

vendredi 29 septembre 2023

CULTURE

Le pâton, l'effigie et le cristal – sur des œuvres de Nadia Beugré, Roger Ballen et Ana Vaz

Par **Bastien Gallet**

PHILOSOPHE ET ÉCRIVAIN

Trois œuvres que rien ne destinait à se rencontrer, sinon la spirale des circonstances et le hasard des programmations culturelles, ont illuminé le mois de septembre. *Filles-Pétroles*, un spectacle de la danseuse et chorégraphe ivoirienne Nadia Beugré, à laquelle le Festival d'automne consacre un passionnant « Focus ». *Enigma*, une exposition-portrait du photographe américain Roger Ballen, dans l'excellente Galerie Les Douches, à Paris. *Meteoro*, une installation vidéo multicanale d'Ana Vaz présentée à la Fondation Ricard. Trois manières de creuser la représentation et d'explorer le jeu des plans et des regards.

Sur la scène de la petite salle du Théâtre de la Ville (Espace Cardin), à Paris, deux jeunes femmes malaxent un énorme pâton ; elles se le lancent, le jettent au sol, en arrachent des morceaux qu'elles envoient sur le mur au fond du plateau ; l'une en fait un chapeau qui enfouit sa tête, l'autre une culotte qu'elle noue autour de sa taille, les deux un bâillon et elles se tiennent alors droites face au public. Le pâton que pétrissent les femmes ivoiriennes devient une matière à modeler, un corps auquel on donne les formes que prend son désir ou son émotion du moment, travestissement, colère, sexe, raillerie, dérision, bébé qu'on embrasse et qu'on berce. Mais c'est aussi, toujours, le travail, tâche à accomplir, le pain doit bien se faire, il faut nourrir la famille, alors on y revient, on malaxe, on l'aime et on le hait.

Les deux danseuses-performeuses sont Christelle Ehoué et Anoura Aya Larissa Labarest, les deux « filles-pétroles » que la chorégraphe Nadia Beugré a choisies pour ce spectacle dont elles sont à la fois les interprètes et les personnages. « Pétroles » parce les artistes ivoirien.n.es « s'évaporent comme le pétrole à l'air libre », renoncent, changent de métier, passent à autre chose, « personne n'y fait attention, personne n'y croit »[1]. Dans *Filles-Pétroles*, on les voit, on les écoute, et on y croit.

Et pourtant, elles ne font, tout au long du spectacle, qu'être elles-mêmes, raconter leurs histoires, danser leurs danses (coupé-décalé, roukasskass), faire leurs numéros (harangues de l'une, saltos de l'autre), l'écriture est volontairement lâche, suite de saynètes que seule la présence du pâton semble pouvoir relier. Être elles-mêmes. C'est le problème, précisément. Comment être soi-même quand on est menacé d'évaporation, que les hommes qui vous emploient, les « stars » de la musique ivoirienne, oublient de vous payer, que vous serez toujours, où que vous alliez, les filles d'Abobo ou de Yopougon, quartiers populaires d'Abidjan, que ce regard est aussi, qu'on le veuille ou non, celui que nous portons sur elles, nous qui sommes assis dans la petite salle de l'Espace Cardin. Être soi-même veut dire, de multiples manières, être aliénée. Pour elles, cela veut dire aussi être autre, incarner un rôle, voire plusieurs, jouer avec ces regards, les retourner, les renverser. C'est ce qui fait la force de ce spectacle faussement désinvolte : il est situé, au sens où il réfléchit, multiplement, sa situation, le jeu complexe des perspectives, au sens où nous, le public, en faisons partie, éminemment.

Christelle Ehoué s'avance vers les gradins. Elle dit qu'elle s'appelle « Gros Camion », que quand elle s'arrête à un carrefour, derrière elle personne ne passe, pas les voitures, pas les camions, je bloque tout. Elle enlève son sweat à capuche, elle est en débardeur, son ventre déborde, elle le prend dans ses mains et dit « Je vends. Tu achètes ? » ; à une dame au premier rang, « Tu veux ? Cent millions » ; à un homme à l'autre bout du rang, « 200. Tu achètes ? Pas cher 200 » ; elle monte le long des gradins, ventre en avant, apostrophe telle et tel. Un peu plus tard, présentant l'autre danseuse, qui entretemps aura fait quelques acrobaties, « Elle, on l'appelle Chinoise Pimentée », « Elle sait tout faire », « Un salto, un euro, deux saltos, deux euros, trois saltos, trois euros... » ; un homme donne deux euros et Anoura Aya Larissa Labarest fait deux saltos ; etc.

Le public joue le jeu et rit de bon cœur, mais c'est un public cultivé, habitué à ces performances faites d'adresses censées le mettre mal à l'aise, il sait qu'il ne faut pas les prendre au premier degré ni s'en moquer, il feint donc comme feignent les performeuses qui savent qu'elles doivent briser le quatrième mur si elles veulent se faire entendre. Ce jeu complexe, inévitable dans un espace où toutes et tous se regardent et s'écoutent, où le mur est aussi celui de la race en plus d'être celui du genre (un espace où des regards blancs se posent sur des corps de femmes noires est un espace évidemment connoté), n'enlève cependant rien à la vérité de ce premier degré. Ce sont bien des corps qui se vendent. Même si ici elles l'ont choisi, décident de ce qu'elles font et montrent, sont rémunérées pour leur travail, le pacte théâtral est transactionnel. Quelqu'un paye pour voir et quelqu'un est payé pour être vu. Une évidence qu'il faut parfois rappeler.

Filles-Pétroles articulent ces deux espaces et moments : celui où l'on énonce et rappelle au public sa place dans la situation que le théâtre ne saurait abolir et celui où l'on malaxe-pétrit-déforme le pâton en exprimant ce qui ne peut se dire ailleurs, les désirs et les affects, ce qu'on cajole et ce qu'on jette. La superposition de ces deux moments, l'intime et l'extime, l'adressé (qui peut être doux) et le recueilli (qui peut être violent), est ce qui fait que le spectacle tient, que l'émotion et le désir de jouer circulent, que quelque chose passe à travers le quatrième mur. Le pâton est l'objet-déchet du désir, le ventre invendable de Gros Camion, la nonchalance distante de Chinoise Épicée, il matérialise la légère honte que nous avons à les regarder et que le dispositif théâtral ne peut complètement faire disparaître, nous aimerions bien nous aussi malaxer le pâton, le bercer, le jeter au sol, enfouir nos têtes dans sa pâte molle, mais nous n'avons que notre regard, nos rires et nos mains pour applaudir quand le temps vient de clore la transaction.

Quelques jours après avoir vu ce spectacle, j'ai visité l'exposition que la Galerie Les Douches consacre au photographe américain Roger Ballen (sous le titre *Enigma*). L'exposition retrace l'évolution de son travail depuis ses premières grandes séries - *Dorps* et *Outland* - qu'il réalisa dans les années 1980 et 1990 en Afrique du Sud, où il réside encore aujourd'hui. Dans l'espace consacré aux séries *Shadow Chamber* et *Boarding House*, qui datent des années 2000, il y a une photographie extraordinaire - elles sont en vérité toutes extraordinaires, mais il m'était impossible d'échapper à celle-ci. Elle s'intitule *Skeletal* (2005). Un mur gris en ciment occupe presque tout l'espace. Au milieu de l'image, derrière une clôture en bois à barreaudages placée à la verticale, une figure blanche incomplète dessinée à la craie semble prisonnière. À gauche, un bâton à double jambage pose sous un triangle noir. Sur le sol en béton, recouvert d'une fine pellicule d'eau, une poubelle renversée sur laquelle on a tagué à la bombe un visage. Presque en dessous de la figure blanche, deux mains sont plaquées sur le côté gauche de la poubelle, on voit la paume de l'une, le dos de l'autre, bras et corps sont invisibles. Sous le bâton, au premier plan, un petit haltère en bois, sans doute un jouet d'enfant, termine la composition.

Shadow Chamber est la série de la disparition des corps. Après deux séries de portraits de Blancs déshérités réalisés dans les campagnes reculées d'Afrique du Sud, Roger Ballen (né en 1950) a posé son appareil dans un immeuble de la périphérie de Johannesburg. Construit au début du XXe siècle pour loger les ouvriers qui travaillaient dans les mines d'or, il était depuis de nombreuses années le refuge de celles et ceux qui cherchaient un toit et vivaient là, plus ou moins longtemps, malgré les fuites, les rongeurs et le froid. La rigidité des portraits, dont la série *Outland* s'était déjà beaucoup éloignée, fait place à la performance des corps. Roger Ballen photographie ce qu'ils font : traces, dessins, objets, peintures murales, installations improvisées, figures de carton, nuages de fil de fer, etc. Quelque fois, ils sont là avec leur œuvre, plus ou moins dépassés par ce qu'ils ont produit, d'autres fois ils s'absentent, comme dans *Skeletal*, où du corps qui dessina la figure blanche ne sont visibles que les mains. Après avoir montré des visages et des situations – la série *Platteland*, qui l'a fait connaître, est celle qui est sans doute la plus proche de la photographie vernaculaire américaine, dont le maître fut Walker Evans – il montre des scènes et des décors, qui sont tout sauf des mises en décor et en scène : des corps créant autour d'eux, dans leurs chambres, sur leurs murs, un monde de dessins et d'objets qu'il habitent et transforment – cette série doit plus au théâtre de Samuel Beckett que Ballen étudia à Berkeley qu'à la photographie de son temps.

En abandonnant la forme du portrait social – qui, dans les années 1980, avait déjà une longue histoire – Roger Ballen renonce moins au portrait qu'à son objet premier : le visage inexpressif d'un corps en situation. Ce qu'il cherche à capturer n'est pas immédiatement visible. Il faut non pas élargir l'image à ses entours, à son contexte, mais la creuser, faire un travail moins « sociologique » que « géologique », vertical, d'une couche à l'autre – le second métier de Roger Ballen était la géologie, qu'il étudia aux États-Unis et pratiqua en Afrique du Sud pendant de nombreuses années au service d'entreprises minières. Portraits d'âmes plus que de corps. Dans *Skeletal*, la figure prisonnière est ce que l'image fait affleurer du corps profond, celui qu'on a ramené du fond de la mine, que les mains ont tracé, mais que les yeux refusent de voir. Il y a dans ce dessin à la craie quelque chose du pâton des filles-pétroles. Son être-là est une énigme mais c'est par lui que le corps absent se dit. Il est le fétiche et l'effigie. Il est le sans-nom. Chaque image a le sien, toujours différent, toujours le même. Un gribouillage-griffonnage dont le travail photographique doit essayer de faire un dessin, c'est-à-dire un diagramme, le tracé cohérent de ce qui répugne à se dire mais que l'image peut montrer[2].

Ce travail de géologue est aussi, d'une certaine manière, celui d'Ana Vaz, dont la dernière œuvre (après le très long et très envoutant *The Voyage Out* montré au Palais de Tokyo en 2022) est exposée à la Fondation Ricard – dans le cadre de l'exposition *Do You Believe In Ghosts ? Meteoro* est une installation vidéo multicanale en noir et blanc pour deux écrans disposés en angle droit ; sa durée est de 23 minutes. Je l'ai prise au milieu. Un cheminot parle de son travail, de ses nuits de hibou à œuvrer pendant que les autres dorment, de la mathématique des lignes ferroviaires, de la largeur des rails qui reprennent l'écartement des roues du carrosse de la reine, de ses parents venus des Antilles en bateau travailler dans la Métropole. Ce passage documentaire est encadré par deux voix, celle de Maïa Tellit Hawad lisant des textes du poète touareg Hawad et Olivier Marboeuf lisant ses propres textes (extraits de *Déesse*).

La première dit le vent qui d'Afrique du Nord emporta vers la France le sable qui recouvrit de sa fine pellicule les chaussées et les toits, les claviers d'ordinateur et les chapeaux des passants. Sirocco. Il emportait aussi avec lui l'atome des bombes que l'État français avait fait exploser dans le désert algérien au début des années 1960, qu'on voulait cacher mais que le sable révéla parce qu'il conservait en lui les effets de son irradiation. Elle dit les nomades dont les souffles ont disparu et le vide qu'ils habitaient, laissé au feu et aux guerres. Elle dit la mémoire des choses. Lui dit la détresse des humains, la déesse qu'au prix de leur vie ils doivent maintenir debout, la déesse est le supramonde technique dont ils ne peuvent lire les lignes enchevêtrées qu'à travers le cristal, le cristal est la drogue qui les rend voyants, qui leur fait voir l'envers du monde et qui les tue. Lui dit les animaux qui envahissent les villes après la mort de l'État, les singes et les chiens avec qui il faut bien être amis si l'on veut survivre. Elle dit l'élan que le vide n'a pas éteint, qui se cherche un but[3]. Si le sens général de l'installation est assez clair – la guerre que les humains font à la terre échappe à leur contrôle, cette guerre et la terre sont plus vastes qu'eux – la réalisation permet d'en explorer les multiples dimensions, qui se mêlent sans se contredire, et d'exposer avec une rare puissance la complexité de ce qui est en jeu.

J'ai pensé en voyant ces images, en écoutant ces voix, à *Pour mémoire* de Jean-Daniel Pollet, tourné dans une forge artisanale au milieu des années 1970 et dont le texte, signé Maurice Born, confrontait le travail humain (éphémère, héroïque et vain) au feu millénaire. Je pensais aussi à *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker, dont les dimensions sont évidemment tout autres, mais dont la forme, celle de l'essai, a sans doute inspiré Ana Vaz. Elle lui permet d'explorer parallèlement plusieurs niveaux, ou couches, de réalité. Des faits historiques et scientifiques, des témoignages, des prophéties, des fictions anticipatrices, que le montage relie sans discontinuité sinon celle des niveaux eux-mêmes. On passe ainsi d'un cahier qu'on feuillette au visage d'une femme qui lit, de la découpe du métal dans une usine sidérurgique au

cheminot qui témoigne, des rails aux singes, des sacs-poubelles au squelette d'un dinosaure, etc. Le dispositif à deux écrans permet de redoubler le montage, d'ajouter à la succession la simultanéité d'images parallèles, l'une commentant l'autre, l'une s'ajoutant à l'autre comme son envers : les monuments qui défilent et les ordures qui s'entassent, le cristal et le crâne, etc. Voix et images, comme chez Pollet et Marker, occupent des plans séparés : la logique n'est pas celle de l'illustration-commentaire mais des flux qui se croisent, se réfèrent, s'entrelacent ou s'indiffèrent. Le texte de la *Déesse* s'accompagne d'un double plan de Paris renversé et hypnotique. Mais les parties les plus belles sont celles où l'image ne montre plus rien, où le film se fait expérimental, noirs irradiés de tâches et de mouvements infimes, blancs surexposés où transparaissent des formes fantomatiques. Je vois dans ces moments moins le désert né de l'atome et du feu humain que l'effet de la saturation des images, qui est aussi celle des mémoires, l'image impossible de toutes les images, l'image invue de la déesse.

Le cristal est un objet ambigu. Il est la drogue (*crystal meth*) qui rend voyant mais il est aussi, chez Gilles Deleuze (dans *L'image-temps*), un type d'image, qui cristallise l'actuel et le virtuel, le rêve et le souvenir, l'imaginaire et le réel, qui tient ensemble, comme les faces d'un cristal, toutes ces dimensions, qui les structure en circuit les reliant les unes aux autres. Il y a quelque chose de ce cristal dans le film d'Ana Vaz, dans sa manière de passer du limpide à l'opaque, de la rue à l'atome, de l'animal vivant à son squelette ancien (d'avant les humains), de la métallurgie à la mathématique et d'un désert à l'autre - l'avant et l'après (le post- et le pré-) s'échangent, deviennent indiscernables, car ce qui compte est l'élan qui nous fera sortir du cristal, nous propulsera ailleurs. L'ambiguïté demeure. Le film fonctionne comme un cristal mais ce cristal est aussi mortifère - il est la drogue qui boucle sans fin les images sur elles-mêmes (le film est lui-même une boucle). Comment y échapper ? En dessinant la figure sur le mur de ciment, en malaxant le pâton, en faisant en sorte que le circuit entre les plans et les voix soit assez lâche pour produire un jeu dans la structure, des failles dans lesquelles on pourra se glisser, comme celles qui s'ouvrent dans l'angle des deux écrans quand deux images s'ajointent. L'installation crée un entre-deux nouveau, spatial, un interstice qui libère le regard et le corps. On se déplace, on s'éloigne, on revient, le film est un milieu ouvert, à malaxer, à dessiner, à inventer - comme ces dessins mystérieux qu'une main feuillette avant que souffle le sirocco.

Focus Nadia Beugré, Festival d'automne à Paris. Prochaines dates : L'Homme rare, la briqueterie du CDCN du Val-de-Marne, du 4 au 6 octobre ; Prophétique (on est déjà né.es), Points communs - Théâtre 95, 14 et 15 novembre.

Roger Ballen, *Enigma*, jusqu'au 18 novembre, Les Douches La Galerie, 5 rue Legouvé 75010 Paris.

Ana Vaz, *Meteoro*, dans *Do You Believe In Ghosts ?*, jusqu'au 28 octobre, Fondation Ricard, 1 cours Paul Ricard, 75008 Paris.

Bastien Gallet

PHILOSOPHE ET ÉCRIVAIN