et ce que nous nous apprêtons à voir.

Placées dans un ordre chronologique, les prises de vue issues de « Layer Drawing » sont la matière constructrice amenant à la constitution d'une image qui va advenir, questionnant ainsi sa perception visuelle. Ce procédé nous amène à penser que l'image stratifiée s'étend dans l'espace grâce à la transparence des supports. De ce fait, la constitution de l'œuvre finale se dote d'une temporalité, reflétant en quelque sorte la durée d'un espace qui diffère de celui qui l'environne.

L'image créerait dans un même temps un nouvel espace où la picturalité du rendu et l'environnement se confondent en une expérience d'un temps spatialisé. Ce procédé met en évidence la démesure de l'espace lorsqu'il est régi par le temps et se manifeste essentiellement par l'ajout ou l'intégration d'une nouvelle dimension dans le sens où chaque image n'est accessible que par la circulation parmi celles qui la composent. Plus particulièrement, l'œuvre *Layer Drawing Fog* invite le spectateur à une déambulation vers un ensemble vaporeux émanant du ciel. Disposés en arc, nous découvrons des dégradés de couleurs, du bleu pourpre au jaune orangé, à la manière d'un sfumato, technique de peinture mise au point par Léonard De Vinci. En pleine compréhension de l'installation présentée, nous constatons l'écart entre les images. À ce propos, l'artiste évoque sur son site internet : « *We are all subject to the passing of time, yet each of us feels and perceives it in our own way. Time itself has no shape or boundary and cannot be fixed or grasped. When we look at the photographs in these sculptures, we attempt to fill in the gaps between the individual images. We draw from our physical experiences to fill in missing time and space, both ephemeral and vague. In this series, I attempt to depict time and space as sensations shared by both viewer and artist* ⁴. »

Ce vide intrigant pose question quant à une éventuelle suspension du temps.

La perception du temps et du mouvement à travers les « Layer Drawings » de Nakanishi

La démarche de l'artiste de Nobuhiro Nakanishi permet de concentrer l'analyse sur le fait que la vision du spectateur est vouée à la reconfiguration et à la mémorisation de toutes les possibilités d'images produites par ses déambulations autour de l'installation. À partir de celles-ci, chaque interprétation imaginative est unique. L'œuvre *Layer Drawings Cloud* présente cet inévitable passage à travers le temps, qui, du présent au passé, se transforme en un souvenir, une remémoration. C'est ainsi que l'installation nous incite à penser : non plus à la mesure du temps, mais à la capture d'un instant et au passage à travers les images. La temporalité devient à ce moment précis indispensable face à l'appréhension de l'œuvre. La scénographie des images et leur succession met en place un cheminement lié à la découverte d'une succession d'instant, des entre-temps, voire des contretemps qui tendent à repenser le temps présent : un temps qui improvise son présent.

Cette manière de se mouvoir dans l'espace d'exposition se manifeste donc par une hybridation visuelle entre la matérialité des images et leur assemblage par juxtaposition, nous renvoyant à l'installation « Layer Drawing Fog » évoquée plus haut et présentant une forêt à l'aube dont le ciel brumeux et atmosphérique semble fragile et intangible. L'invitation aux déplacements au sein de l'espace muséal de la part de l'artiste incite les spectateurs à se remémorer des captations du réel face à ce type de paysages ou à émettre des possibilités imaginatives tout en explorant le temps morcelé. À mesure des déplacements, une masse brumeuse se met en place et se dévoile en laissant apparaître des fragments d'arbres puis ces derniers dans leur entièreté, qui, les uns après les autres, incitent le spectateur à pénétrer dans une forêt stratifiée. Dans cette perspective, nous émettons l'idée que l'artiste mène le spectateur vers un état d'ébranlement qui sous-tend un caractère onirique suggéré par des impressions qui se soumettent à l'incertitude de leur présence. Confronté à cette installation, le spectateur visualise un phénomène lié à l'ordre du sensible : il se manifeste par la présence de plusieurs impressions tirées d'une mémoire rendue floue par sa transposition plastique. Dans la *Phénoménologie de la perception*, Maurice Merleau-Ponty explique qu'une impression ne peut en réveiller d'autres⁵, qu'elles entraveraient la perception et leurs données sensibles.

Ainsi, ce qui manque au souvenir, c'est sa propre réalité effective. Nous supposons que le souvenir serait un élément d'expression, pas uniquement lié à la perception. Ce serait par le biais de cette expression que le spectateur en décèlerait des impressions. Nakanishi tente de nous démontrer que, tant que l'expression persiste, l'impression existe. Ainsi, les « Layer Drawings » invitent à parcourir le mouvement figuré dans les images en « dessinant » le parcours d'un temps déterminé. Cette approche qui remet en question la manière de voir s'engage au cœur d'une triple relation au mouvement-relatif : le premier, qui semble le plus évident, est le mouvement induit au sein de chaque image stratifiée. Le second s'opère dans l'errance à laquelle Naganishi initie le spectateur et le dernier, moins explicite visuellement, est l'interaction entre la représentation imagée de la nature et l'espace-temps environnant de l'espace qu'est l'exposition. En d'autres termes, cette troisième relation s'opère en tant que séquence imagée.

4 - « Nous sommes tous soumis au passage du temps, mais chacun d'entre nous le ressent et le perçoit à sa manière. Le temps lui-même n'a ni forme ni limite et ne peut être ni fixé ni saisi. Lorsque nous regardons les photographies de ces sculptures, nous essayons de combler les lacunes entre les différentes images. Nous puisons dans nos expériences physiques pour combler le temps et l'espace manquants, à la fois éphémères et vagues. Dans cette série, je tente de représenter le temps et l'espace comme des sensations partagées par le spectateur et l'artiste. » Traduit à partir du site de l'artiste : <http://nobuhiro-nakanishi.com/essay/layer-drawings-en/>.

5 - Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976, pp. 220-221.

6 - *Ibid.*

Cette dernière n'est déductible que par le mouvement visuel et la présence physique du spectateur. Ce qui donne un aspect dynamique à l'installation réside dans l'intervalle entre les différentes strates. Chaque image séquencée et stratifiée est indépendante de celle qui la suit ou la précède. L'aspect du mouvement est donc figuré essentiellement dans la compénétration de plusieurs images successives. Elle allonge visuellement l'aspect de profondeur comme si la perspective représentée s'étendait et s'intégrait uniformément dans deux espaces : l'espace en lien avec la nature et l'espace muséal.

La perception du temps dans les « Layer Drawings » de Nobuhiro Nakanishi s'analyse et se résume en la perception précise d'une mémoire inattendue par le spectateur. Qu'elle soit singulière ou non, la perception du temps ne vise pas uniquement la vision réelle des images qui s'écoulent, mais une impression d'être spectateur d'un autre espace-temps dont les normes et les mesures sont différentes. Nakanishi ouvre une fenêtre qui mène vers un espace-temps sensible : il fige un bref instant et le dote d'une spatialité au sein de laquelle l'expérience visuelle offre une perception inédite de l'image. L'œuvre devient donc relative au temps grâce à la manière dont les images induisent un espace temporel. Ce rapport entre la mise en espace de l'œuvre d'art et l'espace palpable de la nature montre à quel point la vision du regardeur peut être ébranlée, et donc éthérée. Il suffirait d'un bref bouleversement visuel et sensible pour que l'homme remette en cause sa capacité perceptuelle. L'artiste fait ainsi en sorte que son œuvre soit ouverte, non pas pour inciter le regardeur à circonscrire plusieurs champs de réflexion, mais pour lui faire prendre conscience de la densité de ce qu'il peut voir en l'espace d'un instant.

Inès Boudidah,
Doctorante en Théories et sciences des Arts
Plastiques, Institut supérieur des Beaux-Arts
de Tunis, Université de Tunis

Les temps de l'art

« Arts premiers » : des métamorphoses dans un temps suspendu ?

En 1951, Alioune Diop ¹, directeur de la revue *Présence Africaine*, commande un film aux réalisateurs Chris Marker et Alain Resnais sur la place réservée à « l’art nègre » en France. Le film *Les statues meurent aussi* débute par cette phrase prononcée par Jean Negroni : « quand les hommes sont morts, ils entrent dans l’Histoire, quand les statues sont mortes elles entrent dans l’art ² ». Partant du constat que la mort de l’objet apparaît comme la condition *sine qua non* à son entrée au musée et donc, à son accession au domaine de l’art, le film fait ainsi écho aux propos d’un ouvrage publié quelques années plus tôt : *Le musée Imaginaire* ³ d’André Malraux. Si ces deux œuvres témoignent des transformations et des bouleversements de leur temps, elles n’en demeurent pas moins porteuses d’interrogations actuelles, quant à l’état et au devenir des objets exposés dans les musées, notamment ceux « d’arts premiers ».

En 2017, un peu plus de dix ans après son ouverture, le Musée du quai Branly se voyait concerné par une demande de restitution émise par le Bénin. Cette requête venait ainsi s’inscrire dans une forme de continuité de l’histoire de ce musée, dont l’élaboration fut émaillée de différentes polémiques en raison des conditions d’acquisition de bon nombre d’œuvres, qui oscillent entre pratiques de collectes coloniales et trafics plus récents⁴.

Ce type de demande peut néanmoins nous amener à nous interroger sur le constat établi un demi-siècle plus tôt par les deux œuvres mentionnées. Le processus de patrimonialisation aurait en effet placé ces objets dans une sorte de temps suspendu, un non-temps. Ils auraient ainsi cessé « d’être » pour devenir des entités passives, destinées à être contemplées. Comment, dans ce cas, expliquer « l’inactivité » induite — *a priori* — par leur condition et les remous que certains n’ont, semble-t-il, de cesse de produire ?

En premier lieu, il est essentiel d’effectuer une distinction entre les deux œuvres précédemment citées. Bien que partant d’un même constat, *Les statues meurent aussi* et *Le Musée Imaginaire* ne donnent pas le même sens à la « mort » de l’objet. Par conséquent, les implications qui en découlent diffèrent, voire s’opposent.

Pour Chris Marker et Alain Resnais, la première décontextualisation, celle qui consiste à arracher un objet à la culture qui l’a fait naître, le condamne à devenir une relique, une trace. Il meurt dès lors que ceux qui le regardent sont incapables d’en comprendre le sens profond, intrinsèque. C’est l’arrêt d’un fonctionnement auquel rien ne semble pouvoir se substituer et certainement pas le plaisir esthétique brandi par les Européens, qui ne serait qu’un subterfuge masquant l’impossibilité à se projeter dans une autre culture. Si elle est inapte à ranimer les objets, à leur donner une vie nouvelle, c’est que cette notion de plaisir esthétique se doit d’être en adéquation avec la vision portée par les colons, qui, sous couvert d’universalisme, vont entreprendre d’imposer leurs normes et de supplanter les créateurs.

Pour André Malraux en revanche, la « mort » n’est pas synonyme de fin en soi. Elle est liée à ce qu’il nomme « le chant de la métamorphose ». Selon lui, la mort serait avant tout une transformation, le passage d’un état à un autre : une mue. Les décontextualisations successives qu’ont subi les « arts premiers » ne constitueraient alors pas un appauvrissement. Le dépouillement d’une couche de sens aboutirait à la création d’une nouvelle strate et, quelque part, à une forme de renaissance de l’objet. À chaque « mort » succéderait une « nouvelle » vie. De fait, un certain nombre de faits historiques viennent étayer cette thèse.

Rapportés en Europe à partir de la fin du XV^e siècle, ces objets ont d’abord été considérés comme des curiosités. Bien qu’on leur concède parfois une valeur didactique⁵, ils vont longtemps rester « le fruit de l’imagination la plus sombre et la plus extravagante ⁶ ».

Ces objets sont, pour un certain nombre d’entre eux, des prises de guerre qui s’inscrivent dans le cadre des conquêtes visant à étendre l’empire colonial de la France, comme ce fut le cas pour les statues du roi Béhanzin ramenées par le général Dodds en 1893 suite à la conquête du Dahomey ⁷. L’engouement dont ils vont faire l’objet dès la fin du XVIII^e siècle voit également le développement des expéditions et des pratiques de collectes et d’études. Ces dernières vont se structurer autour d’un sentiment d’urgence, qui résulte de la colonisation.

L E P É R I S O P E N O 2 P E R S P E C T I V E S

8 - Qui prendra le nom de Musée d’ethnographie du Trocadéro en 1882.

9 - C’est le cas dans le film *Les statues meurent aussi*.

10 - Le terme fut regretté par son auteur en raison de la confusion qu’il suscite., le terme de « premier » pouvant être relié à « primitif » qui sous entendrait forme d’infériorité à l’art occidental. L’inverse de ce que souhaitait Jacques Kerchache, qui lutta ensuite en faveur de l’abandon du terme, sans succès.

11 - Malraux André, *Le musée Imaginaire*, 1951, p.12.

Les sociétés colonisées sont considérées comme primitives et amenées à disparaître — en tout cas telles qu’on les connaît à l’époque — et à être « remplacées » par l’imposition du mode de vie occidental. Il faut donc se presser de « collecter » un maximum d’éléments en provenance des territoires colonisés afin de les « sauvegarder ». Les autorités coloniales envoient des scientifiques dans les territoires colonisés. Parallèlement, elles encouragent les civils présents sur place à amasser autant d’éléments que possible : spécimens de la faune et de la flore, objets culturels/cultuels, ainsi que, de nombreux restes humains. Ces « objets » vont constituer des collections à caractère public (musées) ou privé et viendront remplir des dépôts ou des laboratoires de recherches et/ou « nourrir » les Expositions universelles et coloniales.

Cela aboutira à l’ouverture en 1819, du Muséum d’Histoire Naturelle, puis, en 1878, du Muséum ethnographique des missions scientifiques⁸, qui deviendra le Musée de l’Homme en juin 1938. Pendant cette période, ces objets seront conjointement des trophées coloniaux et des objets ethnologiques.

Dans le courant du XX^e siècle, ces objets-trophées entament une nouvelle étape dans leur « mutation ». Peintres, poètes, écrivains et même scientifiques contribuent à leur donner un nouveau souffle, une nouvelle visibilité. Les surréalistes s’en inspirent, les collectionnent. S’ils suscitent encore la condescendance du côté des « Beaux-Arts », on commence à les envisager autrement : art colonial, art « nègre ⁹ ». On ne les considère plus uniquement comme les témoins d’époques révolues, porteurs de connaissances scientifiques. Ils sont de plus en plus « appréciés » et reconnus pour leurs caractéristiques esthétiques. Ainsi, le musée de la France d’Outre-Mer devient, en 1961, le Musée National des Arts d’Afrique et d’Océanie sous l’impulsion d’André Malraux, alors Premier ministre d’État chargé des Affaires culturelles. Parallèlement, les musées présentant traditionnellement ces objets vont peu à peu connaître une désaffection des publics en raison d’une muséographie désuète et des partis pris coloniaux qui les sous-tendent.

Ce glissement de l’objet ethnologique vers l’objet d’art semble définitivement s’achever avec l’adoption du terme « d’arts premiers ¹⁰ », terme dont on doit l’initiative au collectionneur et marchand d’Art Africain, Jacques Kerchache, par ailleurs ami du président Jacques Chirac. C’est sous leur impulsion que les « arts premiers » feront leur entrée au Louvre, au sein du Pavillon des Sessions, au début du siècle et que le Musée du quai Branly verra finalement le jour en en juin 2006.

Les institutions qui se sont succédées attestent de l’évolution d’un regard, en l’occurrence le nôtre, qui est en partie déterminé par l’époque et la culture dans lesquelles nous nous trouvons. Cependant, la création de nouvelles institutions n’apporte pas, en soi, la preuve d’une meilleure compréhension de ces œuvres ou qu’elles retrouvent ne serait-ce qu’une part infime du pouvoir qui fut le leur avant qu’elles ne soient décontextualisées. Cela accentue l’impression que les objets sont avant tout la proie de facteurs extérieurs comme le temps, qu’ils le subissent et sont incapables, une fois sortis de leur contexte d’apparition, d’être agissants. Ce sentiment se voit renforcé par les procédés de monstration utilisés par les musées, qui « paralyser » un peu plus les objets. On pourrait citer, entre autres, l’utilisation de la vitrine, qui demeure d’une incroyable constance au fil des siècles et dont on pourrait dire qu’elle nécrose autant qu’elle conserve.

Le Musée du quai Branly ne fait pas exception à la règle et pourrait, à ce titre être considéré comme un lieu du simulacre en raison de son parti pris centré sur l’esthétisme et de sa théâtralisation ouvertement revendiquée.

Faudrait-il alors « jeter » Malraux et la renaissance des objets d’art avec « l’eau du bain » et adhérer à la vision, quelque part sans retour du film *Les statues meurent aussi* ? N’y aurait-il pas de vie possible après la décontextualisation ?

Malraux dresse le constat d’une évolution qui est effective. Sa conclusion est discutable et même réfutable puisqu’il place l’institution comme libératrice. Elle aurait « contribué à délivrer de leur fonction les œuvres d’art ¹¹ ». Il élude le rôle de la colonisation et des institutions dans cette supposée délivrance qui est en fait une spoliation de biens culturels.

Sa conclusion n’est sans doute pas dénuée d’idéologie politique. André Malraux a occupé pendant plus de dix ans une charge de ministre. Il n’est pas très surprenant qu’il ait tenu un discours conforme aux idées de l’époque, que ce soit pour conserver son poste ou parce qu’il adhérerait tout simplement à cette vision des choses. Cela en ferait lui aussi un produit de son temps.

Le fait que Malraux nous invite à faire le « deuil » d’une partie de la signification de ces objets et qu’il faille — selon lui — que nous reconnaissons que ceux-ci ne signifieraient jamais pour nous, ce qu’ils ont signifié pour leurs créateurs, se prête à une double interprétation.

Celle relative à son époque, qui fait de l’arrivée des œuvres au musée le « point final » de leur périple, ou, au regard de notre présent et des événements qui ont cours, qui font de cette phrase la simple conclusion d’un chapitre d’une histoire qui continue encore à s’écrire.

La demande de restitution émise par le Bénin fut d’abord rejetée par Jean-Marc Ayrault, ministre des Affaires étrangères, au motif de « l’inaliénabilité du patrimoine français ». Cette demande sera finalement acceptée à la fin de l’année 2018, par Emmanuel Macron, suite à la remise du rapport Savoy-Sarr¹². Il a ainsi annoncé la restitution de vingt-six œuvres dans les prochaines années.

Ces restitutions futures pourraient constituer un premier pas vers une redéfinition des rapports entre nos deux pays et plus largement entre les anciennes puissances coloniales et les pays qui furent colonisés, pour peu que ces démarches qui se multiplient, aboutissent. Elles laissent entrevoir une possibilité d’entretenir des relations plus saines, en commençant à se départir du néocolonialisme qui perdure.

La restitution du patrimoine culturel pillé à l’Afrique, même si elle en est encore à ses balbutiements, témoigne d’une nouvelle étape dans la vie des œuvres. Elles sont aujourd’hui investies d’espoirs considérables qui vont au-delà de leurs sens premiers. Elles permettent à ces pays d’envisager une reconstruction culturelle, grâce à la réappropriation de leur mémoire et de leur Histoire. Après avoir été mises en sommeil dans nos musées pendant plusieurs siècles, elles redeviennent aujourd’hui actives, venant ainsi contredire Chris Marker et Alain Resnais, qui n’envisageaient sans doute pas à leur époque, une recontextualisation possible.

Ces restitutions à venir viennent aussi ironiquement « prolonger » les propos d’André Malraux. S’il insistait dans les années 50 sur l’importance du lâcher-prise concernant le sens premier de ces objets, il s’avère qu’un demi-siècle plus tard, l’État français a finalement décidé de « lâcher » au sens propre cette fois, certaines des œuvres qu’il détenait. Cette décision et les conséquences qui en découlent s’inscrivent comme une étape nécessaire à la réappropriation du patrimoine culturel Africain par ses populations qui en ont jusqu’ici été privées.

Sarah Coulaud,
Titulaire d’un Master 1 Arts et culture,
Université de Lorraine

¹²– Rédigé par Bénédicte Savoy, historienne de l’art et Felwine Sarr, économiste et écrivain Sénégalais.

Le temps de l’art

Que retient-on des films ? Enquêter sur la réception du cinéma : la construction de la mémoire du spectateur

¹ - *Tomboy*, écrit et réalisé par Céline Sciamma, Hold Up Films & Productions, 2011.

² - *Une nouvelle amie*, écrit et réalisé par François Ozon d’après la nouvelle de Ruth Rendell, Mandarin Cinéma, 2014.

³ - *The danish girl*, écrit par Lucinda Coxon d’après le roman de David Ebershoff, réalisé par Tom Hooper, ELBE, Harrison Productions, MMC Independent, Pretty Pictures, Senator Film Produktion et Working Title Films, 2015.

⁴ - *Hourou Musuko*, écrit par Mari Okada d’après la série de manga de Takako Shimura, réalisé par Ei Aoki, Anime International Company Aniplex, 2011

⁵ - Phrases tirées d’un entretien auprès de Julia (femme transgenre) mené en 2018 pour mon mémoire de première année de master, *Observation du spectateur transgenre face à son homologue fictif* sous la direction de Jean-Marc Leveratto.

⁶ - *Danish girl*, 0 : 37 : 05 – 0 : 40 : 08, le découpage de la séquence se fonde autour de la musique « The Mirror » composée par Alexandre Desplat.

⁷ - Elisabeth Loftus l’a démontré dans de nombreux articles et livres, voir notamment, Elisabeth Loftus « The malleability of human memory », *American Scientist*, vol. 67,1979, p. 312–320

⁸ - Pour en savoir plus voir le chapitre sur la mémoire de Rui Da Silva Neves, *Psychologie cognitive*, Armand Colin, 2011, p. 28-44.

⁹ - François Boespflug, *Religions et caricatures : les défis de la représentation*, Montrouge, Bayard, 2016, p. 186-189.

¹⁰ - Apparition brutale d’un élément sur la piste son ou vidéo, visant à surprendre le spectateur.

¹¹ - Laure Léger-Chorki, *L’attention*, Paris, Dunod, 2016, p. 110.

¹² - *Ibid.*

¹³ - Christiane Kekenbosch et Alain Blanchet, *La mémoire et le langage*, Paris, Nathan, 1997.

Les films semblent être capables de parler aux spectateurs, si bien qu’une intense discussion se crée parfois entre les deux. Alors quoi de plus normal que de réfléchir à leur relation avec la société ? En sont-ils le reflet ? Influencent-ils nos imaginaires, nos représentations ? Notre étude se place là où la société et l’imaginaire se rejoignent, là où ils font polémique. Notre objectif est de savoir comment, par-delà le plaisir cinématographique, un film peut révéler quelque chose de l’humanité du spectateur. Prenons l’extrait d’un entretien réalisé en 2018 au cours de notre mémoire de première année de Master Arts et culture intitulé *Observation du spectateur transgenre face à son homologue fictif*. L’enjeu de ce travail était de savoir si les fictions audiovisuelles qui représentent des existences trans’ pouvaient avoir un effet sur des spectateurs eux-mêmes transgenres. Julia, une jeune spectatrice, s’exprimait ainsi à propos des films qui l’avaient marqué et qu’elle considère avoir participé à sa propre construction identitaire : « Alors pour *Tomboy*¹ et *Une nouvelle amie*², ça m’a fait comprendre. Pour ce qui est de *The danish girl*³ (et *Hourou Musuko*⁴), ça m’a aidé à me comprendre et m’accepter. » ... « Je saurais seulement dire pour *Danish girl*, c’est la scène où Lily se voit nue devant le miroir. C’est étrange, mais c’est là que j’ai compris ».⁵

En filigrane de ces quelques phrases, nous pouvons observer un effet d’apprentissage provoqué par les films *Tomboy* et *Une nouvelle amie* sur la spectatrice. On peut également distinguer un effet plus intime de construction de soi avec *Hourou Musuko* et *Danish girl*. Dans le cas de ce dernier film, le souvenir de Julia se focalise par ailleurs sur une seule séquence, celle du miroir⁶. Sans chercher à remettre en cause la parole de l’interviewée, peut-on se demander si celle-ci surestime l’effet du cinéma ? Quel statut, quelle fonction pouvons-nous donner à la situation cinématographique rapportée ? En effet, avant de nous parvenir sous forme de témoignages de spectateurs, les films parcourent un véritable périple dans les mémoires individuelles et collectives. En ce sens, il semble intéressant d’explorer ce phénomène afin de mieux évaluer l’importance que nous pouvons donner aux souvenirs cinématographiques.

Quelques mots sur la mémoire...

La mémoire n’est pas un stock exact d’informations ?, elle modifie les événements perçus et le temps les détériore. La psychologie cognitive distingue trois types de mémoires : le registre de l’information sensorielle, la mémoire de travail et la mémoire à long terme. Pour résumer rapidement ces trois notions, le premier type de mémoire traite les signaux sensoriels et les encode en informations. La deuxième prend la forme d’une mémoire transitoire qui traite ces informations dans le but de comprendre, apprendre ou appréhender le monde. Enfin la dernière stocke ces informations⁸. Ainsi, lors d’un entretien, le chercheur est confronté à un individu qui mobilise les souvenirs des films qu’il a vu et récupère ce qu’il peut dans sa mémoire à long terme. Cependant, il ne faut pas omettre que le traitement initial du signal, puis de l’information, colore et détermine le souvenir dont l’individu fait part à l’enquêteur. L’attention, qui est au centre du processus de mémorisation, est donc fondamentale pour notre étude. De plus, deux types de stimulus, qui entraînent deux types de mémoires distinctes, semblent être privilégiés chez l’être humain : la mémoire iconique (la vue) et la mémoire échoïque (l’ouïe).

L’image et la mémoire

L’image paraît être un vecteur privilégié de l’information. Plus encore, elle serait capable de pénétrer nos représentations mentales quasi instantanément à l’inverse des paroles⁹. Son pouvoir de persuasion serait important et, associé à la narration, indéfectible. Cognitivement, cela se traduit par davantage d’attention portée aux objets saillants dans une image. En effet, un objet dit « saillant », comme la lumière rouge d’un feu de circulation ou un *jump-scare*¹⁰, nous déconcentre de notre cible (par exemple : suivre l’histoire, l’action, se laisser bercer par l’esthétique…), il agit comme un « distracteur¹¹. » Ce dernier sera plus aisément mémorisé et prompt à construire nos représentations mentales. Or ce sont ces « distracteurs » qui font tout le suc d’une fiction bien conduite. Sans surprise, pas d’histoire. Ils se retrouvent ainsi en grand nombre dans le visionnage d’un film ou d’une série. Les émotions jouent également un rôle important dans l’attention portée aux fictions et la mémorisation des événements, voire des représentations, puisque notre attention est facilement attirée par des émotions négatives comme la peur¹². Étant donné que notre cerveau semble être un amateur de mélodrame et de violence, la dramatisation d’un événement permet un meilleur enregistrement de l’information dans la mémoire à long terme¹³. Ceci peut alors

<div> <div><ol style="list-style-type: none">1 4 - François Boespflug, <i>Religions et caricatures : les défis de la représentation</i>, Montrouge, Bayard, 2016, p. 186-189. </div></div>
<div> <div><ol style="list-style-type: none">1 5 - Laurent Jullier, « La complémentarité CinemaScope - son multipistes », <i>Le CinémaScope entre art et industrie</i>, 2002. </div></div>
<div> <div><ol style="list-style-type: none">1 6 - Friedrich Platz, Reinhard Kopiez, Johannes Hasselhorn et Anna Wolf, « The impact of song-specific age and affective qualities of popular songs on music-evoked autobiographical memories (MEAMs) », <i>Musicae Scientiae</i>, 19-4, 2015, p. 327-349. </div></div>
<div> <div><ol style="list-style-type: none">1 7 - Emmanuel Bigand, <i>Le cerveau mélomane</i>, Belin, 2013. </div></div>
<div> <div><ol style="list-style-type: none">1 8 - Laurence Picard, Francis Eustache et Pascale Piolino, « De la mémoire épisodique à la mémoire autobiographique : approche développementale », <i>L'Année psychologique</i>, Vol. 109-2, 2009, p. 202. </div></div>
<div> <div><ol style="list-style-type: none">1 9 - Ibid. </div></div>
<div> <div><ol style="list-style-type: none">2 0 - Blake Snyder, <i>Save the Cat ! Goes to the Movies : The Screenwriters Guide to Every Story Ever Told</i>, Studio City, CA, Michael Wiese Productions, 2007. </div></div>
<div> <div><ol style="list-style-type: none">2 1 - Procédé visant à cacher le pénis et les testicules de manière à créer la surface la plus plate possible. </div></div>
<div> <div><ol style="list-style-type: none">2 2 - Comme le décrit Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », <i>Actes de la recherche en sciences sociales</i>, 62-1, 1986, p. 69. </div></div>
<div> <div><ol style="list-style-type: none">2 3 - Terme développé dans Harold Garfinkel, <i>Studies in ethnomethodology</i>, Cambridge, UK, Polity Press, 1984. </div></div>

expliquer la pénétrance¹⁴ des images. L’image de fiction serait donc bien plus efficace, car parsemée de surprises qui dramatisent une réalité neutre et prévisible. Elle contribue ainsi à nos représentations mentales durables.

Le son et la mémoire

D’autre part, les sons et notamment la musique ont un effet fondamental dans la perception du cinéma et sur son souvenir. La complémentarité entre l’audio et le visuel¹⁵ permet dans une conception évolutionniste d’une part de repérer un danger à 360° et permet au regard de se porter sur cet objet afin de faire corroborer les deux types de signaux et de s’assurer du danger ou non-danger. C’est par cette complémentarité que le cinéma gagne en effet et nous ne pouvons donc pas oblitérer la piste son du film. De plus, la musique joue un rôle très important dans la mémoire autobiographique¹⁶ puisqu’elle peut servir d’ancrage à un souvenir et le réactive plus aisément. C’est ainsi que certaines personnes atteintes de la maladie d’Alzheimer¹⁷ ont pu se rappeler d’événements de leur vie aux seuls sons d’une mélodie. Ce type de mémoire est fortement émotionnel et la musique permet à la personne de lier des stimulus sensoriels non pénétrables cognitivement à sa perception réflexive d’elle-même, le *self*¹⁸. En complément de la mémoire épisodique, intervient enfin la mémoire autobiographique qui est sémantique et participe à cette construction du *self*¹⁹. Lorsque Julia mentionne le film *The danish girl* comme un événement marquant dans son parcours de personne trans’, c’est donc dans cette mémoire épisodique qu’elle puise son souvenir.

Approche de la séquence

Revenons ainsi à la séquence de *The danish girl* souvenue par Julia. Cet épisode se situe au passage de l’acte 1 à l’acte 2A, ce qui contribue également à une meilleure mémorisation de la scène. En effet il s’agit d’un moment clé : l’héroïne prend la décision d’entamer une transition. Cet événement peut être qualifié, selon Blake Snyder, de *Break into 2*²⁰, c’est-à-dire de passage à l’acte 2A. Si nous considérons le film comme une liste de scènes, alors ce passage peut être à la fois situé au début du film (il reste 1h22 avant la fin du métrage), c’est-à-dire à un moment où l’attention du spectateur est au plus haut, mais aussi à la fin du premier acte et donc en conclusion de la présentation des personnages et des enjeux. Or la mémoire est sujette à deux effets : l’effet de primauté et l’effet de récence. De ce fait, nous nous souvenons généralement mieux d’éléments situés au début d’une liste (effet de primauté) ou en fin de cette

dernière (effet de récence). Nous pouvons donc supposer que toutes les séquences d’un film ne sont pas égales face à la mémoire, le deuxième acte pouvant souvent être considéré comme le ventre mou du métrage, à l’inverse de la première image, de la dernière, de la scène d’ouverture, du climax… Il nous semble donc que la spectatrice se souvient précisément de cette scène car ce passage active la fonction d’identification (le *tucking*²¹ devant un miroir peut rappeler à l’enquêtée une situation déjà vécue), mais aussi car il constitue un point central de l’intrigue. Le spectateur doit porter toute son attention sur ces quelques minutes, car il s’agit du début de l’aventure. La musique fait le lien entre les lieux et l’absence de parole ou d’autre son donne d’autant plus d’importance à la composition. La scène se conclut par un changement de mode musical, du Sol mineur au Sol majeur, accompagnant la prise de décision de l’héroïne. Cette modulation vers un mode majeur, généralement perçu comme plus lumineux, souligne ainsi musicalement sa libération.

Conclusion

Selon son témoignage, Julia a pris conscience de sa transidentité en même temps que le personnage de Lily. Sans doute est-ce surtout la situation dans laquelle se trouvait Julia (le début de sa prise de conscience) qui a permis à cette séquence de gagner en importance dans ses souvenirs. Mais toute la construction du film et la fabrication de la scène participent également de la rendre si conséquente. Durant un entretien focalisé sur la vie des enquêtés, une illusion biographique se produit assurément²² : pour l’enquêtée, celle-ci participe à donner un sens à sa vie, à la mettre en récit et en forme. Ainsi, Julia aperçoit au travers de Lily devant son miroir, un miroir d’elle-même. Cependant, nous ne pouvons pas pour autant rejeter tout témoignage. En effet, le temps met en forme les souvenirs, la mémoire est malléable et la situation d’entretien demande aux interviewées une activité qui n’a rien de naturel. Néanmoins notre perception est par essence émotionnelle et l’art passe par ces émotions. Recueillir des expériences, c’est recueillir des souvenirs, des fragments de vies. L’enquêteur se doit alors de faire confiance en l’*accountability*²³ des enquêtés, c’est-à-dire en leur capacité à dire et être experts d’eux-mêmes. Il nous faut ainsi accepter l’humanité de ces derniers, tout comme l’enquêteur doit accepter la sienne, puisque c’est par ce biais que les films nous touchent,et probablement, nous changent.

Léa Léglise, Doctorante en Arts, 2L2S, Université de Lorraine.

L'Évolution de l'exploitation du cinéma pornographique en France et enjeux scientifiques : le cas du Beverley

Notes

- 1 2
- 1 2
- 1 2
- 1 2
- 1 2
- 1 2
- 1 2

Préface

Sommaire

Le temps de l'art

Évolution de l'exploitation du cinéma pornographique en France et enjeux scientifiques : le cas du Beverley

Dans le cadre d’un TD sur l’exploitation et la programmation cinématographiques dispensé en troisième année de Licence arts du spectacle et audiovisuel, nous nous sommes intéressé·e·s à un type d’exploitation méconnu et souvent méprisé : le cinéma pornographique. Nous avons choisi de l’illustrer au travers de l’exemple de la salle parisienne Le Beverley, situé au 14, rue de la Ville-Neuve dans le deuxième arrondissement de Paris. Nous avons pu nous entretenir avec le dernier directeur du cinéma, Maurice Laroche, personnalité truculente qui intègre d’abord l’univers du Beverley en tant qu’employé en 1983, avant de devenir, 10 ans plus tard, le propriétaire des lieux.

Avec sa fermeture en février 2019, le Beverley entre dans la légende : le dernier cinéma pornographique de Paris « tire sa révérence !. » Si sa fermeture a certainement fait plus de bruit que celle du Royal, à Metz, qui a eu lieu fin 2016, c’est peut-être en partie lié à ses singularités, tant au niveau de la programmation que des conditions de diffusion. Jouant depuis le début des années 1980 sur l’esprit des années érotiques que furent les années post-Mai 1968, période marquée – entre autres – par la révolution sexuelle, qui suscite souvent un sentiment de nostalgie, y compris pour les personnes qui ne l’ont pas connue. En effet, Maurice Laroche singularisait « son » cinéma en faisant le choix de projeter des films datant de 1970 à 1995, au format 35mm. Ce dernier est attaché à ce format qui, selon lui, renforcerait l’idée d’une culture cinéophile, avec des films émanant d’une « volonté artistique ».

Pour mieux saisir cela, il nous paraît intéressant de proposer d’abord un petit historique de ce cinéma, à partir de l’ouvrage *Cinéma Beverley, le dernier porno de Paris*, de Claude Forest et Arnaud Chapuy, édité chez l’Harmattan, dans la collection « Salles de cinéma », en février 2019. Nous verrons les singularités du Beverley, afin de comprendre comment l’histoire de ce cinéma fait écho à l’évolution de la consommation des films en France, montrant ainsi l’intérêt pour les études cinématographiques de prendre pour objet la salle de cinéma.[?]

D'un cinéma de quartier

à la dernière salle pornographique française
Le Beverley ouvre ses portes en 1952 dans l’ancienne salle de danse d’une brasserie auvergnate à quelques mètres du fameux Grand Rex. À l’époque, ce petit cinéma de quartier – comptant 110 fauteuils – porte le nom de Bikini, et diffuse principalement des films de genres appréciés du « grand public ». L’étude de la programmation de ce cinéma, menée récemment par Claude Forest et Arnaud Chapuy, montre qu’au départ, au Bikini, « comédies françaises, péplums italiens et surtout films d’aventures américains y tenaient l’affiche pour un prix modique ?. » L’anecdotisme du prix est lié au fait que les films programmés étaient sortis en exclusivité dans d’autres salles bien avant. Ce n’est qu’en 1970 que le Bikini devient le Beverley, une salle d’exclusivité programmant des films classés « art et essai ». Mais le succès atteint avec la diffusion du film érotique soft français *Frustration, les dérèglements d'une jeune provinciale* de José Bénazéraf, qui mobilise environ 2000 spectateurs par semaine dans ce petit cinéma, fin 1971, change la donne, et ouvre les portes d’un nouveau type de programmation. C’est ainsi qu’en 1972, le Beverley ne programme plus que des films relevant du genre de l’érotisme, pour passer, en 1974 à des films pornographiques, voire hardcore. « À la haute époque, vers 1975, il y avait plus de 900 salles spécialisées pornographiques en France. Et six ans plus tard, il en restait 90 », rappelle le spécialiste Jacques Zimmer, qui a dirigé l'ouvrage *Le cinéma X*⁴.

En effet, dès la fin des années 1970, la diffusion des films par le biais de la VHS transforme la consommation cinématographique, comme cela s’était passé à l’époque de la massification de la domestication du poste de télévision. La télévision, la VHS puis le DVD, ne marquent absolument pas une quelconque mort du cinéma véhiculée par certains cinéphiles en particulier dans les années 1980 face à la désertion des salles et à la généralisa-tion du téléviseur, mais une modification des modes de consommation et de diffusion, une modification d’un ensemble de pratiques, tant chez les amateurs que chez les professionnels. Ainsi, les cinémas pornographiques perdurent, même s’ils sont moins nombreux.

Maurice Laroche adopte alors différentes stratégies pour conserver son cinéma. Convaincu que la pornographie a une réelle vocation artistique et que des salles comme la sienne sont des lieux atypiques pour une consommation atypique, il met en scène divers stratagèmes. Il joue tout d'abord sur l'aspect historique des salles de l'âge d'or. Il conserve volontairement un décor typique des années 1970, plongeant les spectateurs dans l'essor de la pornographie, créant une forme de nostalgie pour certains et un moment de découverte pour d'autres. Maurice Laroche fait en outre le choix de ne proposer que des films au format 35 mm, faisant de son cinéma l'un des derniers des éléments de ce patrimoine, voire des archives cinématographiques de la période. Car ces films, aussi bien pornographiques que d'autres genres, se font de plus en plus rares du fait de la difficulté à les conserver. De plus, il développe de nombreuses activités adjacentes qui participent aussi bien à attirer des curieux qu'à fidéliser les habitués : le Festival du Film Amateur du Beverley, un site web accompagné d'un forum de discussions et de rencontres (intimes ou professionnelles), des soirées à thèmes, etc.

Grâce à tous ces petits détails qui différencient le Beverley des autres salles, Maurice Laroche parvient à conserver et faire perdurer sa salle jusqu'en février 2019, son premier désir étant de mettre la clientèle habituée ou nouvelle en confiance. Il évoque à de nombreuses reprises le terme de « famille », quand il parle de ses relations avec ses clients. Malgré tout, l'arrivée de l'ère numérique et de nouveaux moyens de consommation, agrémentée d'une baisse de la clientèle habituelle, pousse le patron de Beverley à mettre la clef sous la porte après de nombreuses années de bons et loyaux services.

Un lieu atypique pour une consommation atypique
Chaque semaine, Maurice Laroche choisissait deux films parmi son catalogue, et les diffusait en boucle. Ce type de diffusion n'est pas commun, il est propre aux salles spécialisées dans le genre.

Le Beverley recensait environ 200 films pornographiques. Les films proposés n'étaient pas, selon Maurice Laroche et les amateur-e-s, de simples « films de cul ». Le discours des spectateurs qui fréquentaient cette salle s'accorde sur le fait qu'y étaient projetés de véritables « chefs-d'oeuvre » :

« films de cul, mais avant tout des films ». Parmi ces 200 titres dont le cinéma disposait citons quelques exemples aux titres évocateurs : *L'Arrière-train sifflera trois fois, 20 000 vieux sous mémère, Code Rectum, Emmanuelle, Bananes mécaniques*, et de nombreux films avec l'actrice française Brigitte Lahaie.

La tranche d'âge des personnes qui fréquentaient l'établissement se situait pour les trois-quarts autour des 60 ans, les autres avaient entre 18 ans et 101 ans. Des jeunes venaient en effet parfois s'aventurer dans ces lieux par curiosité, pour découvrir le 35 mm en tant que fans de cinéma, mais aussi pour voir des films avec des femmes matures, de la musique, des décors et des petits scénarii. Quant aux classes sociales, il n'y en avait pas de précises, on y croisait aussi bien des étudiants, que des chefs d'entreprise et même des mères au foyer. De ce qu'on peut voir, la majorité de la clientèle était constituée d'habitués âgés : des personnes qui avaient connu l'âge d'or du cinéma pornographique et se rendaient au Beverley pour y découvrir des films.

L'entrée était à 12€ pour la journée, et en comptant les suppléments comme les friandises, les boissons – ou les mouchoirs en papier, vendus à 60 centimes l'unité pour les clients qui auraient « la larme facile », nous confie Maurice – on estimait le chiffre d'affaires annuel à 300 000 €. Mais ces derniers temps, la clientèle commençait à se réduire, comme si le genre intéressait peu, tandis que le cinéma conservait un coût important pour le propriétaire (environ 1200€ par semaine). Avec ses 600 entrées hebdomadaires, la salle affichait un faible taux de fréquentation par rapport à la grande époque où elle atteignait au minimum 1500 entrées pour un même laps de temps. Au cœur de son activité, le cinéma ouvrait ses portes de 9h à minuit pour une fréquentation élevée et constante tout au long de la journée. Seulement, au fur et à mesure que les consommateurs se faisaient moins présents, Maurice Laroche avait dû revoir les horaires, ne pouvant se permettre de laisser la salle ouverte pour seulement quelques personnes. L'amplitude avait alors été réduite de midi à 20h.



Photo : M. Laroche

Photo : M. Laroche

Photo : M. Laroche

Photo : M. Laroche

En somme, si la salle était beaucoup fréquentée, c'était pour une raison essentielle : elle avait connu l'âge d'or du cinéma pornographique. Le charme de ces années avait su imprégner les lieux, mais aussi les clients. La raison principale de la venue des habitués résidait dans l'ambiance qui imprégnait l'établissement.

En plus de l'excitation de voir un film pornographique dans une salle noire et propre, le Beverley était avant tout un espace convivial où une réelle complicité avec la clientèle se ressentait. Enfin, autre aspect important pour les habitués : la discrétion. « Ce qui se passe au Beverley reste au Beverley », personne ne juge personne. Le patron avait très bien compris que les clients venaient aussi pour leur « jardin secret ».

Du Beverley à un regard global sur le cinéma pornographique en France

L'évolution de la programmation de ce cinéma permet de retracer l'évolution de la consommation des spectateurs et spectatrices, témoignage de l'évolution des sensibilités, de la modification des rapports aux corps, et des nouveaux profils des spectateurs, lié à l'esprit de Mai 1968. En effet, cette période est notamment marquée par « l'apparition progressive à l'écran [...] de la mise en scène de la vie sexuelle jusqu'aux limites mêmes de l'obscénité par l'invention du film pornographique »⁵. Un regard sur le box-office en France permet de se rendre compte de ce phénomène. L'année 1968 est marqué par la sortie d'une production allemande de l'ouest aujourd'hui complètement oubliée, *Helga de la vie intime d'une jeune femme* d'Erich F. Bender. Avec plus de 4 millions d'entrées, ce film présenté comme un outil d'éducation sexuelle s'affiche 5^e au box-office français de 1968, à la fois grande première et grande dernière dans la carrière d'une production allemande en France. En 1974, le fameux film érotique *Emmanuelle* arrive en tête de ce même box-office avec plus de 8 millions d'entrées.

Comme le signale Fabrice Montebello, « la représentation de la sexualité à l'écran devient à la fois un enjeu de société et un objet culturel digne d'une mise en scène cinématographique »⁶. Il s'agit en effet d'un enjeu de société qui « traduit en fait l'affirmation d'un public plus informé et plus averti. La tolérance de ce dernier à l'égard du film pornographique et parfois sa défense (au nom de la liberté d'expression), s'expliquent moins par la tentative d'une reconnaissance artistique ou politique de ce genre, que par la revendication de la liberté de choix des spectateurs. Ceux-ci mettent en avant leurs statuts d'adultes responsables, fatigués des tutelles traditionnelles infantilisantes, qu'elles se confondent avec le pouvoir gaulliste, l'Église catholique, ou la « contre-société » communiste (Kriegel).

La demande de films de qualité est devenue inséparable de la revendication d'un plaisir personnel du cinéma et de l'assomption définitive de la puissance sexuelle que ce spectacle est désormais capable de susciter, en toute liberté. »⁷

Le succès des films érotiques, voire pornographiques, en France, est également lié à la facilité de leur circulation. En effet, avant la « loi X » instaurée par Valéry Giscard d'Estaing en 1975, qui implique une interdiction aux spectateurs et spectatrices de moins de 18 ans pour les films jugés violents ou pornographiques, et une taxation plus importante des films, l'industrie du cinéma profitait d'une absence de législation. Ceci explique la « vague » de films érotiques sur le marché français de la fin des années 1960 au milieu des années 1970, dans les salles de cinéma pas encore spécialisées.

Nous pouvons émettre plusieurs hypothèses quant à la désertion des salles de cinéma proposant des films érotiques et pornographique. Un premier bouleversement apparaît, comme nous l'avons vu, avec la « loi X » de 1975 et son renforcement en 1982. Celui-ci ne touche pas que le Beverley, mais bien l'ensemble des salles à caractère pornographique. En outre, l'évolution de la société au fil du temps amène des complications pour le cinéma avec différents changements : Des changements technologiques : la VHS, la télévision, en passant par le DVD et enfin Internet, tous ces éléments ont favorisé la consommation de pornographie pour le public directement chez soi, quittant ainsi la salle.

L
E

P
É
R
I
S
C

P
E
R
S
P
E
C
T
I
V
E
S

L
E

P
É
R
I
S
C
O
P
E

N
.
2

P
E
R
S
P
E
C
T
I
V
E
S

Des changements socio-économiques : contrairement à l'âge d'or, la clientèle est moins présente et les charges sont plus nombreuses (comme la redevance au CNC), et il devient difficile de joindre les deux bouts.

Des changements concurrentiels : aujourd'hui, voyant le marché décliner, d'autres salles ont préféré transformer leurs établissements en sex-shop. Ils proposent alors des accessoires de jeu et de plaisir. Mais à l'arrière-boutique, ils gardent leur marchandise initiale et projettent aussi des films sans pour autant être taxés par le CNC qui les ignore aux vues de leur statut de sex-shop. Des changements industriels : Maurice Laroche a décidé de ne passer que des films de l'âge d'or, donc le stock n'augmente pas, ne se renouvelle pas en fonction des nouveaux films.

Des changements environnementaux et sociaux : contrairement aux années 1970, le public consomme directement chez lui et un certain tabou s'est créé autour des salles. Les nouveaux clients ne se sentent pas forcément à l'aise avec l'ambiance et la projection dans la salle et préfèrent une consommation privée.

Finalement, le cinéma pornographique est toujours d'actualité, ce sont plutôt les pratiques de consommation qui ont changé, avec l'apparition de nouvelles générations de spectateurs et spectatrices, de nouveaux modes de consommation, mais aussi de nouvelles créations. Notons par exemple l'apparition récente de la pornographie féministe, du porno fait par des femmes et pour des femmes. Le cinéma pornographique a donc encore de beaux jours devant lui, tant comme moyen d'éducation sexuelle – avec tous les risques que cela implique –, que comme moyen de contestation sociale.

Sorelle Spet et Clément Badez,
diplômés de Licence 3 Arts du spectacle
parcours Cinéma, Université de Lorraine



La montagne dans la mer

Sélection d'une série de vingt photographies numériques
Noir et blanc | 2016 - 2017
Piana et Tox, Corse.

Mes créations photographiques mettent en lumière la conscience du temps qui passe, de son immatérialité et la nostalgie qu'elle peut provoquer en nous.

La série « La montagne dans la mer » aborde les rendez-vous qui perdurent depuis de longues années dans la maison familiale qu'est la nôtre. J'ai cherché à mettre en évidence et à comprendre la temporalité qui s'y joue. Qu'est-ce qui fait qu'en grandissant, certains lieux et personnes nous font ressentir ce passage du temps avec plus de force qu'ailleurs ? Ces moments simples, lorsque l'on prend le temps de vraiment les regarder, font monter en nous cet étrange sentiment de mélancolie. Pourquoi cela se ressent-il souvent de manière plus intense au sein de la famille ?

Ce n'est pas dans un registre dramatique que j'aborde le thème du temps, mais avec une volonté d'introspection. Enfant, le temps me semblait dérisoire, et pourtant, d'année en année certains souvenirs sont devenus aujourd'hui plus singuliers : les plantes du jardin recouvrent nos anciennes cabanes, les membres de la famille désertent la maison, la peau de mes grands-parents se froisse. La photo m'aide à matérialiser et garder en mémoire ces instants précieux, rares et poétiques du fait de leur fugacité, m'apprenant que le temps n'est pas un ennemi.

Mon travail photographique est marqué par la spontanéité : je cherche à rester au plus près de la réalité, à immiscer le spectateur dans ma manière de concevoir les choses de la vie, comprendre au mieux ces instants importants qui nous rappellent que rien n'est éternel et que c'est à nous de savoir au mieux les apprécier.

Par Caroline Nasica, directrice artistique en communication et multimédia, diplômée de l'EPSAA à Ivry-Sur-Seine en 2020
Instagram : @caroline.nsc

1



2



3



4



5



À l'ombre du soleil ¹
Cabanes oubliées ²
Sœurs panoramique ³
En attendant la vague ⁴
En eau trouble ⁵
La peau sur la pierre ⁶
La sieste de 15 heures ⁷
Le secret de Daria ⁸



6



7

C
R
É
A
T
I
O
N

8



49



Vue sur Bratislava

Dessin | Encre sur papier | 2018

Le dessin présenté a été créé à la suite d'un voyage réalisé lors de l'été 2017. Il représente une rue dans laquelle s'agence un bâtiment particulièrement impressionnant composé de nombreux détails architecturaux. J'ai choisi de représenter cette vue, car ces éléments et ces ornements m'ont beaucoup marquée. La technique du pointillisme est le marqueur de cette représentation. Aujourd'hui, ce procédé est plus connu sous le terme de « dot », que l'on observe le plus souvent dans le domaine du tatouage. La difficulté réside, entre autres, dans la répétition et la concentration qu'il requière.

La dimension temporelle de ce travail s'explique de différentes manières. Cette image est une autre façon d'ancrer un souvenir sur papier en remplaçant la technique de la photographie par celle du dessin : le temps est ainsi figé. Même s'il défile, l'image de ce bâtiment et l'aperçu de ce voyage sont fixés.

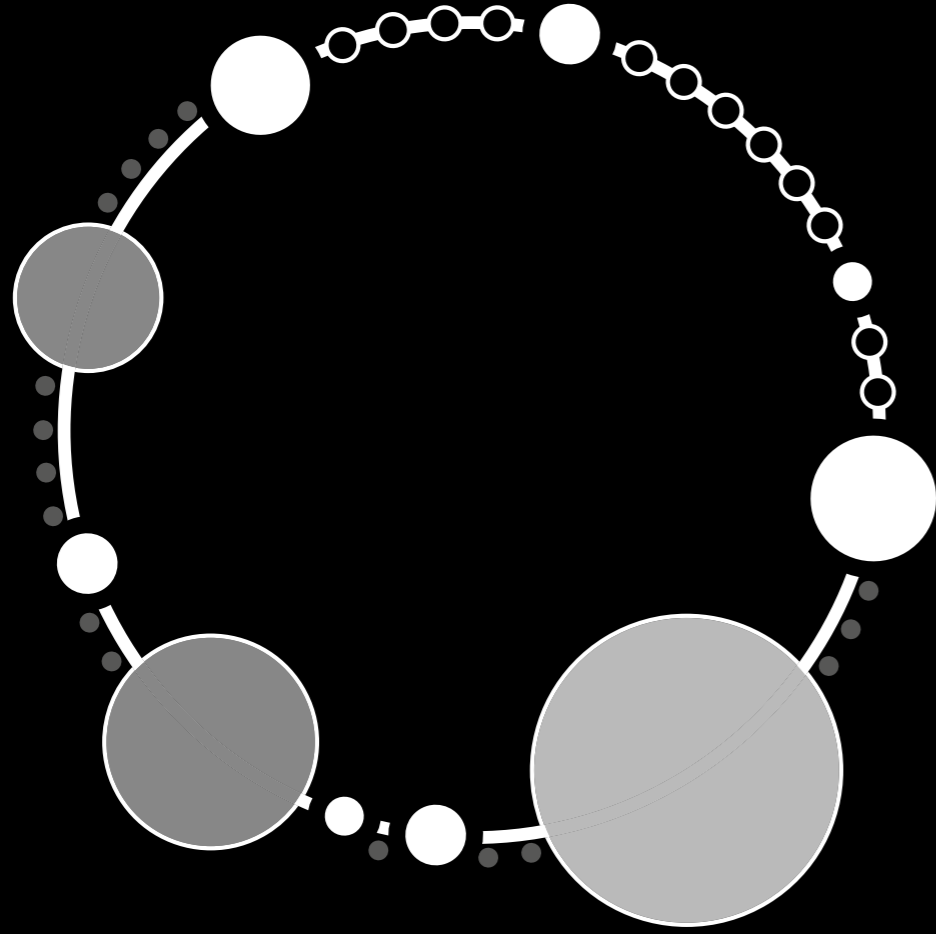
Le dessin exprime une double temporalité ; celle du voyage vécu et celle du temps de la réalisation du dessin. Chaque point additionné peut donner l'impression d'un avancement dans le processus ; mais cela n'est qu'une illusion. Le travail du pointillisme est méticuleux et la patience est de rigueur. Deux temporalités s'enchevêtrent et s'éprouvent.

En effet, l'achèvement de « Vue sur Bratislava » a nécessité plus de deux semaines de travail avec en moyenne trois heures de pratique par jour. La durée de réalisation est équivalente au temps qu'a duré le voyage jusqu'en Slovaquie.

Par Gwendoline Machado Palma, diplômée de Licence 3 Arts Plastiques, Université de Lorraine et d'un Master 1 Arts Plastiques : Théorie et pratique, Strasbourg

Expérience numéro 12

Performance s'appuyant sur des graphiques | 2019



- Je pense
- Quand je fais quelque chose
- Quand je dors
- Quand je discute
- Je ne pense pas quand je suis avec Mea

Partant du schéma d'une journée classique, j'ai décidé d'étudier mon temps de présence au monde. Pour cela, j'ai enregistré le mouvement de mes pensées pendant douze jours. J'ai préalablement été attentive aux surgissements de mes pensées pour en repérer les différentes catégories me permettant ainsi de les étiqueter. La classification s'est effectuée selon différents types de pensées générales : il semblait en effet nécessaire de classer celles-ci de manière à ce que le plus grand nombre puisse s'y référer.

J'ai donc relevé quatorze situations différentes : le passé, le souvenir, le présent, la logistique, les réflexions autres, les problèmes, le futur proche, le futur lointain, les envies, les personnes connues, les personnes imaginaires, les discussions, le travail et pour terminer, moi-même. Le protocole établi était d'énoncer les catégories de chaque pensée lors de leur surgissement.

Prenons un exemple plus explicite : je rentre du marché, je conduis. L'enregistreur est posé sur le tableau de bord. Je pense à mon histoire d'amour probable avec le fromager. J'énonce donc : futur proche, envie, personne connue, discussion. Puis, mon esprit divague. Une nouvelle pensée surgit. Je l'étiquète selon les catégories auxquelles elle se réfère... Et ainsi de suite durant différentes activités quotidiennes. Pour établir les statistiques, il suffit d'écouter les enregistrements, de cocher les cases des types énoncés et de reporter le temps consacré à chaque pensée. La durée d'enregistrement totale est d'une heure et trente-trois minutes. Au cours de cette temporalité, j'étais dans mes pensées pendant une heure, dix-neuf minutes et vingt-neuf secondes. J'ai donc été présente au monde pendant treize minutes et trente et une secondes. Par le qualificatif « présente », j'entends dans une acuité intellectuelle permettant ainsi d'être disponible.

J'ai donc établi qu'au cours d'une heure, je suis présente au monde huit minutes et quarante-trois secondes.

Dans une journée de vingt-quatre heures composées de quatorze heures d'éveil et de dix heures de sommeil, je suis présente deux heures, deux minutes et cinq secondes.

Dans une semaine de cent soixante-huit heures composées de quatre-vingt-dix-huit heures d'éveil et de soixante-dix heures de sommeil, je suis présente quatorze minutes et vingt-quatre secondes.

Dans une année de huit mille sept cent soixante heures composées de cinq mille cent

dix heures d'éveil et de trois mille six cent cinquante heures de sommeil, je suis présente sept cent quarante-deux heures, trente-neuf minutes et douze secondes, ce qui correspond environ à cinquante-trois périodes d'éveil de quatorze heures chacune.

Si une vie de quatre-vingts ans composée de vingt-neuf mille deux cents jours donc de sept cent mille huit cents heures, dont quatre cent huit mille huit cents heures d'éveil et deux cent quatre-vingt-douze mille heures de sommeil, je suis présente pendant quatre mille deux cent quarante-quatre périodes d'éveil de quatorze heures chacune.

Sur une vie de quatre-vingts ans correspondant à sept cent mille huit cent heures, je suis présente cinquante-neuf mille quatre cent douze heures et dix-huit minutes ce qui correspond à six ans, neuf mois, onze jours, dix-sept heures et dix-huit minutes représentant 8,5% de cette vie. Si nous faisons un pourcentage par rapport au temps d'éveil, je suis présente 14,5%, ce qui augmente le temps d'espérance de vie.

Et si « vivre une autre vie, c'est vivre un autre temps », (allocution d'un penseur inconnu), selon la méthode des chaînes d'équivalence dans la logique formelle, nous obtenons la tautologie : « Vivre un autre temps, c'est vivre une autre vie ». Or, je ne suis pleinement présente dans le temps actuel (en phase d'éveil) que 14,5% du temps, les 85,5% du temps restant je ne suis pas présente en ce temps. La question est donc la suivante : quelle vie suis-je en train de vivre puisque je ne la vis pas présentement ?

Pour cela, j'ai étudié les pensées qui surgissaient pendant une heure et trente-trois minutes. Je pense donc au passé 14,5% du temps, je pense aux souvenirs 3,7% du temps, je pense aux alentours du présent 7,1% du temps, je pense à la logistique 7% du temps, j'ai des réflexions 8,2% du temps, je pense à mes problèmes 16,8% du temps, je pense à moi-même 1,9% du temps, je pense au futur proche 34% du temps, je pense au futur lointain 12,3% du temps, je pense à mes envies 16,2% du temps, je pense à des personnes connues 35,4% du temps, je pense à des personnes imaginaires 13,5% du temps, j'ai des discussions 40% du temps et je pense au travail 22,5% du temps. Pendant la lecture de cet article, combien de temps avez-vous été présent ?

Par Louve Seyve-Falaise, diplômée d'un DNA, ESAD Grenoble et d'une Licence en philosophie, Université de Montpellier

She tried her best to nourish his broken mind. But little did she know that he already drowned in this never-ending darkness

Résine transparente, argile, encre de chine, miel, pétales de fleurs
15 x 15 x 30 cm | 2017

Mes créations s'inscrivent dans une esthétique de l'inachevé et ma pratique se concentre actuellement sur l'exploration d'une force dynamique engendrant des émotions. Le but est de faire naître un univers visuel et lyrique à partir d'images symboliques de la faune et de la figure humaine. Ainsi, mon processus créateur s'articule autour de la notion de contraste en exploitant la dualité : des motifs durs et obscurs sont opposés à un univers rempli d'images douces. L'ambivalence de la nature humaine, le bien et le mal, la force et la vulnérabilité, l'enfant et l'adulte se confrontent.



Ces oppositions créent une vibration particulière qui ouvre l'esprit à une mélodie archaïque : ce sont des vestiges de notre mémoire qui se décomposent lentement dans notre esprit et resurgissent au sein de la plasticité mise en place. La pratique devient un sillon qui peut révéler une sensation viscérale d'étrange beauté et rendre visible un langage intemporel qui dépasse le monde matériel.

J'ai créé une dualité avec cette sculpture intitulée *She tried her best to nourish his broken mind. But little did she know that he already drowned in this never-ending darkness* en utilisant des symboles opposés : la corne, associée au Dieu cornu des religions païennes et au décès. L'abeille, motif de la Déesse et de la fécondité est aussi présente. Ainsi, cette réalisation combine la vie et la mort, matérialisant un cycle de régénération à l'intérieur d'un espace restreint.

Par Nathalie Lesure, diplômée de Licence 3 Arts Plastiques, Université de Lorraine

Chroniques



Colloque « Arts, Cultures et Activismes LGBTI et Queer » (Juin 2020).

Organisée par Mélodie Marull (CREM) et Louise Barrière (212S), le colloque « Arts, Cultures et Activismes LGBTI et Queer » s'est tenu à distance, en juin 2020. L'événement proposait de penser des passerelles entre recherche universitaire et militantisme LGBTIQ de terrain et a réuni des chercheurs, chercheuses et militant·e·s venu·e·s de France, d'Allemagne ou encore des États-Unis. Leurs communications, présentées sous forme de vidéos, de podcasts ou d'articles rédigés, sont accessibles gratuitement et de manière permanente à tou·te·s les intéressé·e·s. Au programme, des présentations en français et en anglais, portant sur des sujets aussi divers que les archives queer du cinéma hollywoodien, la censure des sexualités sur Instagram, ou encore la gestion des conflits dans les communautés trans en France.

L'ensemble est accessible à cette adresse : <http://aca-lgbriq.net>

Le projet a reçu le soutien du 212S, du CREM, du pôle CLCS, de la DRAC Grand-Est, et de l'association Couleurs Gaies. Son activité se poursuivra en mars 2021 avec une exposition organisée à la galerie universitaire o.15/Essais Dynamiques de l'Université de Lorraine à Metz.



« Le voyage des plantes : la graine »

Cette exposition répond à une collaboration amorcée depuis 2017 entre les acteurs du jardin botanique et les enseignants et étudiants de la formation en Arts Plastiques au sein de l'Université de Lorraine. Après avoir travaillé, lors d'une première exposition sur la plante (« Dialogue avec une plante ») et la manière dont elle peut être transposée dans le domaine artistique, les étudiants de la Licence 3 Arts Plastiques ont été invités à réfléchir sur la thématique de la graine. Définie comme la « partie de la plante qui, après avoir germé, assure sa reproduction »,

la graine adopte une diversité de formes incroyable, tout comme des modes de dissémination étonnants. Son fonctionnement est fascinant, intrigant. Plante en devenir, la graine peut mettre aussi bien quelques jours seulement pour germer, qu'un siècle. Plusieurs axes de recherche ont été proposés, parmi lesquels la façon dont la graine se dissémine, le transport des graines (incluant les grandes découvertes et le rapport de l'homme à la graine), les usages des graines (rituels, médicaux, alimentaires) ainsi que leurs symboliques.

Le travail s'est réparti en deux temps : d'abord la constitution d'une planche (dont une version en noir et blanc et une autre rehaussée de couleurs appliquées à l'aquarelle ont été demandées) représentant la graine de l'espèce choisie et une formalisation du projet proposé à partir de cette graine. Ces planches s'inspirent des planches botaniques anciennes, qui étaient conçues à partir de procédés de gravure et souvent colorées à la main (telles que les planches composant le catalogue du Cabinet de curiosités d'Albertus Seba publié au XVIII^e siècle) ; puis l'élaboration du projet en lui-même. La réalisation s'est faite dans des conditions particulières, qui sont celles du confinement, source de questionnements et de bouleversements qui ont impacté les productions. Les étudiants ont donc adapté chacune de leur proposition à ces contraintes imprévues. Chaque projet résulte donc d'une réflexion poussée sur le choix des matériaux, l'échelle convoquée ou bien encore l'usage de la série face à l'objet unique. La réouverture des serres est récente et cette exposition que nous pensions d'abord impossible s'est décidée tardivement avec quelques étudiants encore présents à Metz. La promotion entière verra son travail réuni dans un catalogue qui sera imprimé à la rentrée.

Ce projet est coordonné par Natalie PRESSAGER, Professeure Agrégée en Arts Plastiques et Aurélie MICHEL, Maîtresse de Conférence en Arts Plastiques - Université de Lorraine - Site de Metz. Il intègre le projet de recherche interdisciplinaire « Écrire les plantes » porté par Marie Rota, Maîtresse de Conférences en droit public, à la faculté de droit, sciences économiques et gestion de Nancy, soutenu par la Maison des Sciences de L'Homme (MSH) Lorraine.

Avec la collaboration et l'accompagnement d'Aurélien ROTINI, jardinière-botaniste et responsable technique et scientifique du Jardin botanique de la Ville de Metz.

Liste des étudiants exposant :
Léa STOSSKOPF
Vivien CRESPO
Lucile PRASSOL
Gabrielle SOSSON
Caroline CHABAUX
Antoine SIMON
Maëlle DARRÉ
Fonise FORESTAL
Céline POUTAS
Manon SALOMÉ
Manon DI BLASI
Camille BONNARD
Eva ARNOULD

Conception graphique : Léa STOSSKOPF

Le Périscope :

Le Périscope est une revue dont les articles et contributions ont pour but de rendre visibles et accessibles les travaux menés par des étudiants et chercheurs de l'Université de Lorraine dans le domaine des arts et de la culture ainsi que d'éclairer les métiers du secteur culturel à travers des entretiens réalisés auprès de professionnels.

Le comité éditorial se compose de l'ensemble des membres de l'association Univ'Arts Lorraine :

Présidente :
Sophie Turbé, 212S, MCF Sociologie des musiques actuelles
Vice-Présidente :
Cyrielle Lévêque, CREM, docteure en Arts Plastiques
Trésorier :
Anthony Rescigno, 212S, docteur en Études cinématographiques
Secrétaire :
Valérie Thackeray, 212S, doctorante en Sociologie
Membres :
Aurélien Michel, CREM, MCF Arts Plastiques / Susanne Müller, CREM, MCF Arts Plastiques / Léo Souillés-Débats, 212S, MCF, Études cinématographiques / Louise Barrière, 212S, doctorante en Arts du spectacle / Mélodie Marull, CREM, docteure en Arts Plastiques / Élodie Valkauskas, 212S, doctorante en Études cinématographiques

contact.univarts@gmail.com
Univ'arts Lorraine,
UFR Arts, Lettres et Langues - Metz
Ile du Saulcy BP 70328
57045 Metz cedex 01

Numéro 2, septembre 2020
Dépôt légal : Septembre 2020
ISSN : 2610 - 2532
Conception graphique par ramel-luzoir.
Ouvrage composé en Amster, un caractère typographique dessiné par Francisco Gálvez et distribué par Pampatyp. Imprimé par l'Imprimerie Moderne à Pont-à-Mousson.

Les membres du *Périscope* remercient l'ensemble des rédacteurs et des contributeurs ainsi que le département Arts de l'université de Lorraine, le Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales (212S), le Centre de recherche sur les médiations (CREM), l'UFR Arts, Lettres et Langues, Ville de Metz et le Fonds de Solidarité et de Développement des Initiatives Étudiantes (FSDIE).

1 - 2

Le temps de l'art,
ou l'art de « faire temps »

14 - 19

De la fuite de l'imagen, l'empreinte
du papillon dans les œuvres
d'art contemporain d'Éric Poitevin,
de Claudio Parmiggiani
et de Bertrand Gadenne

28 - 30

Les choristes :
une approche ethnographique
des pratiques artistiques

35 - 37

Les « Layer Drawings »
de Nobuhiro Nakanishi :
un espace-temps fragmenté

41 - 42

Que retient-on des films ?

43 - 46

Évolution de l'exploitation
du cinéma pornographique
en France et enjeux scientifiques :
le cas du Beverley

53

Actualités