

Commissaire d'exposition et critique d'art reconnue, Julie Pellegrin livre une réflexion sur les effets politiques de la performance contemporaine. Ce qui commence à l'Attico, galerie mythique de Rome dans les années 1960, se déploie en divers endroits du monde. Neuf artistes, qui sont autant d'amies et de correspondantes estimées, engagent avec l'auteure des dialogues sur la façon dont le travail se mêle à la vie. Cet ensemble d'entretiens est accompagné d'un essai personnel sur les affinités entre pratiques artistiques et intérêt renouvelé pour la pensée anarchiste.

Iconodules

(Non) Performance. A daily practice

Julie Pellegrin

Iconodules

Iconodules

T&P PUBLISHING

ISBN: 979-10-95513-21-6
22 €

Julie Pellegrin

Avec

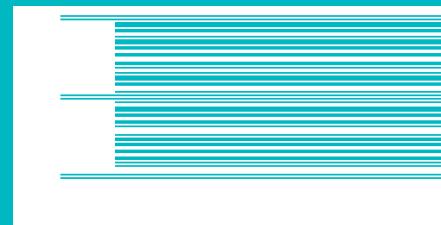
Béatrice Balcou
Pauline Curnier Jardin
Yael Davids
Catalina Insignares
Kapwani Kiwanga
Myriam Lefkowitz
Loreto Martínez Troncoso

Emily Mast
Gisèle Vienne

(Non)
Performance.
A daily practice

Suivi de l'essai

Adopter une optique anarchiste



01



Julie Pellegrin

(Non)
Performance.
A daily
practice

T&P PUBLISHING

Introduction	11
Pauline Curnier Jardin	31
Béatrice Balcou	47
Catalina Insignares et Myriam Lefkowitz	65
Loreto Martínez Troncoso	83
Yael Davids	101
Kapwani Kiwanga	121
Emily Mast	139
Gisèle Vienne	155
Adopter une optique anarchiste	173
Biographies	192
Album	197
Bibliographie	215

On prend au vol un échange entre Hambourg et Rome.
Puis on chemine dans les histoires que Pauline me raconte
à la table du petit déjeuner, dans des squares, des
musées, sur la plage, entre des étals de marché ou lors
d'une conférence.

avec
Pauline
Curnier Jardin

Pauline Curnier Jardin J'étais en train de te dire que l'habillage est l'une des méthodes les plus simples et directes pour brouiller les frontières entre l'art et la vie. S'habiller « conceptuellement » est une chose que j'ai toujours faite. Même inconsciemment. Par exemple, lors de mon premier rendez-vous pour le projet dans la prison pour femmes à Venise, je me suis rendu compte que je m'étais habillée comme une matonne ! Les cheveux tirés en arrière, une chemise de commandante. Ça nous a fait rire. Mes choix de vêtements répondent souvent à des occasions précises, ce sont comme des micro-happenings que je fais pour moi-même, pour me divertir.

Julie Pellegrin Ça te permet de rentrer dans certaines situations ? Comme tu t'habillerais pour entrer en scène ?

PCJ Oui, il s'agit vraiment de jouer avec l'idée de costume, de manière plus ou moins discrète.

JP Tu parles de micro-happenings parce que ça fait advenir quelque chose ?

PCJ Bien sûr, des rencontres inattendues par exemple. Attends, il faut que je te montre quelque chose !

Elle sort une photographie où on la voit bras dessus-bras dessous avec une nonne. La religieuse est en robe chasuble surmontée d'un crucifix et Pauline porte son tee-shirt fétiche où l'inscription Showgirls barre le corps de la strip-teaseuse à la manière d'une croix.

... C'est l'affiche d'un film¹ de Verhoeven dont je suis une grande fan. Ce tee-shirt, je le mets pour me donner du courage dans certaines situations où je ne suis pas à l'aise. Il a quelque chose de très explicite. Il est vulgaire et séduisant à la fois, comme les films de Verhoeven.

JP Tu es assez sobre finalement sur ce cliché. C'est la sœur qui a l'air déguisée ! D'habitude, tu es vêtue comme si tu sortais toi-même d'un film. Est-ce lié à ta conscience aigüe que la vie est une performance sociale ?

PCJ Je pense qu'enfant déjà, je me rendais compte de ce que je créais dans l'espace avec mon corps, mes mouvements et les habits dont je m'accoutrais. J'étais très lucide sur l'effet

1. *Showgirls* (1995) est un film de Paul Verhoeven.
2. La plupart de la troupe était affiliée au Biscuit qui Craque, une compagnie créée à la fin des années 1970 à Marseille.

que ça produisait... alors, est-ce l'effet d'une « conscience performative » ? Je ne sais pas. J'ai grandi à Marseille où la dimension théâtrale fait partie de l'essence même de la ville. C'est la ville de l'opérette, du cabaret ; les gens se donnent en spectacle jusque dans la rue. Adolescente, je fréquentais un groupe de filles dont la « performance » me fascinait. Je voulais tout savoir : comment elles bougeaient, comment elles se coiffaient, comment elles se maquillaient, comment elles parlaient, comment elles faisaient l'amour... J'ai l'impression d'avoir toujours été en quête de cela : absorber les performances qui se jouaient autour de moi. J'étais extrêmement curieuse des corps qui m'entouraient, je reproduisais les gestes que je voyais. J'étais une éponge, comme sur un dancefloor on s'inspire des mouvements des autres. Il y a du plaisir, beaucoup de plaisir, à incorporer des gestes, des expressions, des accents qui ne sont pas les siens.

JP Qu'est-ce qui t'a fait glisser de cette performativité quotidienne à la performance artistique ?

PCJ Hum... Il y a quelque chose que tu ignores car je ne te l'ai jamais dit - je n'en parle jamais - mais j'ai joué dans une comédie musicale, de huit à onze ans. C'était une comédie musicale écrite par une compagnie de théâtre composée de plasticiens, de comédiens et de musiciens². Sur scène, nous étions six enfants accompagnés par six musiciens de jazz. J'ai donc vécu comme une professionnelle du spectacle pendant trois ans, avec une troupe, des techniciens, des répétitions, des tournées. C'était ma première fois sur scène. Plus tard, à mon entrée aux Beaux-Arts, j'ai performé l'histoire d'un film mégalomaniacal que je n'arrivais pas à réaliser. Je ne sais pas si on qualifierait ce que j'ai fait de performance du point de vue des arts plastiques. C'était une étude sur Jeanne d'Arc. Ce qui m'intéressait - et qui m'intéressera jusqu'à la mort sûrement (*rires*) - c'est la polysémie du personnage. On lui renvoie un corps qui n'est pas forcément la réalité de son corps, on la représente de mille façons différentes, on se l'approprie politiquement à un endroit, et à l'opposé. Elle a

été représentée cinquante-six fois au cinéma. En littérature, je n'ai pas compté.

JP Et toi, tu l'incarnaient sur scène ?

PCJ Non, je racontais son histoire. Enfin, plus précisément, l'histoire d'une fille à qui Jeanne d'Arc avait murmuré dans l'oreille des paroles magiques qui l'avaient fait douter d'elle-même. Elle lui avait dit qu'elle serait une femme tout terrain.

JP Comme toi ! Tu performais seule ?

PCJ Oui, j'étais femme-orchestre. J'avais un micro et je jonglais entre quatre projecteurs vidéo, un carrousel Kodak, un ghettoblaster et un clavier Bontempi. Il y avait trois écrans amovibles sur scène, je chantais aussi. Je ne voulais surtout pas incarner un personnage mais être l'opératrice toute puissante. Par la suite, j'ai fait des performances, que j'ai appelées spectacles, avec acteur·rices professionnel·les ou amateur·rices, ou des gens désireux de performer (ce qui est encore une autre catégorie). Moi, j'ai arrêté parce je suis vraiment une mauvaise performeuse ! J'ai trop d'exigence par rapport à ça. Je n'ai repris cette histoire de film performé sur scène qu'en 2018. Il m'a fallu quatorze ans pour remonter sur scène. Ça demande une telle énergie... Je suis extrêmement admirative des professionnel·les de la scène.

JP Pourtant, tu travailles souvent avec des performeur·es non professionnel·les plutôt qu'avec des acteurs ou des actrices.

PCJ Mais finalement, qu'est-ce qu'on appelle des amateurs ? Dans mes films, il y a des gens qui bougent, qui dansent, qui parlent mais, si ce ne sont pas des comédien·nes, ce sont des musicien·nes ou des gens qui ont un sens très fort de la scène et de l'improvisation. Ce sont même souvent des bêtes de scène. J'aime travailler avec des performeur·es au sens de quelqu'un qui a développé sa propre technique, comme n'importe quel artiste.

JP Je suis surprise de t'entendre utiliser le mot spectacle car tu ne travailles pas dans le champ des arts vivants. Pour autant, c'est vrai que tes performances ou tes

films empruntent beaucoup à ce vocabulaire : le travail de mise en scène, de lumière, les décors, le jeu d'acteur (ou de non-acteur) témoignent d'une forte influence de certaines formes théâtrales, en particulier du théâtre populaire. Comment expliques-tu cet intérêt pour des formes telles que le cirque, le cabaret, la fête foraine ou les peep-shows ?

PCJ J'utilise à dessein le mot spectacle parce qu'il peut avoir une connotation légèrement dégoûtante. Quand on parle de spectaculaire, on pense immédiatement au divertissement populaire. Or, ce que je trouve fascinant dans les formes de divertissement populaire, c'est ce qu'on peut y lire d'une culture. Une culture crée toujours des spectacles. Via le rite religieux, via le carnaval, via... je ne sais pas... la Fête de la Bière ! Toutes ces choses, aussi diverses soient-elles, sont l'expression d'une culture. Avec tout ce que ça peut avoir de cruel. Dans le cirque, ou dans le combat de gladiateurs, ou dans le théâtre de rue, dans le théâtre amateur, dans la crèche vivante... quoi d'autre... dans le spectacle de fin d'année... il y a toujours une cruauté latente, qui est peut-être d'ailleurs celle de l'amateur sur scène, maladroit mais qui donne tout. Il y a une vraie beauté là-dedans. Et puis il y a aussi tous les tabous d'une société qu'on prend en pleine face quand on assiste à une fête populaire. Ça, ça me touche beaucoup. Comme quand tu vas dans une manifestation et que ça te donne envie de pleurer. Il y a quelque chose de l'ordre du mouvement collectif, d'une forme qui s'écrit collectivement même si elle traduit une violence. Dans une manifestation, on pleure parce qu'on y croit, on se dit que les choses vont changer, qu'elles peuvent basculer parce qu'on est ensemble. Je ne dirais pas ça d'une fête de la bière ou d'une procession religieuse - politiquement c'est le mouvement contraire, ça maintient les choses bien à leur place - mais on y ressent aussi une intensité.

JP Ces rituels concentrent les manifestations de l'excès. Comme dans un certain nombre de tes œuvres, où prolifèrent les questions, les paradoxes, les figures

extravagantes. Je pense notamment à *Grotta Profunda, les humeurs du gouffre*³, nourrie par tes recherches sur l'art des grottes maniéristes et le rococo. Le film est une variation viscérale autour des visions de Bernadette Soubirous, jeune bergère réputée avoir vu la Vierge...

PCJ Dix-huit fois.

JP Dix-huit fois ?? C'est beaucoup !

PCJ C'est beaucoup pour les yeux ! (*Rires*)

JP Pour entrer dans la grotte, ta Bernadette, incarnée par un jeune homme, s'est justement métamorphosée en œil géant fiché dans un corps sans bras et sans organes⁴. Elle s'y confronte aux « grandes questions liées aux origines de l'humanité » comme le dit la voix off, qui convoquent des récits de préhistorien·nes et des références à l'anthropologie. En revoyant le film le mois dernier dans ton exposition à Sète, j'ai repensé à mon hypothèse de corps sans fondement⁵. Ce qui m'intéresse dans cette absence d'origine, c'est qu'elle autorise toutes sortes de spéculations et d'autoreproductions.

PCJ La grotte est le ventre de la Vierge Marie. Bernadette pénètre la Vierge en étant un membre et elle essaie de percer la vérité en étant un œil. Comme souvent dans mon travail, ce sont des jeux linguistiques qui engendrent les formes.

JP C'est le propre des énoncés performatifs d'accomplir ce qu'ils formulent.

Je constate aussi que tes jeux de mots sont souvent très lacaniens...

PCJ Je ne suis pas fille de psy pour rien ! (*Rires*)

JP Comme une matrice, la grotte produit toutes sortes de corps grotesques : certains directement issus de ses concrétions, et d'autres, agglomérats d'éléments disparates, mêlant les genres et les espèces.

PCJ Il y a la mort qui est une femme-araignée en talons aiguilles et latex noir, la sirène-singe, et les « gens-pierre » comme je les ai appelés. Ces derniers sont composés de stalactites, ils incarnent la grotte en lui donnant forme hu-

3. *Grotta Profunda, les humeurs du gouffre*, vidéo HD, couleur/noir & blanc, sonore, 30 min, 2011.

4. Qui a pu être comparé à un godmiché. (Cf. « Pauline Curnier Jardin selon Anna Teixeira Pinto : le monde à l'envers », Paris : *Textwork*, septembre 2018.)

5. Développé dans le cycle « Le corps anarchiste : anatomie des associations volontaires », mai-juillet 2021, Bétonsalon-Centre d'art et de recherche, Paris. Le terme de fondement y était entendu dans toute sa polysémie : au sens d'origine, de fondation stable et solide, de faits justificatifs qui attestent de la réalité ou de la vérité de quelque chose, et au sens rabelaisien de postérieur.

maine. Il y a toujours eu, liée à la grotte, la possibilité que des corps se forment à partir d'une chose informe. C'est le mythe prométhéen : un corps peut naître d'un tas de cailloux et d'argile.

JP Pour autant, ton monde n'est pas guidé par un raisonnement téléologique. Il n'obéit à aucune finalité mais au contraire à un éternel recommencement où les corps se font et se défont pour explorer des nouvelles possibilités.

PCJ Tu connais ma fascination pour les *cartoons*. L'animation propose des corps qui se font frapper, s'aplatissent, se regonflent, se tordent, changent considérablement de forme. Ce n'est pas qu'ils ont plusieurs vies, c'est que ces corps *sont* comme ça : ils existent sous plusieurs formes. Il est extrêmement jouissif d'imaginer un monde fait de barbapapas. Non que *Barbabapa* soit une référence pour moi, mais c'est une référence populaire qui permet de parler de cosmogonie, de ces êtres qui prennent les formes de choses dont ils auraient besoin.

JP Ton exposition actuelle au Crac Occitanie s'intitule d'ailleurs *Pour la peau de Jessica Rabbit*. On y marche sur des *Peaux de dames*, on s'y faufile sous un entrejambe puis au creux d'une main géante. Il y a autre chose que je trouve jouissif dans ton travail, c'est la fragmentation et la déhiérarchisation du corps. « *Faisons danser l'anatomie !* », disait Antonin Artaud. Les membres et les organes s'autonomisent, prennent vie et forment ainsi un vaste répertoire de traits mais aussi de réagencements possibles. Alors que j'avais en tête des références surréalistes (j'étudie en ce moment les photomontages de Claude Cahun et Marcel Moore),

tu me disais tout à l'heure que ton penchant pour les morceaux de corps te venait plutôt d'une passion pour les reliques religieuses.

PCJ L'église est *le lieu où la représentation du corps est fragmentée*. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles je vis à Rome en ce moment : on n'entre pas dans une église sans se trouver face à un bout de pied, un prépuce, un fémur, voire un corps mort recouvert d'une fine couche dorée ou argentée. Et ces collections circulent, lors de processions, pour se donner en spectacle. Je trouve cette idée extraordinaire ! Mais ne circulent-elles pas aussi pour offrir la possibilité de s'approprier un bout de corps ? Il y a quelque chose d'obscène, mais aussi de... de l'ordre de la proposition. En tous cas, c'est comme ça que je l'entends : « Prends mes yeux ! Prends mon bras ! Prends mon sein ! » Je suis peut-être tout simplement en train de parler de fétichisme, mais il me semble qu'il y a dans l'idée des reliques la tentation de s'approprier un morceau de quelqu'un d'autre.

Ces histoires de reliques m'obsèdent. Ainsi que le théâtre anatomique qui est lié à l'Italie, et à la Hollande où j'ai vécu aussi. (*Au public*) Regardez, ici, on est presque dans la bonne configuration avec nos corps au centre et vous autour ! (*Rires dans la salle*) Les gens devaient payer très cher pour être tout près du cadavre et voir de leurs yeux ce qui se passait de façon similaire dans leur propre corps. On sait que les fondations des théâtres à l'élisabéthaine sont des copies de l'architecture du théâtre anatomique : plus on avait de l'argent plus on pouvait s'approcher. Un certain public bourgeois s'est créé comme ça, dans la proximité avec le cadavre.

JP Cela me renvoie à la dialectique entre présence et disparition dans la performance, et au fait que les *performance studies* se concentrent aujourd'hui davantage sur ses traces matérielles et son « au-delà⁶ ».

PCJ Cette question est très présente dans mon travail : comment on travaille avec les restes, avec la putréfaction, les sécrétions du corps, avec la merde... enfin, la merde

6. «*afterlife*» en anglais donc, littéralement, l'après-vie de la performance.

7. *Ausgeblutet, Bled Out, Qu'un sang impur*, vidéo HD, couleur, sonore, 16 min 05 sec, 2019.

8. Réalisé en 1950 et sorti en 1975 après avoir été frappé par la censure, *Un chant d'amour* est le seul film réalisé par l'écrivain Jean Genet.

9. Achille MBEMBE. *Brutalisme*. Paris : La Découverte, 2020.

métaphorique. Ou pas. Ça fait quelques années que je suis accompagnée par un anthropologue sicilien qui s'intéresse aux représentations du sperme, du lait et du sang dans l'icône-graphie du sud méditerranéen catholique. Je pense que j'ai une fascination assez morbide pour les rebuts et les déchets.

JP J'y vois au contraire une grande vitalité. À la fois parce que les démembrements auxquels tu procèdes offrent des possibilités de connexions inédites et parce que les fluides corporels circulent, contaminent, mettent en relation ce qui est séparé. Je pense évidemment à cet autre de tes films qui s'intitule *Qu'un sang impur*⁷. Une autre hypothèse de corps m'intéresse : un corps sans frontières qui refuse les limites imposées par la biologie, par l'architecture carcérale, par les normes sociales...

PCJ ... ou par la raison !

JP Ou par la raison. *Un sang impur* est un remake d'*Un chant d'amour* de Jean Genet⁸, qui relatait une histoire d'amour homoérotique entre les détenus d'une prison sous l'œil attentif d'un gardien sadique. Dans ton film, les jeunes corps masculins et musclés sont remplacés par des femmes ménopausées qui célèbrent leur puissance érotique, débarrassées de leur fonction reproductrice et de leur statut d'objet sexuel. Dans la scène d'orgasme collectif, chacune dans sa cellule mais à l'unisson, on peut lire la manifestation d'une autonomie du désir qui vient s'opposer à son appropriation masculine ou sa privatisation capitaliste. Ces corps jouissants et ingouvernables sont des corps en excès. Parce que ces vieilles dames criminelles représentent une partie de cette «humanité excédentaire» au regard de la logique néolibérale, comme la nomme Achille Mbembe⁹. Mais aussi parce qu'elles fabriquent des techniques et des effets qui transgressent leurs propres limites, leur assi-

gnation identitaire et leur confinement. Le sang impur des menstruations – qui a donné lieu à maintes chasses aux sorcières – déborde. Et le plaisir, contagieux, se répand d'une cellule à l'autre, d'un corps à l'autre.

PCJ Je fais du rebut un sujet parce que je crois que les rebuts ont une autre vie, que les rebuts assemblés donnent encore autre chose. Les potions se font avec des déchets, les maisons se font avec des déchets, des vies se font avec des déchets.

JP La performance aussi se fait avec des déchets. Pour reprendre les termes de Mike Kelley qui a beaucoup travaillé sur ces notions d'abject et de bas matérialisme, elle consiste parfois à «jouer avec des choses mortes¹⁰».

PCJ Je pense qu'on peut faire des choses très belles avec des choses mortes, moches, sales, pauvres. Au moins le temps d'un film, le temps d'une œuvre, de l'attention portée dessus. J'y crois fondamentalement. C'est peut-être ça l'aspect vitaliste, pour moi.

JP Est-ce qu'on peut faire un parallèle entre ces choses génériques et les corps auxquels tu t'intéresses qui sont des corps marginalisés, invisibilisés, beaucoup de corps féminisés notamment ? On a parlé des femmes ménopausées mais en ce moment tu travailles aussi avec des détenues, des nonnes et des prostituées trans.

PCJ Ce ne sont pas des corps, ce sont des vies. Et c'est moins leur souffrance qui m'attire que leur joie (je répète sans cesse le mot joie, on dirait que je suis béate... mais la joie est aussi un moteur politique). Je suis captivée par les gens qui ont débordé parce que je pense que je pourrais déborder aussi, c'est une projection de moi-même. Et parce que ce sont aussi des personnes qui bricolent, qui bricolent en dehors de ce qu'on nous demande d'être dans une société bourgeoise, technocrate, hyper capitaliste. Ce monde n'est pas fait pour elles mais elles existent quand même. Et elles inventent des choses. Elles rient. Elles sont expertes d'une chose, d'une autre. Elles possèdent des savoirs méconnus, que ce soit les travailleuses du sexe, que ce soit même les

10. Mike KELLEY. « Playing with Dead Things », *The Uncanny*. Arnnem : Sonsbeek 93, 1993.
11. *Mamma Roma* (1967) est un film de Pier Paolo Pasolini.

criminelles, les femmes ménopausées. J'espère que je serai experte en ménopause un jour !

JP Avec Myriam et Catalina, on se disait que le fait de mettre en commun des savoirs et des imaginaires était générateur d'étude. Le travail performatif, parce qu'il suscite des rencontres, des partages et des expériences communes, serait à même de valoriser (et de produire) des savoirs autres, marginaux. Est-ce quelque chose de cet ordre qui s'est passé avec la création de la Feel Good Cooperative par exemple ?

PCJ En 2019-2020, quand l'épidémie de Covid s'est déclarée, j'étais en résidence à la Villa Médicis. Je faisais des repérages pour aller voir des processions religieuses. La pandémie a évidemment arrêté net ce projet puisque se regrouper dans des contextes festifs a été la première chose interdite. L'Italie avait pris des mesures particulièrement strictes, les rues étaient militarisées, les gens ne sortaient même pas sur leurs balcons. Dans ce contexte, la Villa me dit qu'il faut faire une exposition. Je me dis que je ne veux pas faire d'exposition, la Villa me dit qu'il y a de l'argent, alors je me dis : « Tiens, y a de l'argent alors y a de la joie ! » (*Rires dans la salle*) J'ai commencé à réfléchir à ce que je pouvais faire avec l'argent de l'institution, à la manière de le redistribuer aux gens les plus touchés par la situation sanitaire. Les discussions politiques à la Villa Médicis me mettaient toujours très en colère. Et puis, j'étais frustrée de ne pas être davantage en contact avec les Romains. À ce moment-là, je regarde *Mamma Roma* de Pasolini¹¹, qui me ramène à cette vision populaire de Rome comme prostituée enchantée. Je me dis : « Bien, je vais proposer à des travailleuses du sexe qui sont empêchées de travailler en ce moment, de faire l'exposition à ma place. » Plus précisément de faire des dessins de leurs passes que je paierai au prix de la passe. Les payer en liquide en me mettant dans la peau d'un client m'excitait un peu mais c'était absurde de sillonna les rues en mobylette. C'est là que je rencontre Serena Olcuire, une urbaniste qui avait travaillé sur la périphérie romaine à

travers les déplacements forcés du travail du sexe. Elle me dit alors : « Tu devrais rencontrer Alexandra Lopez. » Je rencontre Alexandra, qui est colombienne et qui se fait appeler Paulette comme moi. En deux jours, elle me présente toutes ses copines, ses sœurs choisies, et c'est avec cette famille qu'on décide de fonder la Feel Good Cooperative. C'est une vraie coopérative : on crée des œuvres artistiques dont on se partage les recettes (quand il y en a). En ce moment, ça marche bien - pas du point de vue financier hélas, mais on a de plus en plus de projets d'exposition. Pour l'instant, on signe « Pauline Curnier Jardin/Feel Good Cooperative » parce que c'était le seul moyen de faire exister ça dans le milieu de l'art mais j'espère que, petit à petit, on pourra enlever mon nom.

JP C'est important pour toi, cette question de signature ?

PCJ Oui, pour que ce travail soit autonome artistiquement. Et pourquoi pas, qu'il s'inscrive dans une histoire de l'art. J'aime assez l'idée que la notion d'auteur se dissolve dans le collectif... même si je ne sais pas combien de temps ça va durer. Je sais d'expérience que je ne peux pas assurer trop longtemps un collectif.

JP Ensemble, vous avez réalisé ce film très émouvant, *Fireflies (Luciole)*¹². On y retrouve ces états de corps et ces métamorphoses, témoins d'une forme d'*empowerment* qui culmine avec cet éclat de rire final profondément jubilatoire. Dans le journal que vous avez publié à l'occasion, Colin¹³ a écrit un très beau texte où j'ai trouvé ce paragraphe :

Faire un film est une performance. [...] En réalité, les deux pratiques, très différentes à première vue, comportent des points de tangence que le travail de Pauline Curnier Jardin explore et magnifie. Le cinéma peut être pratiqué comme une performance et la performance, contrairement aux idées reçues, n'est pas nécessairement liée à l'éphémère. Cela peut même permettre à celle-ci de se débarrasser de nombreux clichés

12. *Fireflies (Luciole)*, film couleur, sonore, 7 min 19 sec, 2021.
13. Colin Ledoux, auteur et réalisateur.

afin de se repenser comme durable, enregistrée
et exposable sous d'autres formes qu'une capture
aléatoire. Si le film est performé, si ce qui
se passe sur le tournage est exposé, et si ce qui
se passe sur le tournage est le cœur du sujet,
le cœur du film...

PCJ Ce film est né d'une vision du réel. Au retour de la plage, un soir dans la grande périphérie romaine, au détour d'un virage, m'apparaît une personne habillée comme une *slap danseuse* qui se met à bouger au milieu de nulle part. Puis une deuxième. Puis une troisième. Au début, j'ai cru que c'étaient mes phares qui éclairaient ces corps. J'ai appris ensuite que c'étaient elles-mêmes qui s'éclairaient avec des lampes torches. Et moi qui croyais être le chef électro de ce cabaret génial avec ma voiture ! C'était plus beau qu'un film de David Lynch. C'était plus beau que tout. Très vite, j'en parle à Alexandra, devenue depuis présidente de notre coopérative : « C'est magnifique. C'est quoi ? Tu sais qui fait ça ? » Et elle me dit : « Bien sûr, c'est une spécialité trans. On te le fait quand tu veux. Viens, on fait un film ! » Je ne sais pas si c'est une spécialité trans car s'éclairer pour se signaler dans l'espace public alors que c'est interdit, ça existe aussi dans les zones de *cruising*, dans les lieux de prostitution ou de vente de drogue. Mais peu importe car j'avais la promesse d'Alex qu'on allait faire un film, qu'on allait jouer avec ce dispositif existant mais complètement cinématographique : la voiture qui éclaire les prostituées sur le bord de la route, qui s'éclairent elles-mêmes, qui prennent des poses, qui ont choisi des vêtements qui brillent dans la nuit, des coiffures et perruques qui mettent en valeur leur corps – tout ça pour faire un spectacle de deux secondes ! C'est cette expertise, dont je parlais plus tôt, qu'on a mise en œuvre. Faire ce film ensemble, c'était comprendre combien elles savent produire le fantasme sexuel ultime. Comment performer ce numéro : quoi porter, comment bouger, où se placer, dans quel tournant, comment regarder celui qui arrive au loin. Ce sont des

professionnelles de la mise en scène. On comprend pourquoi le cinéma a beaucoup reproduit ces parades. Seulement, ce film-là existe tous les jours, sans pellicule.

JP Comment avez-vous navigué entre direction et improvisation ?

PCJ On a travaillé à peu près comme je le fais sur tous mes tournages. On a des costumes, on a un effet spécial (un matériau qui rend phosphorescentes certaines parties de leur peau), une voiture, une caméra, une rue obscure. On se met d'accord sur le fait que c'est un terrain de jeu. Et on réfléchit à ce qu'on pourrait y faire. On se demande ce qu'on peut faire ici, sur la via Appia Antica où ont tourné Pasolini, Fellini et d'autres ! On a conscience qu'on est en train de faire un rituel d'empuissancement du cinéma. (*Rires*) Et c'est fou parce que tout se renverse. D'un coup, elles jouent aux prostituées sans être au travail. On a beaucoup ri de cette mise en abîme : faire semblant de jouer à la travailleuse du sexe dans la rue à quatre heures du matin. J'ai compris que j'étais en fait en train de filmer sur un terrain qu'elles connaissaient comme leur poche. Elles savaient où s'asseoir, où aller pisser, où trouver de l'eau dans ces rues sombres. Ça paraît simple mais c'est bouleversant de comprendre à quel point elles *savent y faire*, elles maîtrisent ce milieu. Comme un chasseur ou un garde forestier connaît la forêt par cœur.

JP On sent l'émotion que ça suscite chez toi...

Par rapport aux projets où tu es cheffe d'orchestre, ou femme-orchestre comme tu dis, le processus collectif implique un moindre contrôle.

PCJ En t'écoutant, je me dis que mon travail traite tout le temps de ces lâcher-prises. Même si le résultat final est un film, je travaille comme si je faisais de la musique improvisée : tout est préparé mais jamais complètement écrit. Je laisse faire, tout en étant toujours là, à veiller à ce que l'intuition que j'avais se révèle dans une forme que je ne peux pas contrôler. Au début c'était compliqué mais maintenant, j'ai confiance en ma méthode d'improvisation.

Chez moi, la pulsion est à la fois un sujet et une méthode : je travaille sur les pulsions collectives de façon impulsive ! Ce qui m'intéresse, c'est quand le désir devient ingouvernable, c'est pour ça que je considère les performativités excessives – y compris celles *a priori* hétéronormées – comme émancipatrices. Tout ce qui sort, qui explose, qui crie, ce que la loi, l'ordre ou la condition sociale ne peut plus contenir. En ce moment, je travaille avec des détenues de la Casa di Reclusione Femminile della Giudecca à Venise, et je me dis que la question de la pulsion n'a jamais été aussi centrale et taboue en même temps.

JP Cela faisait très longtemps que tu avais envie de faire un projet en lien avec la prison...

PCJ J'ai réalisé une œuvre pérenne¹⁴ pour le parloir au terme d'ateliers menés avec un groupe de détenues. C'était important de faire cette œuvre *avec* elles et *pour* elles. En Italie, c'est particulièrement compliqué de mettre en place ces projets car il n'existe aucun programme culturel en milieu carcéral. Ce projet a pris trois mois mais ça faisait trois ans que Francesco Urbano Ragazzi, le duo de curateurs, y travaillait. Tout a été fait contre et avec les contraintes incroyables du centre de détention, redoublées par celles liées au Covid. Travailler en prison, c'est travailler dans un système de perception, de relation et de performativité radicalement différent de celui qu'on connaît, c'est à la fois dur et passionnant.

JP Tu dis que les bouleversements émotionnels et de mode de production générés par le travail avec la coopérative et le centre de détention ont fait prendre un autre virage à ton travail. Penses-tu dorénavant privilégier les projets collectifs ? As-tu l'envie de travailler davantage avec un « extérieur » au monde de l'art ?

PCJ Je ne sais pas, on verra. C'est arrivé parce que j'étais ouverte à ça, mais je n'ai pas *construit* ces collectifs, je les ai *désirés*. Comme une rencontre amoureuse. Je n'envisage jamais les choses avec un point de fuite.



Julie Pellegrin, *(Non) Performance. A daily practice.* T&P Publishing, 2024.

Éditrices : Catherine Geel et Marie Lejault

Relectures et révisions : Stéphanie Geel

Design Graphique : Syndicat (François Havegeer & Sacha Leopold)

Imprimeur: PBtisk, République Tchèque

Éditeur : T&P Publishing | T&P Work UNIt

Cet ouvrage est publié avec le soutien de l'Académie de France à Rome - Villa Médicis et de la région Auvergne Rhône-Alpes.



Les entretiens se sont en partie déployés lors de deux cycles de rencontres : « Le corps anarchiste : anatomie des associations volontaires » à Bétonsalon-centre d'art et de recherche à Paris (mai-juillet 2021), et « (Non)Performance : pratiques artistiques et formes du refus » au CN D-Centre national de la danse à Pantin (septembre-décembre 2022).



L'essai « Adopter une optique anarchiste » a été rédigé grâce au soutien à la recherche en théorie et critique d'art du Centre national des arts plastiques.



T&P Publishing | T&P Work UNIt

© Tous droits réservés, 2024

Dépôt légal, 3^e trimestre 2024

Isbn : 979-10-95513-21-6

La collection « Iconodules » propose des recherches documentaires et des essais critiques. Syndicat en est le responsable graphique. Déjà parus dans cette collection : Vilém Flusser, *Post-histoire*, 2019 ; Jussi Parikka, *L'Anthrobscène et autres violences. Trois essais sur l'écologie des media*, 2021 ; Penny Sparke, *Politiques sexuelles du goût. As Long as It's Pink*, 2022.