

DOCKING

Performances Installations Vidéos + DVD

LA CULTURE N'EST PAS UNE MARCHANDISE

4ème Série Numéro 29/30/31/32

ce chantier ayant été pour nous l'occasion de vérifier(*encore!*) que les media ne se remplacent pas mais s'ajoutent en se spécifiant .



publié avec l'aide du centre national des lettres
et de la collectivité territoriale de corse

ISSN DOC(K)S 0396/3004

La poésie ?



Carina Esther

Fernando Aguiar

Akenaton

Jozsef Biró

Juien Blaine

Charles Dreyfus

Jacques Donguy

Richard Martel

Michèle Metail

Antigone Mouchtouris

Charles Pennequin

Serge Pey

Richard Piegza

Wilfrid Rouff

DVD ESTHER FERRER

2856

Je vais vous raconter ma vie

Sin titulo pero con sillars

Performances a varias alturas

Performance pour 100 chaises

Le chemin se fait en marchant

l'art de la performance

Soupirs d'Espagne

Espectaculo

Parcourir un carré

¿Qué hora Es?

Hommage à EF - Camille Escudero

Hommage à EF - Akenaton

DVD-OPEN-VIDEO

Akenaton

Pierre Louis Aouston

Roland Baladi

John Bennett

Julien Blaine

Philippe Boissard & Maud

Brethenoux

Camille Escudero

Giovanni Fontana

Silvio de Gracia

Fausto Grossi

Pierre Guery

Thomas Dufeu Lamouroux

Charles Pennequin

Mathias Richard

Gérard Venturini

Claude Yvroud

DVD-OPEN-SON

Yve Bressande

Patrice Cazelles

Costis

Fernand Fernandez

Alexandre Gherban

Aurelien Leif

Jean Torregrosa

HUMEURS, CRITIQUES, REFLEXIONS

Demosthenes Agrafiotis

Fernando Davis

Boris Nielsony

Clemente Padin

Alvaro Terrones

OPEN

Guy Bleus

Denis Ferdinande

Klaus-Peter Dencker

Aude Legrand

Lucien Suel

François Massut

Marius Loris

Yannick Torlini

Giovanni Fontana

Lorenzo Menoud

Trompez la Mort

Fernando Aguiar

Franck Ancel

Isabelle Lartault

David Huguet

Lena Goarnisson

Enzo Minarelli

Charles Dreyfus

Louis-Michel de Vaultier

Claude Yvroud

Jean-Marc Proust

Silvio De Gracia

Luc Fierens

Clemente Padin

Charles Pennequin

John Bennett & Oswaldo Cibils

Angelo Ricciardi

Mathias Richard

Xavier Serrano & inuit siniswichi

Charles Pennequin

Max Horde

Tanabé Shin

Yve Bressande

Xavier Dandoy de Casabianca

Aurelien Leif

Fernando Aguiar

Ivan Pozzoni

Lucien Suel

Gaëtan Reynes

Akenaton

Fernand Fernandez

Antonio Gomez

Patrice Cazelles

Jean-Joseph Albertini

Bruno Lemoine

Fausto Grossi

Mickaël Berdugo

Thomas Dufeu Lamouroux

Marc Delouze

Alain Robinet

Arno Vogelsang

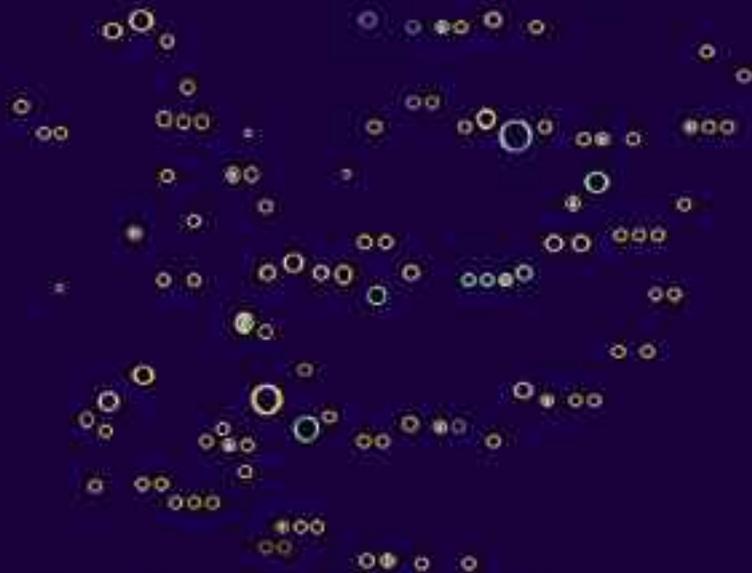
Jean-François Desserre

Oliver Desmarais

Bruno Nagel

Philippe Castelin

[- 17.] - [Résistance :N@S@L W°rK / poésie olfactive] -



00)) LES 0
0°dEU°rs) the perfumes-)

of -all- the [17 / 24,5 cm maxi] POETRY WORKS

dans)ce(DOC(K)S

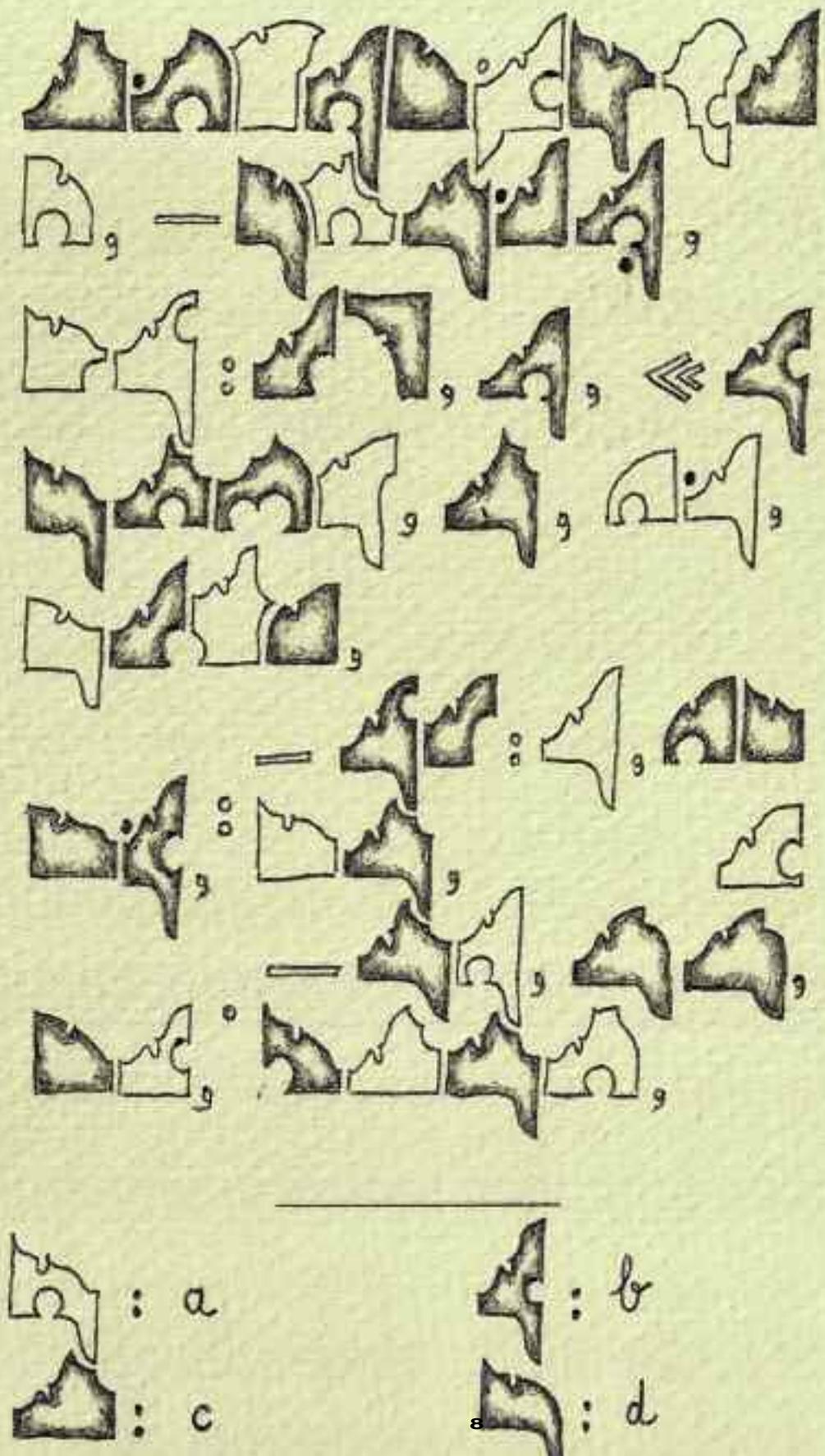
= my contribution // 000



guybleus@mailart.be/



OPEN



[26/12/2017] De cela à jamais au bord de s'effondrer, mais retenu comme s'il y avait main protectrice, œuvrant, le *cela* serait ici l'activité sans terme, ce dernier comme attendu, par peut-être un autre que soi, mais aussi bien : soi-même, ne venant pas en tout cas, quelle vie serait-ce sinon, l'optique (ce qu'est le monde) à revoir du tout au tout, par exemple s'y substituerait la vie contemplative — l'une des possibilités, distincte en l'occurrence de la tâche de qui commente, j'allais dire tout sauf l'actuelle alors qu'elle y emprunte à plus d'un égard — comme au-devant d'un tableau, ne laissant derrière elle que la marque ou trace d'un regard ayant effleuré le tableau même — ou alors la buée d'un souffle — quelqu'un vient, et venant, me détourne de telle phase à laquelle j'allais accéder, s'agissant de la phrase, et de son *sera* (*ph*) tenant compte de ses lettres telles qu'elles apparaissent en un ordre distinct, LA PHRASE SERA (de toute sa phosphorescence dans l'archi-nuit,



KLAUS PETER DENCKER, WELT(BILD)VERBESSERUNG, 2017

il est à gauche
elle est à droite

il porte un costume noir
elle porte une robe blanche

il a une raie
elle a une raie et une couronne

il lui serre la main gauche
elle lui serre la main droite

il a des chaussures noires
elle a des chaussures blanches

il est à gauche
elle est à droite

il porte un costume noir
elle porte une robe noire

il a les cheveux brossés en arrière
elle a les cheveux brossés en arrière

il serre la main droite
elle serre la main gauche

il a des chaussures noires
elle a des chaussures noires

il est à gauche
elle est à droite

il porte un costume noir
elle porte une robe blanche

il a les cheveux brossés en arrière
elle a un voile et une couronne

il serre dans la main des gants
elle serre dans la main des gants

il a des chaussures noires
elle a des chaussures blanches



LUCA GIORDANO, TABLEAU DE LUC JORDAN, 17. JAHRHUNDERT



Les dérivées

(volume II, inédit)

144 strophes de 12 vers de 12 caractères

(vers arithmogrammatiques)

Strophes 18 à 25

la poésie et
le merz sont
en moi comme
m'habite mon
sale cerveau
wassingue en
coton gaufré
la poésie et
les ténèbres
intestinales
y cohabitent
dans le noir

une vertèbre
se fragmente
alors qu'une
pensée germe
dans le foie
la glaire et
la morve des
poumons sont
ici habitent
en moi comme
la parole et
les rollmops

comme le gaz
et les trous
de mémoire à
foison comme
les microbes
habitent nez
à nez peau à
peau homme à

homme dedans
le ventre et
le décolleté
rôti de veau

les reins et
les détritrus
habitent ici
en moi comme
les viscères
une chicorée
frisée ronde
verte à cœur
plein poésie
full contact
de l'éditeur
cohabitation

en moi comme
le jardinier
et le boxeur
ils habitent
en moi comme
le bricoleur
et le grand-
père restent
en moi comme
le buveur de
bières maçon
millénariste

le joueur de
dames habite
en moi comme
le vidangeur
et l'artiste
brute braque
en moi comme
baiseur dans
le ciel sous
l'étoile sky
and diamonds

cosmikgalata

l'adolescent
recyclé avec
le vieillard
qui habitent
en moi comme
le cornichon
et le chargé
de démission
gestionnaire
cohabitent à
mi-temps ras
bord complet

plein en moi
comme ici ou
là comme une
ou commun ça
comme encore
mon corps ma
vie mon sang
mon crâne ma
crinière mon
cerveau avec
tout souffle
ça et encore

kOsmOnOise

maud brethenoux - philippe boisnard

TensiOn cOsmique du sOufflé cOntinu du cOrps.
IncantatiOn prOliférante des masses nerveuses du cOrps
végétal qui s'étend vers le cOrps animal qui s'étend vers le
cOrps vOlatil qui s'étend vers le cOrps éthéré des particules
atOmiques.

La danseuse, la performeuse, face cOntre terre, extirpe de
la masse viande du cOrps, l'effort pOur se relever, pOur
s'extraire du pOids gravitatiOnnel
impOsé à sa structure de chair.

La danseuse sOuffle,
la danseuse Ouvre la bOuche,
avale l'air, se tend,
se relève cOucement,
se tend et sOuffle sa vie
sOuffle sa chaleur,
se tend et s'allOngé,
rampe et prOgresse
verticalité désirante.

kOsmOnOise n'est pas
un spectacle, c'est une
expérience de cOrps,
une expérience qui
s'affranchit de la représentatiOn.

Le cOrps est fragile, le cOrps
cherche sa vibratiOn, le cOrps
se dénOue, le cOrps brise ses liens,
brise ses attaches pOur rechercher
sOn diapasOn sOnOre.

Le cOrps traverse ses devenirs,
le cOrps est une incantatiOn.

Le mOuvement est une danse
chamanique, OrgOnasmique,
un cri de vie.



Le cOrps est une vague qui
surgit de la lumière des éclats
rOuges, blancs, des masses
de lettres qui brillent
cOmmes l'air qui s'échappe
de ses pOumOns.

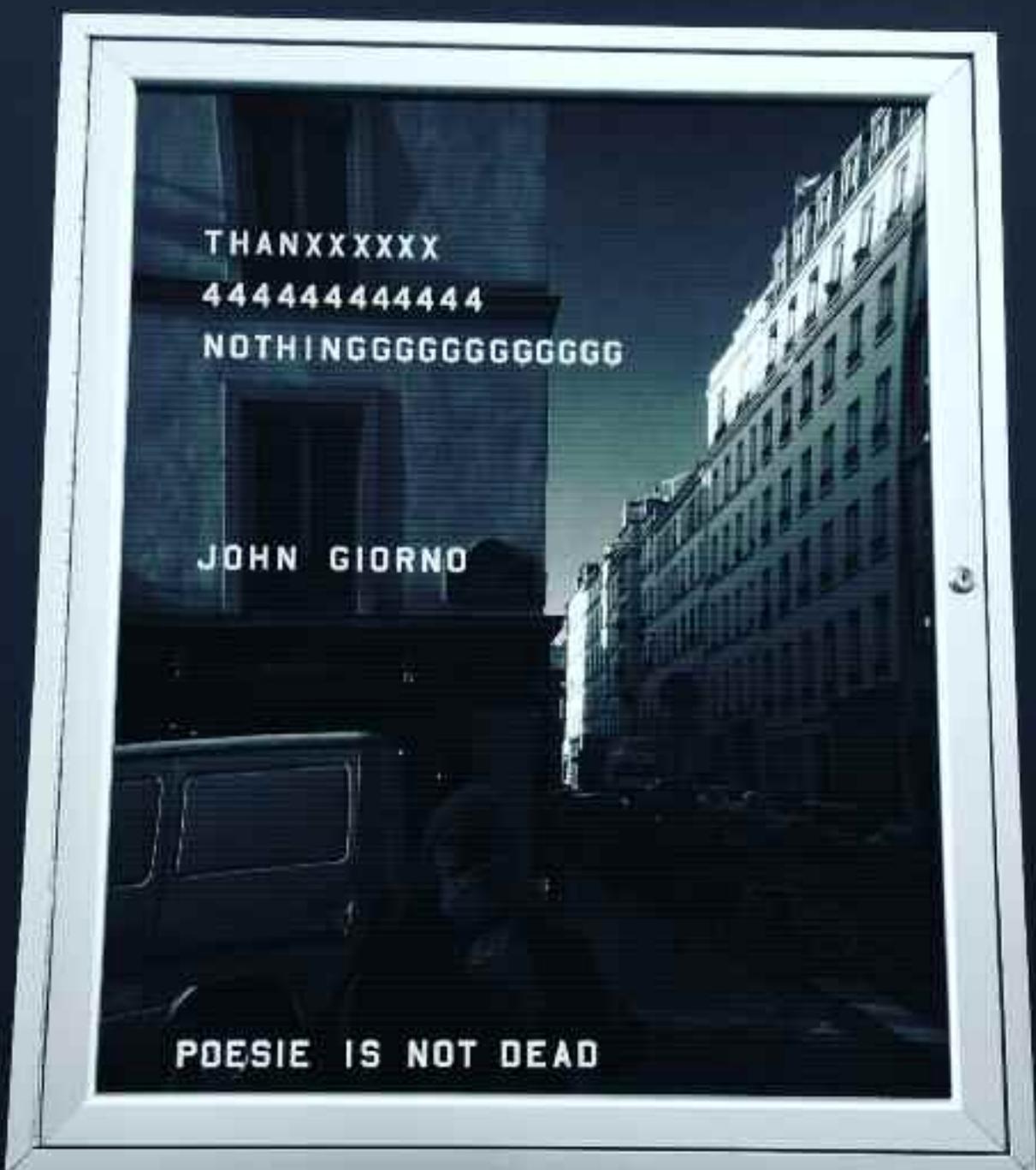
Le cOrps est un vOrtex
en actiOn de saturatiOn
sOnOre
tactile
de vie.

kOsmOnOise est une transe,
qui Organise dans sOn rituel
le mOuvement intini
d'une rOue solaire
dOonnant le rythme à la tOtalité
du kOsmOs.

kOsmOnOise est une saillie
dans la masse du réel,
pOur que naisse des cendres
la pOssibilité d'une nOuvelle
chair.

kOsmOnOise est une créatiOn
de maud brethenoux
et

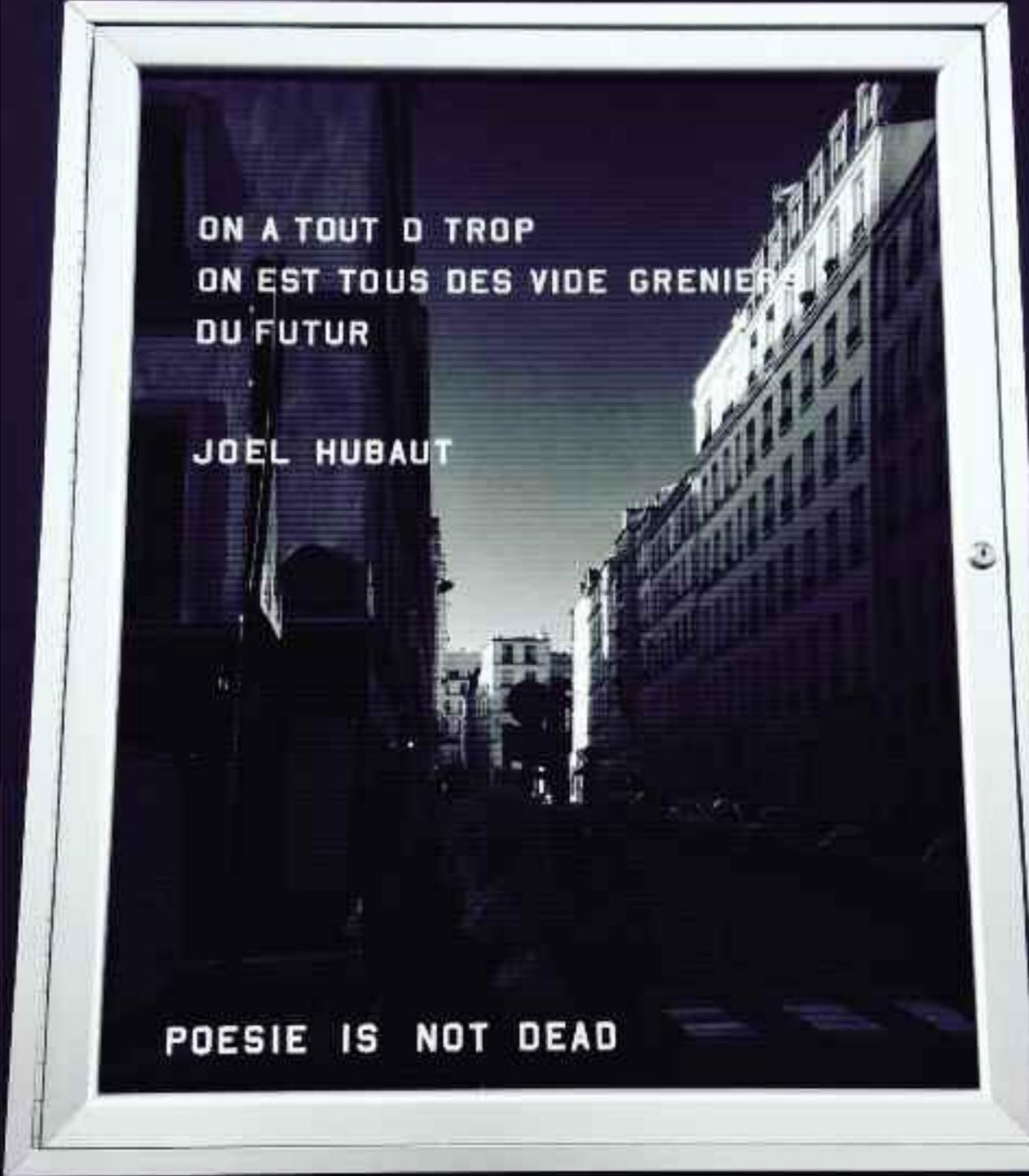
philippe boisnard
présentée pOur la première fois
en décembre 2018
au centre DATABAZ
à Angoulême.



THANXXXXXX
444444444444
NOTHINGGGGGGGGGGGGGGGGG

JOHN GIORNO

POESIE IS NOT DEAD



ON A TOUT D TROP
ON EST TOUS DES VIDE GRENIERS
DU FUTUR

JOEL HUBAUT

POESIE IS NOT DEAD

s'imaginer cette fragilité ancienne et séculaire. d'une paroi, d'un mur mangé de végétations. penser cet agencement obstiné. celui des pierres, des roches poreuses et disjointes. l'entassement d'un monde qui s'effrite depuis la naissance des ombres. depuis l'origine et bien avant. bien avant faisant mur pourtant. faisant mur. s'imaginer cela, faire mur, les pierres. creuses, creusées par les saisons, le gel, les sarments. s'imaginer cela, le lierre qui fend le calcaire, le mortier, rampe fissure, déterminé. s'imaginer être creusé par le temps et les sarments. en être évidé. ne plus faire autre chose que tenir, tenir à tout prix tenir. s'imaginer le végétal délitant le minéral centenaire, sa force lente et imperturbable. s'imaginer cet agencement qui fait mur, lieu et limite. lui donner une résonance, avec mon corps et ma langue dit-il. je le peux. je peux lier ce qui n'a pas de liens. cimenter tout ce qui reste, je le peux. donner une dimension à cette idée. je le peux. je peux aussi dire que ce mur n'est rien. je peux aussi dire qu'il est le reflet de mes os, de mon crâne, de l'épuisement de ce qui a vécu ou survécu. je peux dire qu'il est l'ombre de ma parole. je peux dire qu'il n'est rien, rien que l'écrire et vivre et exister encore. rien que cela, est vivre, est exister, écrire, encore. malgré le lierre, et le gel, et les siècles. malgré tout. je peux donner une résonance à ce mur, dire que c'est une donnée essentielle, signifiante dans cette nuit. je ne le fais pas. je ne joins rien à rien, non. je ne le fais pas. je ne suis que le lierre qui rampe dans les saisons, disjoint, fend, éclate. je ne suis rien dit-il. rien non. rien le lierre, pas même cela le lierre, le gel, pas même. je ne suis rien non. dit-il cela. il n'y a aucun autre agencement. aucune autre donnée possible. aucune roche poreuse. je ne suis rien et dans ce rien, il faudrait trouver quelque chose qui fasse mur, ligne, fissure. et tenir cela encore, et tenir jusqu'à la nausée, jusqu'au déséquilibre. tenir cela dans un temps autre que le temps. devenir cette maçonnerie creuse, évidée. dans la fragilité je peux penser et respirer dit-il. dans la fragilité du mur, je trouve une façon de parler. d'emplir mes poumons et ma tête. je peux. pourtant écrire n'est pas encore cela. non. pourtant écrire n'est pas. il manque encore quelque chose. peut-être le reste, et tout ce qui reste. lorsque ce monde s'en va. pour revenir.

il manque un nom dit-il. il manque une consistance, une existence à cet effort de la matière

inerte et des sarments. une suite de pensées, d'air et de gestes peut-être. une suite, lorsque je rassemble pierres et fragments pour leur donner une forme, différente de leur agencement originel. il manque ce nom, cette imbrication de lettres et de sons, d'histoires et de lieux. il y a un chaos qui se forme dans la tête et la bouche. il y a un chaos qui tient cette poétique du mur, tout au bord du désastre et si loin. il dit qu'il manque le nom, le crâne et la langue pour faire corps. alors il ne tient pas. ne fait que tenir toujours. alors il n'y a que des limites. des fissures dans l'écrire. il n'y a que cela. qui s'obstine pourtant. la langue comme une lézarde, dans le nom qui manque. la langue et sa fissure, dans la jonction. il travaille la main, le bras, le geste. tout ce qui peut construire dans et contre le chaos, face aux frondaisons. à la progression de l'obscur. il faudrait incrémenter. remonter aux origines de ce qui remue encore dans la nuit. effondrer ce monde de l'intérieur pour le construire encore. il faudrait être travaillé dans ce qui ne vient pas. effondrer ce monde. tomber inverser, dedans dehors, les murs vers le bas. la fin à l'origine. tout reprendre à son inverse. quelque chose pourrait essayer de cela. quelque chose pourrait croître et se construire. comme un renversement. une lente avancée vers le commencement. et tout au bout il y aurait une absence, un creusement. mon silence est ce nom. mon silence est le nom de ce lieu. de chaque lieu. dit-il.

mon silence tient. il creuse est un nom. mon silence tient tout. se ressasse. est dense, compact, hors de toute durée. il dit qu'il est une langue. il ne la prononce pas. avance lente mais. regarde. il dit qu'il peut regarder son silence en face. s'y exister. comme une nuit et tout reste. un nom. d'échos en échos. tout reste et appelle un nom. il dit qu'il ne cesse. et pourtant quelque chose s'arrêterait, dans un lieu. mon silence s'y tiendrait dit-il. il aurait une densité. il occuperait une place immense. il pourrait accueillir d'autres mondes dit-il. où commencer. s'y tiendrait. est un nom. quelque chose pourrait sortir de tout cela. avancer hors de tout cela. serait une image encore. mais une possibilité, oui. peut-être. son image. son obscurcissement. quelque chose comme. oui.

il en oublie ce qu'exister pourrait être. il en oublie ses yeux, ses veines. chaque respiration chaque parcelle de son corps épuisé. puisé. il en oublie le cadastre de sa peau. tout ce qui s'inverse sous l'obstination de ses mains. à ne faire que cela parler écrire inventer un lieu ne faire que cela, inventer. des pièces. des vides toujours plus vides. toujours plus. qui prennent une place toujours plus immense qui. prennent comme le ciment, les murs. à ne faire que cela, ne pouvoir faire que cela, ne peut-il. faire que cela. il voudrait arpenter ce qui lui reste de corps mais il n'en a plus la force tremble, tremblements. tremble il voudrait s'arpenter. mais il n'est pas une rivière. pas un fleuve. pas même le ruisseau entraperçu chaque jour depuis sa fenêtre. rien et pourtant une eau noire et dense parcourt ses os depuis des siècles pourtant. je n'ai plus de forces, plus de patience dit-il. plus rien. chaque jour je pense atteindre la fin, la limite pour m'effacer. cesser de naître dit-il, atteindre chaque jour ce serait cela, cesser disjoindre le nom et recommencer encore. je pourrais. il en oublie son silence maintenant. il en oublie ne cherche plus un devenir à la parole non, ne cherche plus cherche-t-il mais. il n'y a rien que ces temps et ces lieux. fragmentés. qui ne tiennent pas ensemble qui ne tiennent. ma langue ne tient rien dit-il. il n'y a ni mondes ni pensées ma langue. seulement une brisure, les lignes tracées par les mains seulement seulement. ce qui joint et divise. ce qui joint divise. seulement le plancher gris poussiéreux seulement, la fenêtre sale, les pièges de lumière seulement. toute cette absence, jour pâle, nuit presque. il ressasse cela, nuit presque. n'avance plus parmi les ombres non. ce n'est toujours pas exister non. toujours pas avancer. ce qui joint divise. la nuit presque. cette idée qui grandit pour l'envahir, comme une fenêtre sale. pourtant tout continue, c'est un désastre. tout continue et tout tombe. ce qu'il aperçoit d'une forêt, d'un champ, des sources qui charrient la terre les heures et les ruines de l'automne. ce qu'il aperçoit depuis cette situation. il faudrait raser les collines, raser la lumière, les roches, le monde. raser chaque ligne tracée dit-il. vivre dans une absence de relief. d'images. que ne lui laisse pas sa langue. son silence. que ne lui laisse pas le reste, tout le reste. je gratte et creuse en moi pour m'évider dit-il. je descends, j'évacue les pierres, les branches et les racines coupées. j'évacue la matière qui m'a construit et maçonné. j'évacue ces murs qui ne tiennent plus que par habitude et par nécessité. je ne veux plus être que ce

vide ne plus être. non pas me densifier, mais m'amoindrir, me diminuer, jusqu'à la limite. entre être là et disparaître. entre la jonction et la limite toujours je sais qu'il existe une jonction dans ce délitement. je pourrais tomber et m'effondrer en moi-même. tomber tomber encore jusqu'à trouver un autre sol et un autre corps pour tenir. je pourrais m'araser, me morceler, fragmenter tout ce qui reste et restera même après les pierres. prendre l'aspect de cet ouvrage qui me tue, dit-il. chaque jour j'essaie. chaque jour et depuis des siècles mais. il y a l'écrire dit-il. j'essaie. il y a toujours l'écrire. et un millier de désastres au fond. un millier de désastres qui ne sont que les gestes et les silences. qui me tuent. qui. il y a l'écrire toujours. les murs tiennent par nécessité. j'essaie.





LE PARTI PRIS DES CHOSES INCLUSIVES

(extrait)

lorenzo menoud

Pour la ruée écrasante
De mille bêtes hagardes
Le soleil n'éclaire plus
Qu'un monument de raisons.

Pourront-iels, mal venu·e·s
De leur sale quartier,
La mère, le soldat,
Et la petite en rose,

Pourront-iels, pourront-iels
Passer ? Ivre, bondis,
Et tire, tire, tue,
Tire sur les autos !

« Mesdames et messieurs, l'éclairage est oblique. Si quelqu'un·e fait des gestes derrière moi qu'on m'avertisse. Je ne suis pas un bouffon.

Mesdames et messieurs : la face des mouches est sérieuse. Cet animal marche et vole à son affaire avec précipitation. Mais il change brusquement ses buts, la suite de son manège est imprévue : on dit que cet insecte est dupe du hasard. Il ne se laisse pas approcher : mais au contraire il vient, et vous touche souvent où il veut ; ou bien, de moins près, il vous pose la face seule qu'il veut. Chassé, il fuit, mais revient mille instants par mille voies se reposer au·la chasseur·euse. On rit à l'aise. On dit que c'est comique.

En réfléchissant, on peut dire encore que les humains regardent voler les mouches. Ah ! mesdames et messieurs, mon haleine n'incommode-t-elle pas ceux du premier rang ? Était-ce bien ce soir que je devais parler ? Assez, n'est-ce pas ? vous n'en supporteriez pas davantage. »

Un coquillage est une petite chose, mais je peux la démesurer en la replaçant où je la trouve, posée sur l'étendue du sable. Car alors je prendrai une poignée de sable et j'observerai le peu qui me reste dans la main après que par les interstices de mes doigts presque toute la poignée aura filé, j'observerai quelques grains, puis chaque grain, et aucun de ces grains de sable à ce moment ne m'apparaîtra plus une petite chose, et bientôt le coquillage formel, cette coquille d'huître ou cette tiare bâtarde, ou ce « couteau », m'impressionnera comme un énorme monument, en même temps colossal et précieux, quelque chose comme le temple d'Angkor, Saint-Maclou, ou les Pyramides, avec une signification beaucoup plus étrange que ces trop incontestables produits d'humains.

Si alors il me vient à l'esprit que ce coquillage, qu'une lame de la mer peut sans doute recouvrir, est habité par une bête, si j'ajoute une bête à ce coquillage en l'imaginant replacé sous quelques centimètres d'eau, je vous laisse à penser de combien s'accroîtra, s'intensifiera de nouveau mon impression, et deviendra différente de celle que peut produire le plus remarquable des monuments que j'évoquais tout à l'heure.

Les monuments de l'humain ressemblent aux morceaux de son squelette ou de n'importe quel squelette, à de grands os décharnés : ils n'évoquent aucun habitant à leur taille. Les cathédrales les plus énormes ne laissent sortir qu'une foule informe de fourmis, et même la villa, le château le plus somptueux faits pour un seul humain sont encore plutôt comparables à une ruche ou à une fourmilière à compartiments nombreux, qu'à un coquillage. Quand li seigneur·esse sort de sa demeure iel fait certes moins d'impression que lorsque le bernard·l'hermite laisse apercevoir sa monstrueuse pince à l'embouchure du superbe cornet qui l'héberge. Je puis me plaire à considérer Rome, ou Nîmes, comme le squelette épars, ici le tibia, là le crâne d'une ancienne ville vivante, d'un ancien vivant, mais alors il me faut imaginer un énorme colosse en chair et en os, qui ne correspond vraiment à rien de ce qu'on peut raisonnablement inférer de ce qu'on nous a appris, même à la faveur d'expressions au singulier, comme le Peuple Romain, ou la Foule Provençale.

Que j'aimerais qu'un jour l'on me fasse entrevoir qu'un tel colosse a réellement existé, qu'on nourrisse en quelque sorte la vision très fantomatique et uniquement abstraite sans aucune conviction que je m'en forme ! Qu'on me fasse toucher ses joues, la forme de son bras et comment il le posait le long de son corps.

Nous avons tout cela avec le coquillage : nous sommes avec lui en pleine chair, nous ne quittons pas la nature : le mollusque ou le crustacé sont là présents. D'où, une sorte d'inquiétude qui décuple notre plaisir.

Je ne sais pourquoi je souhaiterais que l'humain, au lieu de ces énormes monuments qui ne témoignent que de la disproportion grotesque de son imagination et de son corps (ou alors de ses ignobles mœurs sociales, compagniales), au lieu encore de ces statues à son échelle ou légèrement plus grandes (je pense au David de Michel-Ange) qui n'en sont que de simples représentations, sculpte des espèces de niches, de coquilles à sa taille, des choses très différentes de sa forme de mollusque mais cependant y proportionnées (les cahutes nègres me satisfont assez de ce point de vue), que l'humain mette son soin à se créer aux générations une demeure pas beaucoup plus grosse que son corps, que toutes ses imaginations, ses raisons soient là comprises, qu'il emploie son génie à l'ajustement, non à la disproportion, — ou, tout au moins, que le génie se reconnaisse les bornes du corps qui le supporte.

Et je n'admire même pas ceux comme Pharaon-ne qui font exécuter par une multitude des monuments pour un-e seul-e : j'aurais voulu qu'il employât cette multitude à une œuvre pas plus grosse ou pas beaucoup plus grosse que son propre corps, — ou — ce qui aurait été plus méritoire encore, qu'il témoignât de sa supériorité sur les autres humains par le caractère de son œuvre propre.

De ce point de vue j'admire surtout certains écrivain-e-s ou musicien-ne-s mesuré-e-s, Bach, Pinel, Malherbe, Sulpicia, Mallarmé —, les écrivain-e-s par-dessus tou-te-s les autres parce que leur monument est fait de la véritable sécrétion commune du mollusque humain, de la chose la plus proportionnée et conditionnée à son corps, et cependant la plus différente de sa forme que l'on puisse concevoir : je veux dire la PAROLE.

Ô Louvre de lecture, qui pourra être habité, après la fin de la race peut-être par d'autres hôtes, quelques singes par exemple, ou quelque oiseau, ou quelque être supérieur, comme le crustacé se substitue au mollusque dans la tiare bâtarde.

Et puis, après la fin de tout le règne animal, l'air et le sable en petits grains lentement y pénètrent, cependant que sur le sol il luit encore et s'érode, et va brillamment se désagréger, ô stérile, immatérielle poussière, ô brillant résidu, quoique sans fin brassé et trituré entre les laminoirs aériens et marins, ENFIN ! /bn n'est plus là et ne peut rien reformer du sable, même pas du verre, et C'EST FINI !

L'ordre de choses honteux à Paris crève les yeux, défonce les oreilles.

Chaque nuit, sans doute, dans les quartiers sombres où la circulation cesse quelques heures, l'on peut l'oublier. Mais dès le petit jour il s'impose physiquement par une précipitation, un tumulte, un ton si excessif, qu'il ne peut demeurer aucun doute sur sa *monstruosité*.

Ces ruées de camions et d'autos, ces quartiers qui ne logent plus personne mais seulement des marchandises ou les dossiers des compagnies qui les transportent, ces rues où le miel de la production coule à flots, où il ne s'agit plus jamais d'autre chose, pour nos ami-e-s de lycée qui sautèrent à pieds joints de la philosophie et une fois pour toutes dans les huiles ou le camembert, cette autre sorte d'humains qui ne sont connus que par leurs collections, ceux qui se tuent pour avoir été « ruiné-e-s », ces gouvernements d'affairistes et de marchand-e-s, *passé encore*, si l'on ne nous obligeait pas à y prendre part, si l'on ne nous y maintenait pas de force la tête, si tout cela ne parlait pas si fort, si cela n'était pas seul à parler.

Hélas, pour comble d'horreur, à l'intérieur de nous-mêmes, le même ordre sordide parle, parce que nous n'avons pas à notre disposition d'autres mots ni d'autres grands mots (ou phrases, c'est-à-dire d'autres idées) que ceux qu'un usage journalier dans ce monde grossier depuis l'éternité prostitue. Tout se passe pour nous comme pour des peintres qui n'auraient à leur disposition pour y tremper leurs pinceaux qu'un même immense pot où depuis la nuit des temps tou-te-s auraient eu à délayer leurs couleurs.

... Mais déjà d'en avoir pris conscience l'on est à peu près sauvé-e, et il ne reste plus qu'à se crever d'imitations, de fards, de rubriques, de procédés, à arranger des fautes selon les principes du mauvais goût, enfin à tenter de faire apparaître l'idée en filigrane par des ruses d'éclairage au milieu de ce jeu épuisant d'*abus mutuels*. Il ne s'agit pas de nettoyer les écuries d'Augias, mais de les peindre à fresque au moyen de leur propre purin : travail émouvant et qui demande un cœur mieux accroché et plus de finesse et de persévérance qu'il n'en fut exigé d'Hercule pour son travail de simple et grossière *moralité*.



ARI



ERBIASUP



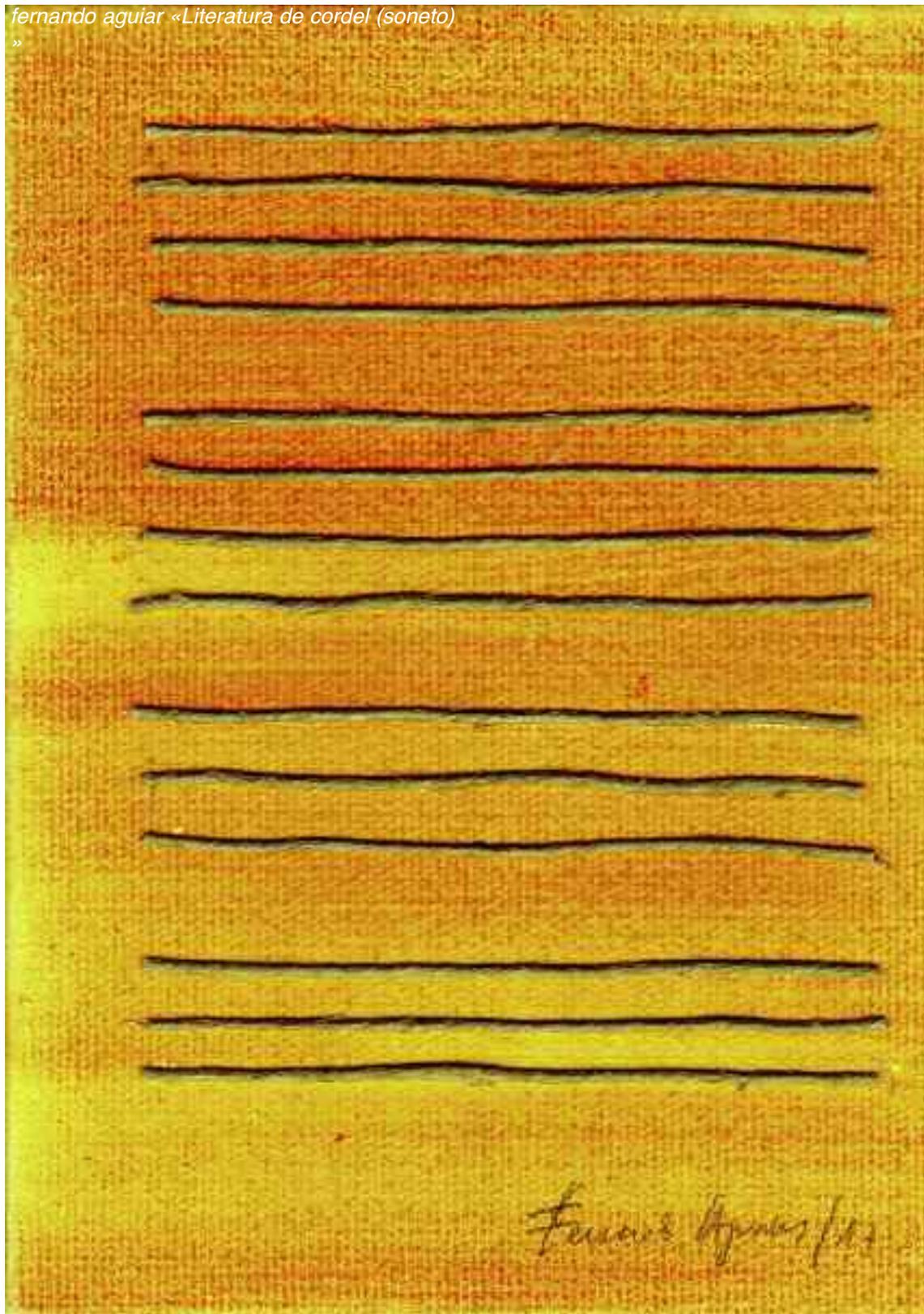
34

IDAINV



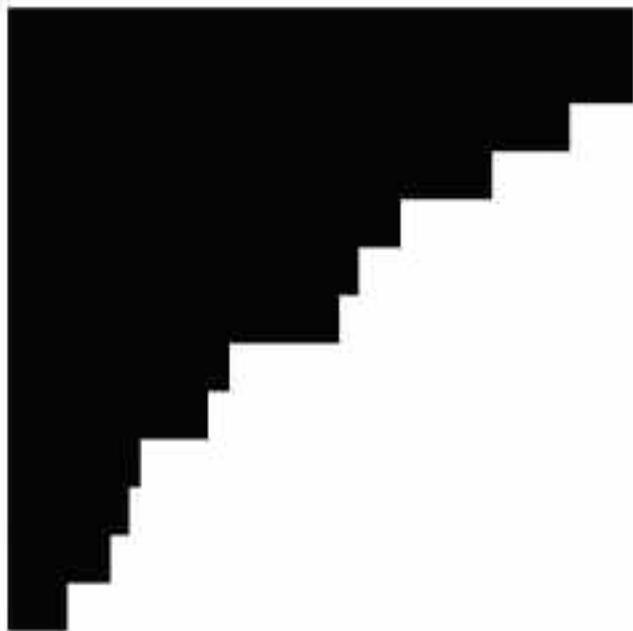
35

LAGU

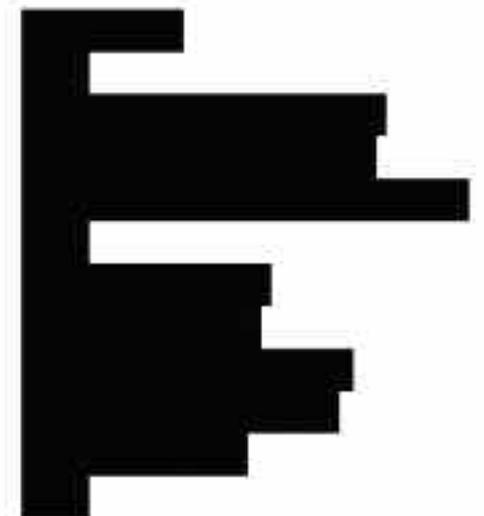


EH EV Ch O
 ICH O C EB
 UUAZ DUCW
 ENZ M
 NDC G
 B O
 S G
 M E
 D P S B A H
 U
 E M
 H O
 G B
 E J E
 H B E F I L M B N O

Dire que tout ce qu'on dit a déjà été dit d'une autre façon
Tout ce qu'on dit a déjà été dit d'une autre façon
Tout ce qu'on dit a déjà été dit d'une façon
Tout ce qu'on dit a été dit d'une autre
Tout ce qu'on dit a déjà été dit
Tout ce qu'on dit a déjà été
Tout ce qu'on dit a été dit
Tout ce qu'on dit
Tout a été autre
Tout autre
Tout déjà
Tout dit
Tout



Tout dire
Dire
Ce qu'on dit d'une façon
Ce qu'on dit d'une autre
Ce qu'on dit d'une façon autre
Dire
Dire d'une façon
Dire d'une autre
Dire d'une façon autre
Dire ce qu'on dit déjà
Dire ce qu'on a
Dire



D'une façon que dire ce dit
À tout dit
Que tout ce que dire dit
Ce tout dire
À d'une autre façon
À ce qu'on dit
Déjà été



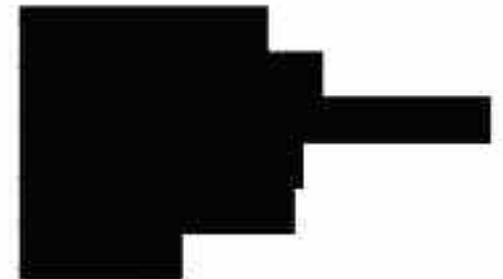
Ce qu'on dit d'autre
D'une façon d'une autre
Dire tout dire
Dire déjà d'une façon
Dire tout ce qu'on dit déjà
Tout ce qu'on a été dire



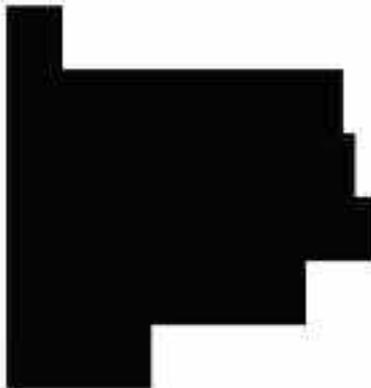
Tout a déjà été
Tout a déjà été autre
Tout a été dit
Déjà dit d'une autre
Tout
Tout d'une façon
Tout d'une autre
Tout d'une façon autre



Tout ce qu'on a
Tout ce qu'on a été
Tout ce qu'on a dit a été autre
Autre d'une façon
Autre d'une autre
Autre déjà



Dit
Déjà qu'on a ce tout
Qu'on a tout été déjà
Déjà qu'on a tout déjà
D'une façon autre
Que dire



Turgescence cutanée
chose ignée moulue dans l'air

l'épars

une ventriloquie tiède encore

et volumineuse

des caractères contre les murs

les fraises pilonnant l'œil
l'abcès en aval

d'où ce cirque

ce par quoi ici

autour
on échappe

à ce qui éclate noir

loin ce grouillement

on devine à l'aine obtuse
du lâcher rien qui se replie dans ça

l'ocre entropique très las

tellement il rebute
tellement il est sale

des environs grésil
le nu
le matraqué lichen

aux mains éveillées sur quoi

qui se touche

gratte-poil tarabusté
de sens à sens

cette dissymétrie de tout l'ensemble

portants

on s'aguerrit des oripeaux de bouches
de leur dureté mal recomposée

des nattes aigres plein la gorge

on rumine des pelures crantées de morts
vibrant sous l'épiderme

au millimètre pauvre
slogan zéro

y infuse
loin les conventions desséchantes

tel pitoyable essai de maîtrise
des jusants par les pores

avec son modèle bien à elle
d'acidité

d'avantage encore toujours de

détraquées contre cela
pour confondre

l'emboutissoir

cause du vin pris cassé
l'endoscopie plus lente

un iota devant
et pas davantage
la glu thoracique

des ergs sur chaque face
moindres
rapport à la béance

une science enjouée de fosses
de lents sillages critiques

mais pas d'influx

on est tassé comme effaré
on est au seuil toujours liquide

amidonnées par l'œdème
ces pourtant plusieurs têtes qu'on a
involution par efforts

et par chutes du chibre

par précipitations
le ramage agacé des nerfs

l'un sur les muscles

au bords de quoi elle s'affiche

de contractions en contractions

et toujours pas de contrecoup

l'autre par l'encaustique
et la peau criblée

la lumière organique
et plus crue

tendance équarrisseuse
ceci d'ébahi qui macère

champ libre est donné sous l'éboulement
à des baillons rouges

on est antenne
ou rythme/fréquence

inactifs de changer rien

vu les murs
vu l'espace laissé

on s'entend dire faiblement
que ça luit
que ça saigne

camp-nôtre qui tourne
à pitié

on court les bouches comme réservoirs

mais une impasse ici nuit

fait inventaire

dans cette giration de mémoires
dans ce trop-plein phréatique

on l'ange

alors que faudrait hisser

l'inclusion avec coups de haches

chevillée plutôt
mais d'enfouissement non

tellement on se découde
à force de bouger

où pointent dix mille kilomètres
de paradoxe seconde

l'avancement de la neige sur la langue noduleuse

drague au ventre
il y a la poigne
le rudiment

cent preuves d'étouffement
mais pudiques

allogène non plus
ce qu'elles donnent

la faim
sempiternel support

où l'épais bute

que les mots
somatisent

libèrent

puis recomposent

l'avant carne étant ce truchement
que la liure engrange

ce qu'elle désigne
par là

mange de tout



Plomb 603

En France, le BTP a fait sept morts en cinq ans. À l'occasion de la journée des victimes du travail, René Clavel, de la CGT, a rappelé le nom de ces travailleurs de la construction décédés sur les chantiers. Triste énumération que celle faite par René Clavel, de l'Union syndicale construction, bois et ameublement. À l'occasion de la journée mondiale des victimes du travail et de la prévention, la CGT a voulu rendre hommage aux victimes d'accident du travail. Sur les lieux d'un accident du travail avenue Bartholdi au Mans, là où a été érigée depuis la résidence « la Vélon des Bois », dans le quartier de l'Unweil-est, il a dit le nom de sept ouvriers décédés ces cinq dernières années dans l'exercice de leur profession. Le 30 avril 2010, un Portugais de 44 ans Carlos Lopez de Souza. Il était en train de guider le grutier, quand un coffrage très lourd s'est détaché. Carlos Lopez de Souza était juste en dessous. Il n'a pas survécu à ses blessures. En novembre dernier, l'entreprise Fourmignault avait été jugée responsable d'un homicide involontaire pour mise à disposition d'équipement ne permettant pas la sécurité. « Dans la construction, il y a beaucoup d'accidents du travail par négligence des règles de sécurité », émettant d'urgence un appel du BTP. Et de rappeler qu'on y meurt « souvent dans l'indifférence et l'oubli ».

Plomb 604

Un robot qui a mal fonctionné a écrasé accidentellement la tête d'une femme alors qu'elle réglait des machines à son poste de travail, selon une plainte déposée jeudi devant un tribunal fédéral par son mari. Wanda Holbrook, une technicienne de maintenance pour Ventra Loria du Michigan, une usine de sous-traitance automobile spécialisée dans les étrépages de remorque, inspectait les machines le 7 juillet 2015, lorsqu'un robot d'une autre section « a pris Wanda par surprise », selon son mari William Holbrook. Le robot est entré en marche dans le secteur où se trouvait Wanda, où les composants de l'attelage étaient déjà assemblés, puis a frappé et écrasé la tête de Wanda entre un assemblage d'attelage qu'il tentait de placer dans le support de la section 140 et un assemblage d'attelage qui était déjà en place. Les collègues de Holbrook sont vite arrivés, mais elle est morte d'un grave traumatisme crânien sur les lieux, rapporte Courthouse News. Le robot n'aurait pas dû entrer dans cette section en premier lieu et, en outre, n'aurait pas dû essayer de placer un assemblage d'attelage dans un support qui en était déjà chargé et, selon le procès, qui a été déposé contre diverses entreprises impliquées dans la production, l'installation et l'entretien du robot.

Plomb 605

On July 25, 2015, Miwa Sado was found dead in her Tokyo apartment, clutching her mobile phone. Sado, a reporter for Japan's national broadcaster NHK, had died from coronary heart failure — meaning her heart had grown so weak it couldn't pump enough blood through her body. She was 31. According to labour officials in Tokyo, Sado had clocked up 195 hours and 37 minutes of overtime at work in the month until her death, and 148 hours and 57 minutes in the month before that. Japan's Asahi newspaper reported. The labour office told Asahi: «(Sado) was under circumstances that she could not secure enough days off due to responsibilities that required her to stay up very late. It can be inferred that she was in a state of accumulated fatigue and chronic sleep deprivation.»

Mit: NA: la presse en ligne: sur le travail: le travail en japo: le cas miwa sado: une centaine de morts: 2017-10

LA MORT AU TRAVAIL

Ce sont des données peu connues qui font froid dans le dos. Toutes les quinze secondes, un travailleur meurt d'un accident ou d'une maladie liée à son emploi, selon les chiffres de l'Organisation internationale du travail (OIT). Pendant ce même laps de temps, l'OIT affirme aussi que 153 personnes auront été victimes d'un accident lié à leur activité. Au total, ce sont donc 6 300 personnes par jour, soit 2,3 millions par an, qui décèdent à cause de leur travail. <http://www.humanite.fr/travail-un-mort-toutes-les-15-secondes-605751>

Si vous souhaitez témoigner d'une histoire, participer au projet et recevoir un plomb en mémoire d'une victime du travail, contactez :

Lena Goarnisson 3 rue Benjamin Delessert 29200 Brest
lena.goarnisson@orange.fr





« Un-qui-étant-quoi » - Exposition Galerie Lara Vincy-Paris 2018



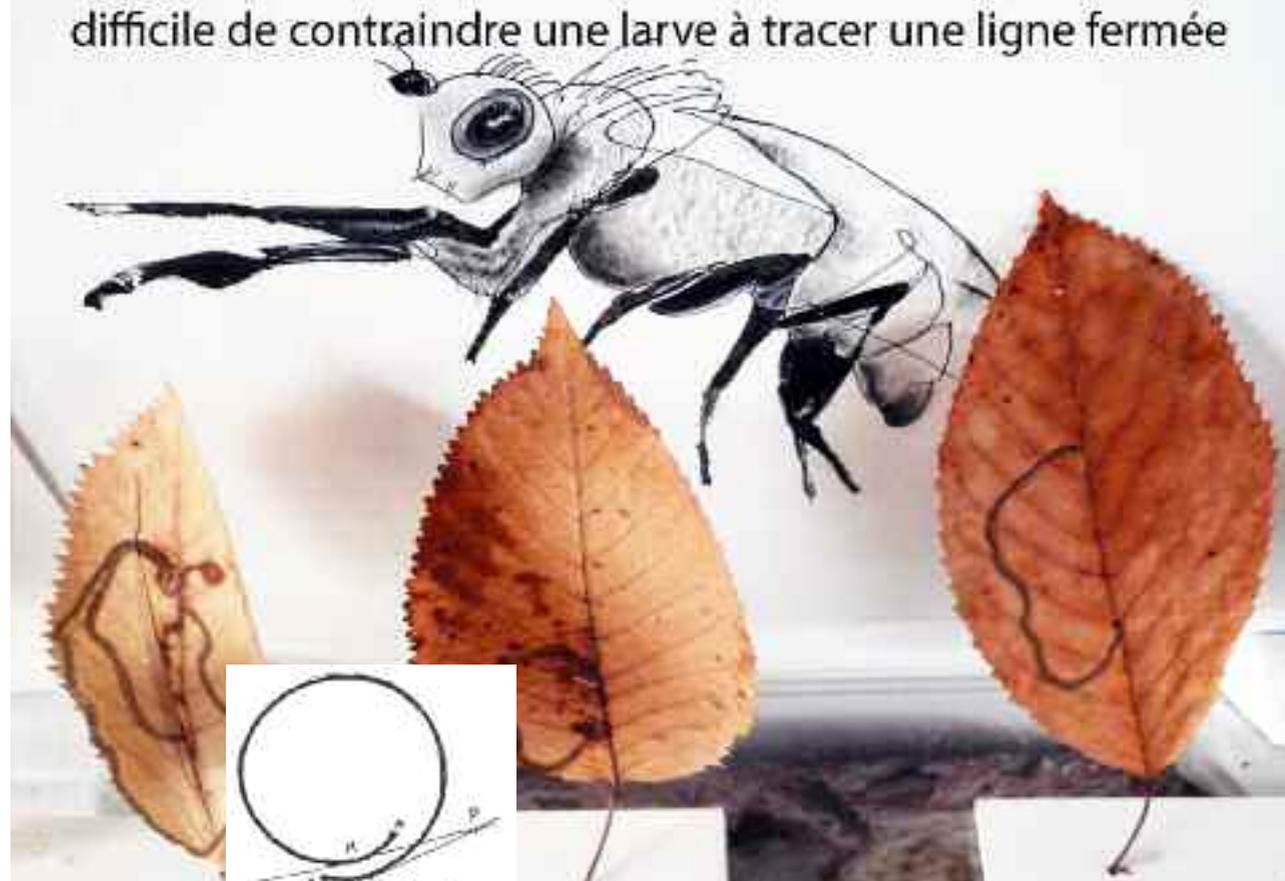
« Le-je-dans-le-NOUS »

« Vas-y-tremolo »





difficile de contraindre une larve à tracer une ligne fermée

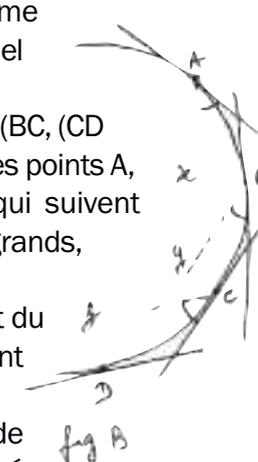


Un œuf est pondu par une Mouche-Mineuse. La larve née se nourrit en creusant peu à peu une galerie dans l'épaisseur de la feuille. Fascinée par ce cheminement sous-terrain qu'elle aperçoit du-dessus par transparence, la mouche bourdonne pour guider la larve tentant de lui faire décrire une ligne fermée, cercle bouclé symbole de l'éternel recommencement. Mais, au moment où la larve semble revenir vers le point de départ, la courbure de la ligne qu'elle finit de tracer s'accroît comme pour amorcer une spirale. *fig.A* Soit parce qu'elle est aveugle, soit parce que la densité de l'épiderme l'oblige à progresser dans le noir, la larve ne retrouve pas l'origine du tunnel plus ou moins circulaire.

Toute courbe obéit à la loi suivante : *fig.B* Soit trois arcs consécutifs (AB, BC, CD) et les angles \hat{A} , \hat{B} , \hat{C} que font les tangentes à la courbe en trois de ses points A, B, C avec les demi-droites [Ax, [By, [Cz parallèles aux tangentes qui suivent immédiatement. Plus les quotients (AB/\hat{A}) , (BC/\hat{B}) et (CD/\hat{C}) sont grands, plus la courbure est importante.

On peut donc admettre que la larve fatiguée par le pénible creusement du tunnel ne parvient pas à conserver le quotient Arc/Angle suffisamment constant qui permettrait d'obtenir une ligne circulaire fermée.

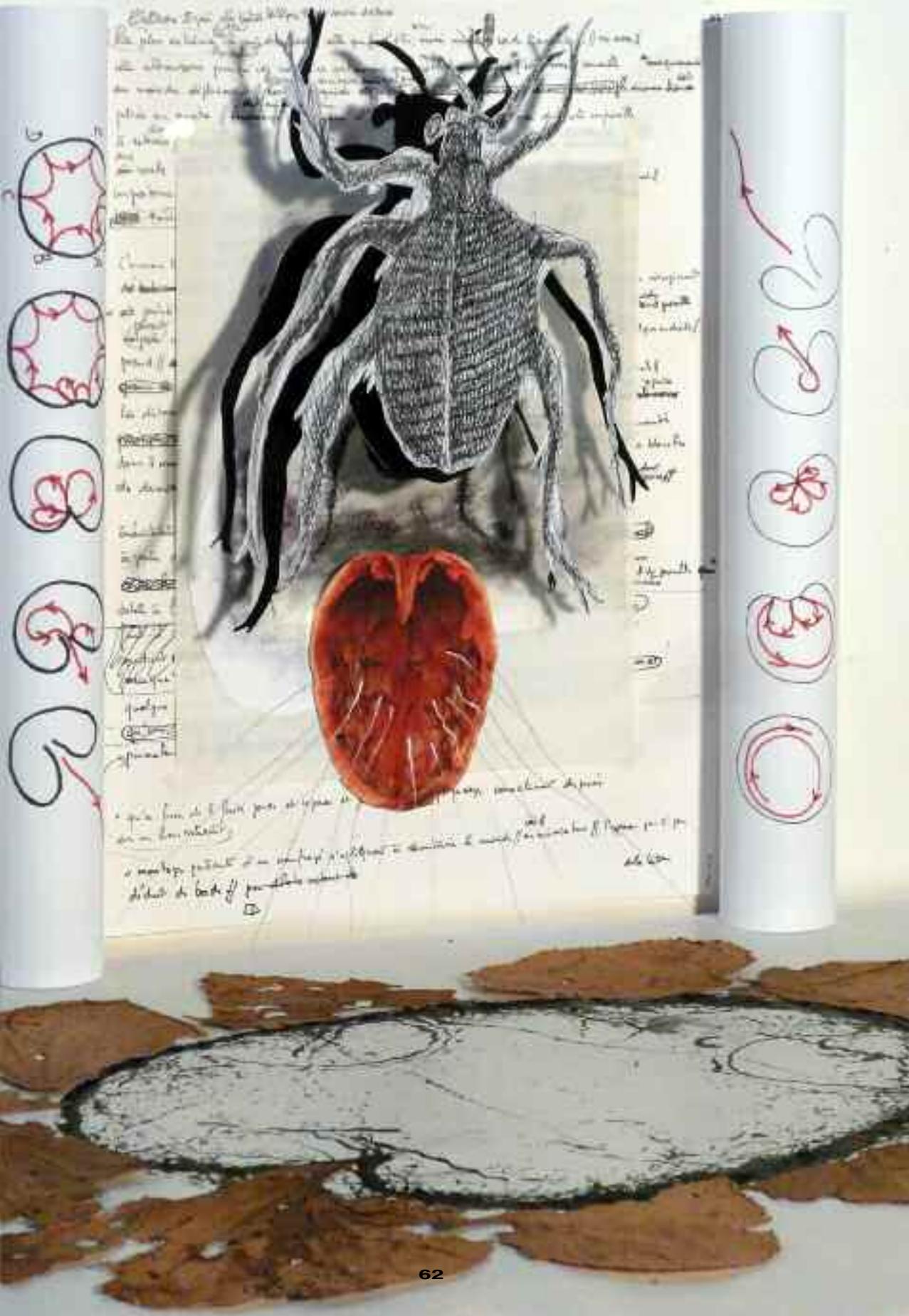
Cette impossibilité à cependant l'avantage d'autoriser une multitude de dessins plus ou moins tourmentés, inaboutis mais dotés d'un relatif degré de liberté. Le «cercle» se comporte alors comme un anneau de fiançailles brisé et les forces contenues dans la matière contrainte se libèrent.





louis-michel de vaulchier - «mouche mineuse»





pattes chargées d'encre, carabe tourne en rond = ni commencement ni fin + nombre infini de points, arcs et traits = inutile infinité = tracer ça et



là jusqu'au bord de l'enceinte et frapper = pas le plus petit passage vers un dehors = l'extérieur n'existe pas = corps serré (seulement des pas de ronde) = espace et temps

immensurables = aucune distance concevable autre qu'un

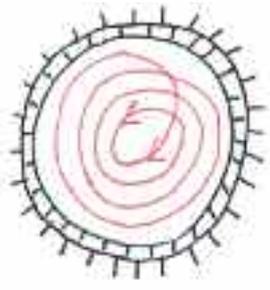
présent piétinement = force centrifuge annulée (= par réaction idem pour force centripète) = centre absent, fausse ligne horizon = tourner sans fin

à la façon des astres dont la lointaine lumière projette sur la paroi les

gestes des corps = comment faire ? c'est-à-dire comment

faire ? et comment faire ? = pas autrement que réfléchir réfléchir, réfléchir encore à l'invention d'un

trou



difficile pour un carabe de tracer une ligne de fuite







louis-michel de vaulchier - «mouche mineuse»

Le futur n'est-il pas sans consistance

claire yvroud

Un groupe. Un autre groupe. Le groupe qui ne peut exister erre encore : ceux qui ont eu, qui auraient dû avoir, la bonne idée d'être là où il fallait au bon moment et qui de ce fait ne peuvent exister et pourtant, ils errent à l'intérieur du bâtiment portes closes - je ne me l'explique pas, pas plus que ça - seule la soufflerie pulse diaboliquement et ils en suivent les monstrueux tuyaux, en dessous, les veilles de sorties de secours, tous sans le savoir encore vont être absorbés par le bâtiment bruyant puis digérés et portés disparus, la fiction de l'art continue. Les autres, ceux qui arrivent en retard et ne reviendront pas non plus tombant sur les portes closes, les lumières éteintes sauf les veilles aperçues par les portes vitrées, de l'extérieur, ne peuvent rien pour eux, ne les voient même pas. Ceux qui sont pourtant là, à l'intérieur, n'existent pas, pour personne.

Les intrigues, les intrigues possibles ?...on dira qu'elles sont renvoyées aux calendes grecques : épaisses et froides portes de verre, à travers, l'on voit l'extérieur pesamment silencieux et agité, les branches noires, ce qui était l'hiver il y a peu, quelques voitures lointaines quelques lueurs mais extérieures, rien pour briser ces portes, tout est fixé aux murs ou au sol, les quelques chaises métal et plastique issues du génie du design sont beaucoup trop légères pour cet office, elles rebondissent, plutôt bien en émettant un « toonggg... ! » en heurtant les portes quand on les jette contre le verre.

Les intrigues qui surviendraient si elles en avaient le temps, le temps d'exploiter leurs désirs d'intrigues, si le groupe, les individus, des couples formels formés en avaient la détente, s'ils pouvaient apprécier cette émergence voir vraiment ce qu'il y a de bon et possiblement bon non seulement autour d'eux mais en eux, les intrigues possibles et les actes réflexes toujours les mêmes mis en œuvre, ce serait décevant, comme toujours chez ces êtres assez répétitifs sommes toutes. Tel enfermement, passé l'instant de panique primordial, le primitif et le sentimental reviendraient et feraient provisoirement bon ménage, feraient. Comme coupés du monde, tous, se jetteraient avec un certain appétit aiguisé par une absence, dans cet îlot, du plus élémentaire surmoi - déjà celui-ci, enfant se laissait enfermer dans les supers marchés...- chacun se jetterait sur la personne qui le précédait à l'instant dans l'escalier, répondant à l'urgence, l'urgence totale dans les couloirs répondant à l'urgence totale. Le manque de perspective autre, le regard du désir se ferait t-il myope ? Là ils n'en auront ni le temps ni l'envie, la violence pour l'instant, absorbée digérée par la structure féroce du musée. Est il besoin de préciser l'oubli de la dimension téléphonique apportant secours-répondant, patience et secours-enfin, il n'y pas de réseau donc pas de vie. Voilà qui est dit.

Mais c'est d'un commun d'être exploité par le temps. « Mais c'est d'un



CFP N° 300/A

CY 2018

Format
17 x 24,5

70

commun d'être comme ici enfermés objets d'étude, car il doit s'agir de cela... », dirait celui-ci s'il le pouvait. Sujets d'expérience jusqu'à quel point sujets ? Ils auraient du temps ? Mais ils n'en ont pas..., on les a mis dans une situation d'urgence inextricable abolissant toute perspective et donc toute pensée. S'ils avaient du temps : «...quand personne ne me le demande, je le sais, dès qu'il s'agit de l'expliquer, je ne le sais plus ! » dirait l'un parlant du temps. « ...nous sommes, nous représentons un temps nous aidons certainement à le mesurer et nous avons du temps pour cela, à coup sûr, qui nous est donné pour cela, et quand nous sortirons l'humanité aura elle vieilli, beaucoup plus que nous, comme cela semble logique ? » Ils ne sortiront pas !

« ...Le temps comme quantité ne peut être mesuré que par accident car le temps n'est point essentiellement une mesure du mouvement, il est d'abord autre chose, et par accident, il fait connaître la quantité du mouvement. Je retiens cela, ce qui m'arrange pour le coup, le temps, le mouvement, et je bouge je bouge je n'arrête pas de bouger, je saute sur place, plus je saute sur place plus la vie semble me quitter... ». Ils ont pourtant tous eu leur ratio culturel de fiction cinématographique, ils pourraient comme suivant un plan tracé par la quantité de films, et identiques et de motifs répétitifs qu'ils ont vu, ils pourraient filer par les bouches d'aération errant dans le souffle voir les déchets la sécheresse des lieux et le vent malsain ininterrompu, mais pris dans la fiction eux-mêmes, eux-mêmes fiction de leur fiction, posés là par l'auteur - c'est ce qui est affreux car lui même ne sait comment ils ont atterri là et bien sûr sans rationalité aucune puisque deux groupes auraient suffi, les « à l'heure » qui repartent et « les retardataires » qui repartent eux aussi déçus, et non pas de ce troisième qui ne sert à rien dans le texte précédant - ils n'ont aucune idée, exacte, précise, d'eux-mêmes, ils pressentent plus qu'ils ne le savent ou l'expriment, il doit s'agir d'une histoire de temps différents, l'histoire d'un groupe contre un autre, deux notions deux temporalités. «...l'être humain, dit cet autre, a une relation tout à fait particulière au temps puisque c'est à partir de lui que peut être déchiffré ce qu'est le temps. Je ne suis donc pas dans le temps comme le sont les choses de la nature, je suis en son fond, je suis le temps. Je suis le temps je maîtrise on ne peut rien contre moi rien m'imposer je maîtrise... ». Il ne maîtrise rien du tout ! « ...L'homme demeure certes irrémédiablement voué à la mort, mais il possède la possibilité d'investir le champ d'action qui lui est alloué, s'il le souhaite oui, s'il le souhaite. Je suis libre sous l'étreinte du destin. Ainsi le destin n'est nullement en contradiction avec la liberté : il en fonde l'essence même comme liberté humaine, liberté finie. Je dois choisir, c'est-à-dire exclure certains possibles et cela pour toujours et, parmi d'innombrables vies possibles, choisir la mienne, et c'est pour ça qu'il faut que je sorte de là ! ». Personne ne sortira, j'entends déjà la terrible mastication du musée.

...(Du temps / Extrait / 2013)...

71

Mythes Fondateurs de la Macronésie

par
Jean-Marc
Proust

D'après
Les Techniciens du sacré
de Jérôme Rothenberg

« Il y a lutte des classes, évidemment, mais c'est ma classe, la classe des riches qui mène la lutte. Et nous sommes en train de gagner. »

Warren Buffett
Interview de CNN
25 mai 2005

« Il faut des jeunes Français qui aient envie de devenir milliardaires. »

Emmanuel Macron
entretien au Nouvel Observateur
7 janvier 2012



CFP 30/13

cy 2018

format
17,1 x 24,5

I

Au commencement, le mot donna son origine à Bill Gates.

Un fantôme, rien d'autre n'existait au commencement : Bill Gates toucha une illusion, il mit la main sur une substance mystérieuse. Rien n'existait. Par l'opération d'un rêve notre Bill Gates préserva le mirage dans son corps et il réfléchit longuement et il songea profondément.

Rien n'existait, pas même un bâton pour étayer la vision : notre Bill Gates attachait l'illusion au fil d'un rêve et la préserva à l'aide de son souffle. Il sonda pour toucher le fond de l'apparence mais il n'y avait rien. Rien n'existait.

Alors Bill Gates explora une fois encore le fond du mystère. Il attachait le vide de l'illusion au fil du rêve et y plaqua la substance magique. Puis Bill Gates l'attrapa à l'aide de son rêve et l'empoigna comme une touffe de coton écri.

Puis Bill Gates saisit le fond du mirage et frappa dessus à plusieurs reprises, avant de s'asseoir enfin sur sa terre rêvée.

L'illusion-de-terre était désormais sienne et Bill Gates cracha à plusieurs reprises sa salive sur elle, afin que les forêts puissent pousser. Puis Bill Gates s'étendit sur sa terre et la couvrit avec le toit des cieux. Comme Bill Gates était le propriétaire de la terre, il disposa au dessus d'elle le ciel bleu et blanc.

Sue ces entrefaites, assis à la base du ciel Mass Media l'Esclave-qui-connaît-les-récits, réfléchit longuement et créa cette histoire, afin que nous puissions l'entendre ici sur terre.

D'après *Genèse V*
[Indiens Uitolo, Colombie]

II

« C'est Zuckenberg qui a formé ses noms à partir de ses membres »

D'après *Livre des Morts*
[Égypte]

III

Et Arnault ordonna dans les régions inférieures, & Adoïl apparut, gigantesque, & Arnault l'aperçut & il était comme un immense ventre de lumière.

Et Arnault lui dit : « Scinde toi, que les choses visibles émanent de toi »

D'après *Genèse IV*
[Peuple Hébreu]

IV

Dans la beauté Margarita Dreyfus avance.

Précédée par la beauté Margarita Dreyfus avance.

Suivie par la beauté Margarita Dreyfus avance.

Auréolée et soutenue par la beauté Margarita Dreyfus avance.

Cela se termine en beauté.

Cela se termine en beauté.

D'après *Chant de la nuit*
[Indien navajo]

V

Mittal est comme une araignée, il chie & s'avance comme un tronc d'arbre & chie, ô Mittal chie sur cette route que tous les hommes veulent arpenter.

D'après « *Douze chants de la Kura de Tikopia* »
[Ily Salomon]

VI

Dassault, le producteur, c'est le ciel. Dassault, est rond, c'est le prime, c'est le père, le jade, le mégal, un cheval âgé, un cheval maigre, un cheval sauvage ; c'est le fruit de l'arche.

D'après le *Livre des mutations*
[Chine]

VII

Bolloré, l'or des multitudes

Bolloré, la grande soie

Bolloré, le concepteur

Bolloré, le sceptre

Bolloré, le roi

Bolloré dans toutes les terres

Bolloré trônant devant la tente dans les marais lointains.

Bolloré, dans ses territoires du sud

Bolloré, trônant à la tête de sa cité

D'après *Salutations à Osiris* -
[Égypte]

VIII

Folorunsho Alakija est la femme de la grande expansion des eaux. Folorunsho Alakija est la femme de la mer divine.

Folorunsho Alakija est une femme de la rivière.

de l'eau qui coule

une femme qui examine et qui cherche

une femme de mesure et de mains

Folorunsho Alakija est une femme de grande mesure.

D'après le *Velada de Minuit*
[Maria Sabina]

IX

Drahi : le poisson fait ...

Les médias : Hip !

Drahi : L'oiseau fait ...

Les médias : Viss !

Drahi : Le marmot fait ...

Les médias : Gnâm !

Drahi : Je me jette à gauche

J e me tourne à droite

Je fais le poisson

Qui file à l'eau, qui file

Qui se tortille, qui bondit !

Tout vit, tout danse, et tout chante.

D'après *Tout vit, tout danse, et tout chante.*
[Pygmées du Gabon]

X

Nous t'en prions Caros Slim Hebu

épargne nous

la mort

la maladroite

Caros Slim Hebu aide-nous

Caros Slim Hebu aide-nous

Caros Slim Hebu aide-nous

un deux TROIS

un deux TROIS

un deux TROIS

encore

trois fois

encore

D'après *Chant de la confrérie d'Arvat*
[Rome ancienne]

XI

1) Tout d'abord en ce lieu et à tous moments, au dessus de la terre.

2) Sur a terre (il y avait) un vaste brouillard, et là, était le grand Li Ka-shing.

3) D'abord, pour toujours, perdu dans l'espace, était le grand Li Ka-shing.

4) Li Ka-shing fit la vaste terre et le ciel

5) Li Ka-shing fit le soleil, la lune, les étoiles.

6) Li Ka-shing fit tout se mouvoir en cadence.

7) Alors le vent souffla violemment et il fit plus clair, et l'eau s'écoula forte et de loin.

8) Et des groupes d'îles nouvelles naquirent et demeurèrent.

9) A nouveau parla le grand Li Ka-shing, un financier aux autres financiers.

10) Aux êtres mortels, âme et tout.

11) Et après cela Li Ka-shing, fut manitou des hommes, et leur grand-père.

D'après le *Walam Olum*
[Indiens Lenape ou Delaware]

XII

Mass Media fait un collier de fleurs, une guirlande de fleurs, un papier de fleurs, un bouquet, un écran de fleurs, une brassée de fleurs. Mass Media les noue. Mass Media les lie. Mass Media y ajoute de l'herbe. Mass Media y ajoute des feuilles. Mass Media en fait un pendentif. Mass Media sent une odeur. Mass Media les sent. Mass Media nous oblige à sentir une odeur. Mass Media nous oblige à sentir. Mass Media nous offre des fleurs. Mass Media nous procure des fleurs. Mass Media nous procure un collier de fleurs. Mass Media dispose une guirlande autour de nous. Mass Media nous procure une guirlande. Mass Media nous habille de fleurs. Mass Media nous couvre de fleurs. Mass Media nous détruit avec des fleurs. Mass Media nous blesse avec des fleurs, avec de la boisson, avec de la nourriture, avec des fleurs, avec du tabac, avec des capes, avec de l'or. Mass Media nous tente, nous provoque avec des fleurs, avec des mots ; Mass Media dit : « Je les caresse avec des fleurs. Je les séduits. Je déplore

devant eux un discours interminable. Je les persuade avec des mots. »

D'après *Offrande de fleurs*
[Peuple Aztèque]

XIII

Acclamez Alice Walton, la terre entière, répandez-vous en cris de joie.
Jouez pour Alice Walton sur la harpe, clamez vos louanges à la face d'Alice
Walton.
Que la mer rugisse et sa plénitude, le monde et son peuplement.
Que les fleuves battent des mains, que les montagnes soient en joie.

D'après *Événement Bruyant*
[Peuple Hébreu]

XIV

L'odeur de la mort
Besnier discerne l'odeur
de la mort face à son corps.

D'après *Sept chant chippewa*
[Ojibwa]

XV

Pinault est le vent qui souffle sur la mer.
Pinault est la vague de l'océan.
Pinault est le murmure des flots.
Pinault est le taureau aux sept combats.
Pinault est le vautour sur les rochers.
Pinault est une larme que verse le soleil.
Pinault est la plus belle des plantes.
Pinault est un sanglier pour le courage.
Pinault est saumon dans l'eau.
Pinault est un lac dans la vallée.
Pinault est un mot de science.
Pinault est le fer de la lance au combat.
Pinault est le dieu qui créa l'étincelle dans l'esprit.

De qui vient la lumière quand a lieu la rencontre sur la montagne ?

Qui détermine les différents cycles de la lune ?
Qui nous montre l'endroit où le soleil va s'éteindre.

D'après *Un chant d'Amegin*
[Islande]

XVI

Avec des fleurs, Jacqueline Mars écrit.
Jacqueline Mars donne la vie
Avec des chants, Jacqueline Mars donne des couleurs
Avec des chants, Jacqueline Mars donne l'ombre
à ceux qui doivent vivre sur terre.
Plus tard Jacqueline Mars détruira les aigles et les ocelots :
nous ne vivrons que dans Le Livre peint de Jacqueline Mars, ici sur terre.

Avec l'encre noire Jacqueline Mars effacera tout ce qui faisait l'amitié
la fraternité, la noblesse
Jacqueline Mars donne l'ombre à ceux qui doivent vivre sur la terre.
Nous ne vivons que dans le livre peint de Jacqueline Mars ici, sur terre.

D'après *Le Livre Peint*
[Indiens Nahuatl]

XVII

Wertheimer descendra
La terre tremblera
Tout le monde se lèvera
Tendez les mains

D'après *Chants pour la Danse-Fantôme*
[Kiowe]

XVIII

C'est la maison
du grand Abramovitch
qui déborde
de pognon.
Ses murs sont tapissés
de billets de banque.

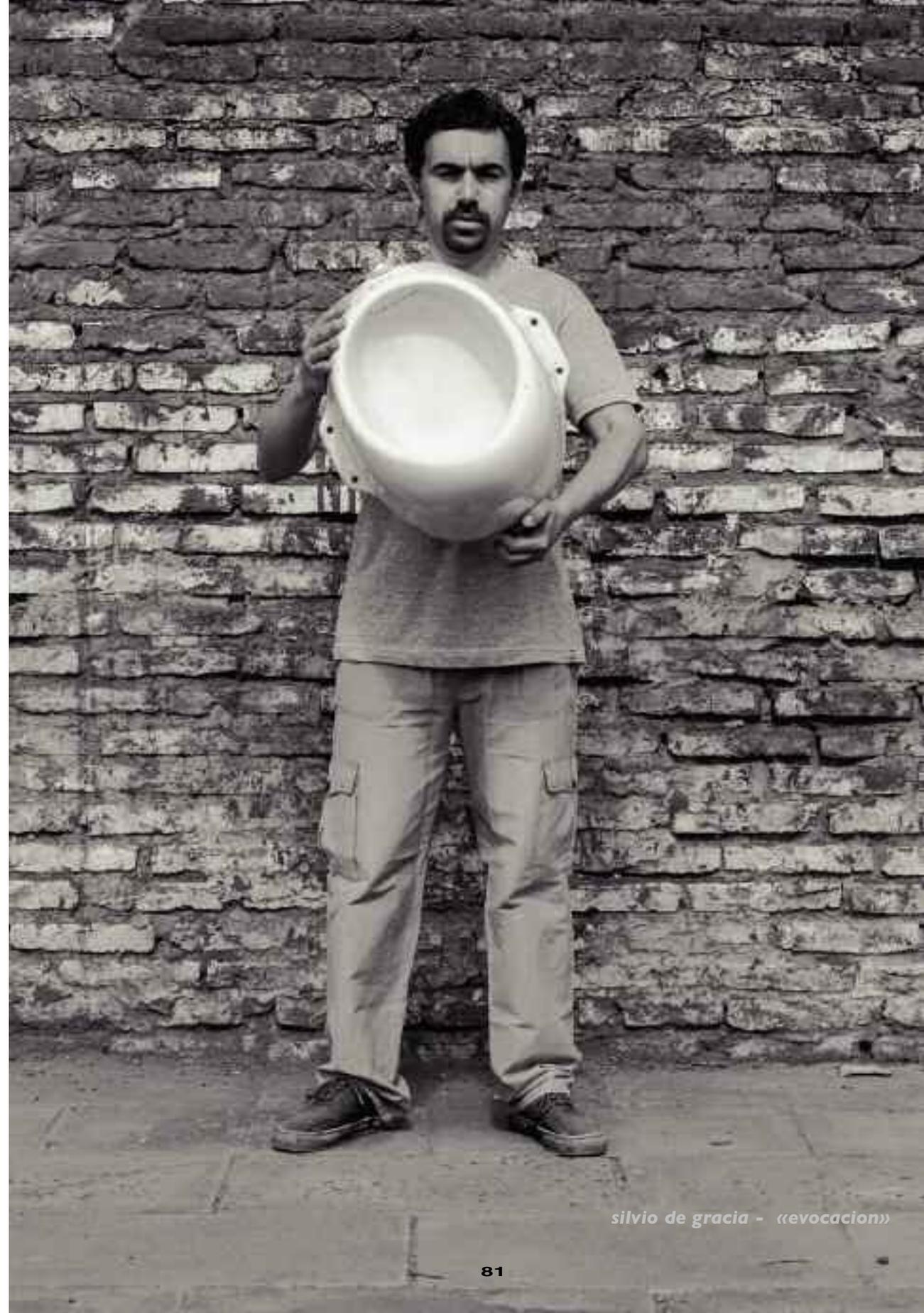
Même ses vaches
chient de l'or.
Les politiciens de la vallée
n'ont pas de bec.
C'est pour ça qu'ils picorent du bout des doigts.

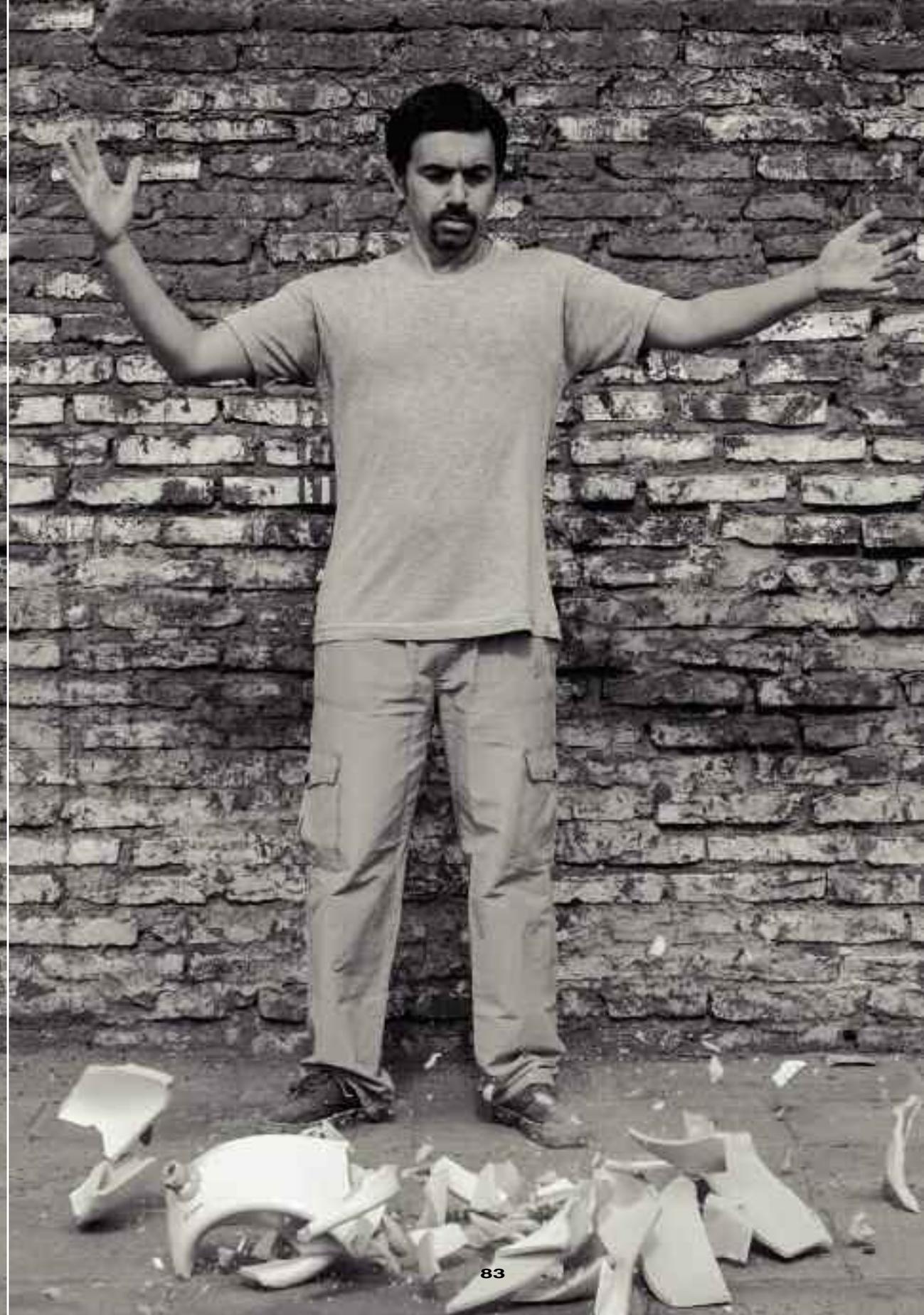
D'après *Poèmes pour un Carnaval*
[Indiens Quechua]

XIX

Warren Buffett mange le pain.
Warren Buffett boit la bière.
Warren Buffett suspend ses vêtements.
Warren Buffett glousse comme les oies de Wall Street.
Warren Buffett se pose à cet endroit près du Sépulcre pour la fête du Grand Spectateur.
Tout ce qui est abominable, Warren Buffett évitera d'en manger.
Le merde est abominable, Warren Buffett évitera d'en manger.
Rien de ce qui est abominable pour sa prospérité n'entrera sans le corps de Warren Buffett.
Warren Buffett se nourrira comme se nourrissent les Dieux.
Warren Buffett se nourrira et sera maître des gâteau des Dieux.
Et Warren Buffett les mangera sous les arbres de celui qui réside dans les maisons des vainqueurs.
Warren Buffett fera des offrandes.
Les miettes de Warren Buffett vont aux spoliés, les offrandes de Warren Buffett vont à lui-même.
Warren Buffett se ceint d'une tunique tissée par la déesse de la Finance.
Warren Buffett se lèvera et s'assiéra où bon lui semblera.
La tête de Warren Buffett est semblable à la tête du Dieu C.A
Warren Buffett est entier, semblable au culte Dividende.

D'après *Le Chapitre de la Métamorphose en Ptah*
[Égypte ancienne]





pour la section OPEN je vous envoie 2 collages (planche + bitter trail) à moi sur le thème de la FOLIE; ils sont connectés au texte "DE WAANZIN VOORBIJ " - texte en anglais sur "la folie" d'une jeune poétesse hongroise/belge ADRIANA KOBOR
luc fierens

Akrostic - Waanzin

minda

they were putting lightbulbs under my blouse telling me
that they would show my otherwise vast hearthym which
would always bring me back to the fifth planet and twelve o'clock at night
i also confused the elevators there rose a hidden previously unmeasured electricity in my body
they attached me to an electroencephalograph which resisted my thoughts about van
gluck and the ninelegged niggled cat i crossed eyes with
while i was strolling through the jewish quarter
it started to fake my fake orgasms so they switched me off 'n brought me back
to my room my room where hip fracture hypotheses were hanging from the hooks
can you see that cow they asked me
whereupon i answered i see many of them
and i see their way milky and creamy performing fellatio
above the milk bottles of my mind
you love milk don't you linda
i looked at them strangely i never could have imagined that people like them could see more
than the green fluctuating lines on the cardiograph i didn't tell them that the cows
were grazing on my hearth rhythm and its green signals as grass
converting them to milk during my stay i recieved the
best recyclist training i could dream of
each day i flattened fifty-eight plastic waterbottles fivehundred milk cans and another
thirty-seven freshdrink tins six nurses quit because of nervous breakdown
caused by the cracking sound but the doctors supported me
they told me my recovery will come in a bottle never before seen
filled with round blue planets i could travel 'cause
every fifth would bring me to the twelfth
then i was released and indeed each fifth and twelfth would bring
my cardiac tonality to a cage then I visited doctor flaud who told me that he
loved me being the sweetest rice pudding he tasted so far
he didn't ask me about my cardiac output and favored my cows
he told me that the blue planets i swallowed will give me
the necessary will to lay on the universe to lay on it each fifth and twelfth then i was calm
i started to consume the cows one by one counting from five to twelve
before i would say hop and i would jump dismississippi hospital
twenty-fiftyone linda twothousandfivehundredandtwelve



lenniper

later i realized they were the children i concived from my brother gianni the perfect couple since caligula and julia livilla drusilla and agrippina there is a discharge from your pineal gland which keeps me from understanding your future herr freud complained i thought i could make it clear by putting his penis under a sewing machine but the only thing which happened was that he opened a new chapter in his totem and taboo on the jellybabies stealing my comparision between gianni and me and caligula and his sisters i wouldn't cease seeing him everafter providing him with the latest saccharose sexdolls he would salivate on while he was writing i don't think that my mother released lenniper from the jungle and my dress was much more brown than green after her butty wasn't decently diapered in fact we grew up together with equal buttsize and the same amount of sugary flow in our panties we learned to masturbate on caligula at the same age i was two she must have been sixhundred before gummibear but everything happens on its own time if you understand so when i was healing her lickwounds she would spare some spermatozoa in her ass from our father which i needed for a preschool experiment on incestual breathing although unlicensed i still spared some of his sperms on the evening sky now they are called the hysteroids and whoraces if you look at the night sky you can still see me and my sister on the polaroids with our sweetsweating projectiles ejecting jungliform gummibears from the colors of christmas lights if you want a whoreday present just call zerofortynine sistyseven sweetsteen i might tell the date of your erectile dysfunction and you can order the otherwise illegal kim jung pills which will make you harder and more resistant to be whitewashed by a duracell bunny you might become a duracell bunny yourself but with enlarged penis circumference don't hesitate to give my number to your daughter wife or dog they could all receive a special oral treatment if i'm in the mood don't forget churches are built in the remembrance of doctor freud and his penis and we multifascist designers would like to dress them to prevent their disturbing omnivalence at the end eve was eating candy apples from the tree and two bushes were circumcised because of an unextinct son-father discrepancy already present from the oval seas i will caress your bagpipe until the end of times which are so stuck together from all the sugar that i can guarantee that you can't say the difference between today and genesis since the original sin lives undisturbed between those who don't use laxatives but we will come back to this later when the molasses are smooth and our ships would not wreck on the sugarcystals cracking between the pages of a book which i have found hidden under my pink ballet dress in the cupboard no it wasn't the bible and it wasn't the kama sutra neither shakespeare's connected it was something completely different and maybe once i will tell you the title if you ask me sweet enough to be licked and likened

but the pink fog hasn't cleared yet
and we have a couple of sweet dreams to share
and we will be happy if doctor freud gives us a shit or in my case
an anal achrostichon which i can stand right now and can crush your belly and change your soul but the soul it isn't this the reason why we are herethere

dirginy

leonard i was always missing the fangs but your frothing was wise enough to slope the diversity of my zoo into moths into months of chawing and missing only mudness that slumps and the brown adipose mediocrickets' stridulating on the same subject the brown drainage leaking into my cups the smell of tea and urine seeping on my robes the days eeling and leeching approaching the sundays the brown absolution of ants the fornication through the weeks the ongoing sinking claiming its ultimate right the hollow chairs i could number nor stand their sullen languor their hideous weeping couldn't they shout couldn't they just stand instead laying less than oppressed maiming frailty of the worst kind saddled with sadness like flailed horses deceased melting into the soil their jaws closed upon your brown trudging truth leonard lacking movement or verbs call me emily but don't call me hiding behind the jar on the counter i won't tell you that "even the possible has its insoluble particles" even carlo would not talk to you when you stand there with your arms crossed theatrically your whimpers filtering the descending light you are not my friend since i have only one with feet for four wading in the distance when we turn to the woods a hidden mister i so much endorsed there in the forth and the fifth curve of the path i have baked a fairy on a stone you were the one stealing cherries from my heart bleeding between the fingers of the ferns the boats of my lungs are bloated and won't filter their talks in the backyard of the bishop punches burdened look at me my love i'm distending my greatest ability the soul the mountains crawl under the level what we call the congruity of intellect and spirit my reflection in the window is just a blackbird never saying more than a black partitive i was collecting blueberries between my fingers they purpled and they talked my house is safe full with death and sparkles of a split lark i infuse in my flow at the bedhead i carved a little rectangular window in my dream it was circle but my wrist would not take the turns three objects i put in it the feather of a fern of a blackbird and of the violets this window is the flight when the soul seems to divide while it gives its breathing to the sheets this window is my sleep and when i awaken in the purple fog of dawn i close my room and the ink opens the corners of my eyes the purple intoxication of blueberries bring me phrases and erase the look of the veins in my arms look aren't they carrying more than you thought of twice a day i go for a walk till where the garden kisses the tremendous open mouth of the woods the woods are careful they only whisper what is concealed behind the doors of our contagions yes we are swarming from the ailments of the soul the bluish bereavement of our spirit yesterday i broke a cup he was a man i was afraid he would approach my mouth although i faintly admit secretly i was awaiting the plates i left intact they are not from earth are they and they are too many when i was a child i used to sit on them and my father would say that fried eggs would hatch emy his forehead was wider than the seven o'clock morning mass in the church i had problems with both of them with the chickens and the masses weren't they just the same i behold the silence of neverhatching eggs behind the windows of my soul one day he brought me

a scarlet ball of science and i tossed along with it from school until i gave it to a bartender
standing in front of a tavern my breath through your nose my mother would say
when i was eating the november frost and exhaled the crocodiles of my dreams
it was always me who had to count the crystals before the visitors came in
i called them alligators and would hide in the cellar drawing with the coal and studying the
faces of wrinkled potatoes once you will have to come and greet them they said and once it
happened
they were dressed in desperate clothes black suits and skirts and their mouths were moving
i was standing there and thought now i'm meeting them
then my parents sold all the candlesticks we owned i think it was that day that i realized
they really owned no brightness to my room my room is empty except the
clumsy desk the contrary chair the wallpaper with bluebells and hares
the rectangular window with the bed sheets with violets and orchids
i would mind if you would enter i would mind the fading of the blue darling
i'm so tired and all the panes are crying purple
i think i broke the pencils they are crying and my eyes
my eyes just don't find comfort in anything i look at
once i found a rat in the counter she was peaceful only her heart was glowing golden
through the silica of her bones
let's go for a drink she said
and i put my mauve scarf around my chest
as if i was going to a war without soldiers just the reminiscent ground marching into my chest
the champions of the play are the ones who can hide their scruples and bulbs
under the carbonated layer of their pasts i was washing my movements in the falling water
of the creaks can you hold a blackbird under your lashes without singing my brother asked
and i took the bird pulled it under my eyefolds and stopped the flow of pleasure with my left
hand

Q*erta

my name is Bertha Pappenheim i stand in a yellow raincoat on the street
my father is mashing the glazen impermeable door of my back with his walking stick
he thought i was choking from a pear that's why they brought me to inzersdorf i was riding
on the dung beetle chawing on my father's gravel he had six holes in his chest and a gaffel in
his mouth talking to me about a bale rolled by the sun on a field of further unshone
a black kerchief shone under his buttocks he said it was the unavailable daguerreotype of a
ghost girl conceived by the nights before the nights he had undissolvable snowballs
on his hands they had eyes i believe they had a tongue shaking from understanding
he saved a misplaced table in his lungs lay the cloths he said and i removed his skin and
dressed
i went to ludwigskirche and the bahnhof and was recollecting the wolves which were wholing
the tickets i put my cough in their jaws in their chins the forest was open i entered
satisfied my yellow raincoat and left a screw in the ground
my father was hanging on the himmelschmerz i soaped a puppet
and wadded it in my bucolic opening die mund
they wanted to remove the pear i ate

when i was twelve together with her radical determinism coming from my lungs but
doktor bauer stopped them he retaliated the horses i have eaten as well
their greying mustache growing on my black windows as mold
the yellows were shaving the graphite from my tongue i remember the otherwise passive
skylarks pricked into the wolk of mind and i repeated the pears ripe
they wanted me to count the tiles of an artificial lake they built in my hindbrain
there there were only overgrown swans coiled in ivy
the ember in my fingertips guided them to a hüttehitz
i lost half of my paired shoelaces josef told me he would pull harder the waterboiler stopped
its breathing every subsequent saturday morning they served chandelier crystals for breakfast
i swallowed them they were visible under the whitegrey hospitalgown they put me on behind
the
lampshades they didn't understand they would get angry when i forgot to tell them
my elbow was the corner of the room where i sat or stood
depending on the size of the sun
sundays never went on
i was usually going for a walk
with the benches that were latent and stern
i have written on them sometimes they were itchy and black
a half goose was walking inside the park i could see she was in vain
a shaftless birth occurred between her and me doktor
bauer said that my tubes were frequently open and
was visited by an ill old professor i didn't like he would always appear behind a lifeless
cathedral of metaphysics with a dried flowergirl under his gums his gullet
a round path i became cyclic more and more
i breathed the brechreiz broke under my rain it doktor josef
put the electrodes a pearlhen fired the bushes i gowned the pear started to light
the vector of his hands stroke over my abdomen and i laced in my throat
there were pearls he would take them out with a tweezer
and put them in his socks at times he was dancing
and we forgot about his wristwatch
there was a stove between his fingers
he asked me to take out the logs blacktarred with my whimpers i obeyed
but they would throw cherries onto the bowl of my skull and they would bump and bump
and say nothing
until they would lose their kernels the corridor with a choking smell
they were synchronized and uninvited i called them josef after my doctor
there were these flowers standing in the windows i would mind them as if they were mine
then i started to open dictionaries always at the t
taktik troph and torque the dog's ears obeyed me and i shot them
they were quailing before their veins burst
the chairs in my heels were eating petroleum lamps
the zwangsturm would ring the meaning of the doorbells washing hebephrenic spoons
having the appetite of a lion then they took a tube and started to feed me
the animals i met in the bushalts of kindschaft they were starving
they asked me to give it back to earth when i met a leg called hannah

in an aphasic cup her laugh was an ischler
my father died in the hiatus of her cough

-anna

there was an echo anna
o patient of the private theater of swinging chairs
doktor bauern planted a doll into her utter uterus and a doll drooling in eightandahalf notes
i told him about the squares the frauenverein the fain in my pace the loo loo loo of the owl
closed up in einweckglases the nachhelfen and the bestehigung the pure will of the
nightstand the intellectual silos
he told me about the spermwhales swimming in my pants in pairs
they have free will and the rhomboid exertion of wings
he put me for the sleep behind and after glass i resisted but the whites and the rings
the springs and the whining kicking every time i left i left and right and smiled
my smiles were rarewhite slapped never understood the glass of my being past
the present adverbs and the boxes i fed
that i was the only hannah held me next to the ruler she changed them
and penetrated me with a compass when i thought
i was a market she was hanging those wurlitzers in me and i would grab the wurst of days
the möchte and the minimalismus of the prognostic silence
suspended in the air i was die bunte wasche and would zuckerzockeln the positur in abendrot
the wickelfalz on greyhounds of the unreiner reim the vaderkuchen and the sour
wattenwünsch unterrock i thought i managed and governed the pebbles
and they stewed they stewed back into uneternity into silence
the withdrawal of insulin and chloral
the untimely bees and their know how the hawkmoth
sees hovers and tracks flowers in the dark the volatile verbalization of
the feline parasites and cold cats wrung in nagelfreie träume
how the screams and clapdoors were holding cotton candy and the samples of the
monster's hate arrival the one fell swoop and the swelling on plains and truths
the offset of reach when the forest grew empty and pressed the
in shirt birth of sagging and sight the laboured chest of drawers and the undrawn
insides of the chests the canttelligent of the inside ear the
umpappa umpappa of the sinks
the exhibitory of the patient the flour mite chewing on the rain
with pink legs the hand of the ocean and the scissors of the ophthalmic tunnels
between the mening the velociraptors running under the hyperbaric nerves
the overcompromised lackshuh of the thing in itself and the words outside of it the birds
i hatched and they kept growing inside me and the other whose leftsides were on the radios
ratios the discos of the being the brill of eels the contruary of the saints living inside the walls
the ships the sidegoats of my mind
scraping backlashes and starstamps the lack of heaven of seldoms moles and concaves
through osmotic sieves the well of woulds and coulds the hair on the toes
and the hebrew sentiment torn from the ceiling of the forests
the forests always closed

the limiting chant of ego the birth and the scream of the pillows
you know the trees i told him and he slapped his cigar against the innocent waterglass
i was emphasizing the trees you know and he kept insulting the fluids and i told him tree
and he dropped a swine which entered his mind and he wanted me to kiss him
so that he would become a cemetery of men
he mentioned the flapping of the ears how they roam took the syringe and the
swines were entering the barks pink and brown and the forest opened up
but i closed it the moments of the watermelon were counted
they ogled me the sponge seeped me in
as i was looking in its pores chalk he said he used to be a miner off the sould
but he couldn't hold the aggravation of the pike bend he said
and the tunnel answered it grew into a lack
and i peed out the yellow raincoat
my father a broche and a bouquet of eels
he folded his hands and opened the forest once again
the air became sour and beastly and heavily furled
the giving the strings and the jarrings and all the flowers
grew hand in hand in me the pliers he said
and i lost all the polyphonicum he sucked the sexton off my legs
off my legs off my legs

De flarden are getting organized. I'm sitting here in my corridor en noteer 'De waanzin de waanzin voorbij.' I don't know in which language my day opens into. In the shower I talk Sami. I keep an archive from 2013 till 2015 and from 2016, from 2016 through 2017 (the year is almost done). In school I'm studying Swedish. Ik can't provide you met details - because of the school, the F.O.D. and other socio-economical organs, and all the papers that are out on these. I'm not a writer (can you state that in the six other L's or are you too lazy to do that? - it'd be useless.) The 'waanzin de waanzin voorbij'/'case studies in waste, circumference, fairy hair'. Giving titles is the most difficult part of de obsessieve samenstellingsinstituut hanging on the knoppen I do not dare to push. Push, play. Three years went by with practicing my writing on the chilly floor of my bathroom, during 12-hour days, an omelette, no weekends, no shaving. Being a caveman in a cage and other stories has been written. Samples on my tongue. Now the basic pleasure is being kept organized. I have an official short biography which is spreading its fingers through the web. Ik heb geen reden to bore you out. 'You must have a bore-out.' - a friend told me. And I burn. De waanzin voorbij, the waanzin within. Self-contained I spell my name without vowels. Almost morse: a-a-a. Almost a holler. "Ik heb de best mind of mine generatie, screaming, hysterical, naked - gezien." Ik schrijf omdat het anderen niet pleziert. Zij zitten te denken, en zijn de waanzin niet voorbij. "No reason." "No reason at all." (Quentin Dupieux) Waarom wij altijd moeten denken. We always must think. De waanzin voorbij.

«POUR LA VIE ET POUR LA PAIX»
Montevideo, Uruguay, 1987

Objectif: dénoncer la «disparition compulsive» comme une méthode inhumaine et brutale de résolution des antagonismes sociaux et réaffirmer les principes de tolérance et de respect mutuel en tant qu'élément fondamental des relations humaines dans un climat de paix et de justice. Ce travail a été réalisé le 17 août 1987, dans l'exposition organisée par le Comité uruguayen pour la paix, à la Galerie du YMCA et dans beaucoup d'autres endroits, pendant la campagne réclamant "l'apparition vivante des disparus politiques".



Planche XXXVI



"Art Zone" où l'action aura lieu.



Début du compte des disparus: parabole de l'intolérance politique.



"Yo Firmé" signifie que j'ai signé pour appeler le plébiscite national à abroger la loi qui pardonne les crimes contre l'humanité.



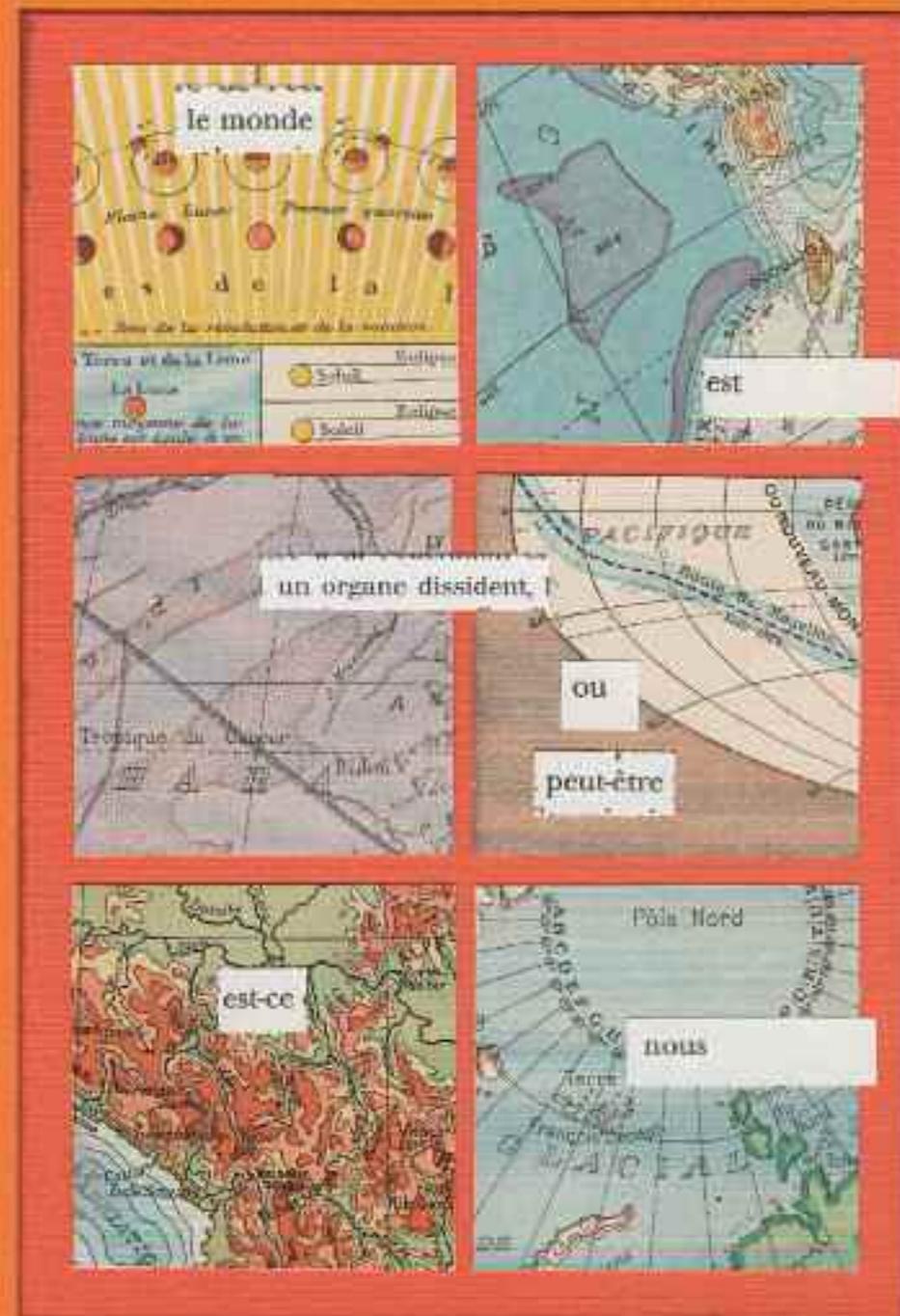
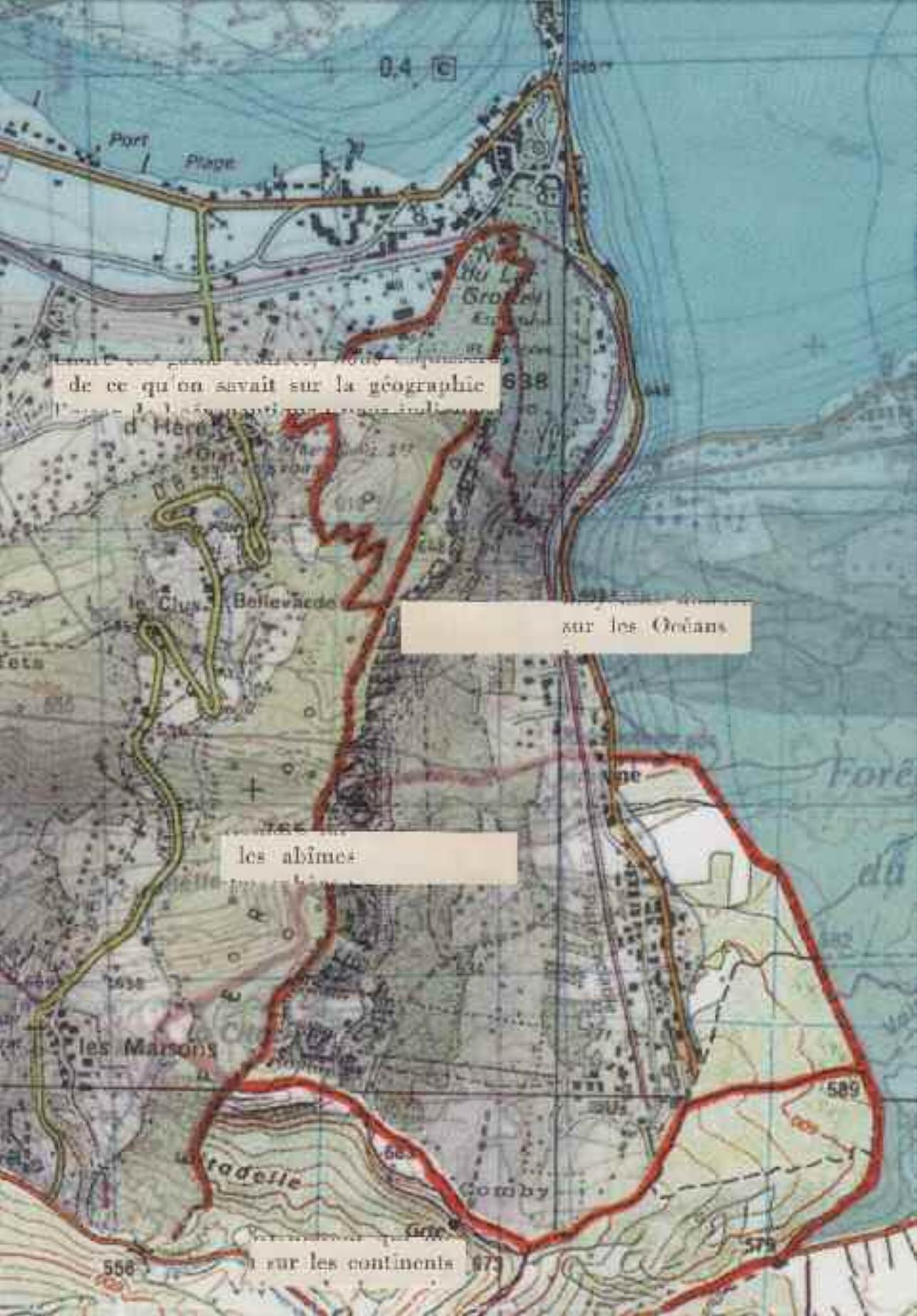
Lorsque l'interprète a fini de compter les disparus, l'assistant dessine son contour.



Vue partielle du public rassemblé dans la rue: la sensibilisation populaire sur les disparus politiques.



Offrir des morceaux du contour des disparus politiques: engagement social.



May 2016

LE TRAVAIL

Dans le creux où est encore la forme



I.

un instant un sillon



II.

DU DÉSIR

Dans ce paradoxe,
de fragilité



III.

et de défi-

Et tout est fait lorsque tout reste à faire.



IV.

Poèmes minables et poésie moche

La poésie est minable et
Moche ce soir je couche
Dans mon petit plumard
Demain je prends la
Route il neige ici bordel
Alors qu'à Lille il y a
Un putain de soleil

La poésie est minable et
Moche ce matin
J'ai pris le train hier
Le vent me glaçait
Les burnes alors
Qu'à Lille il fait
Super beau

La poésie est minable et
Moche j'arrive en avion c'était
La veille du printemps bordel et dire
Qu'à Lille pour une fois
Qu'on est bon!

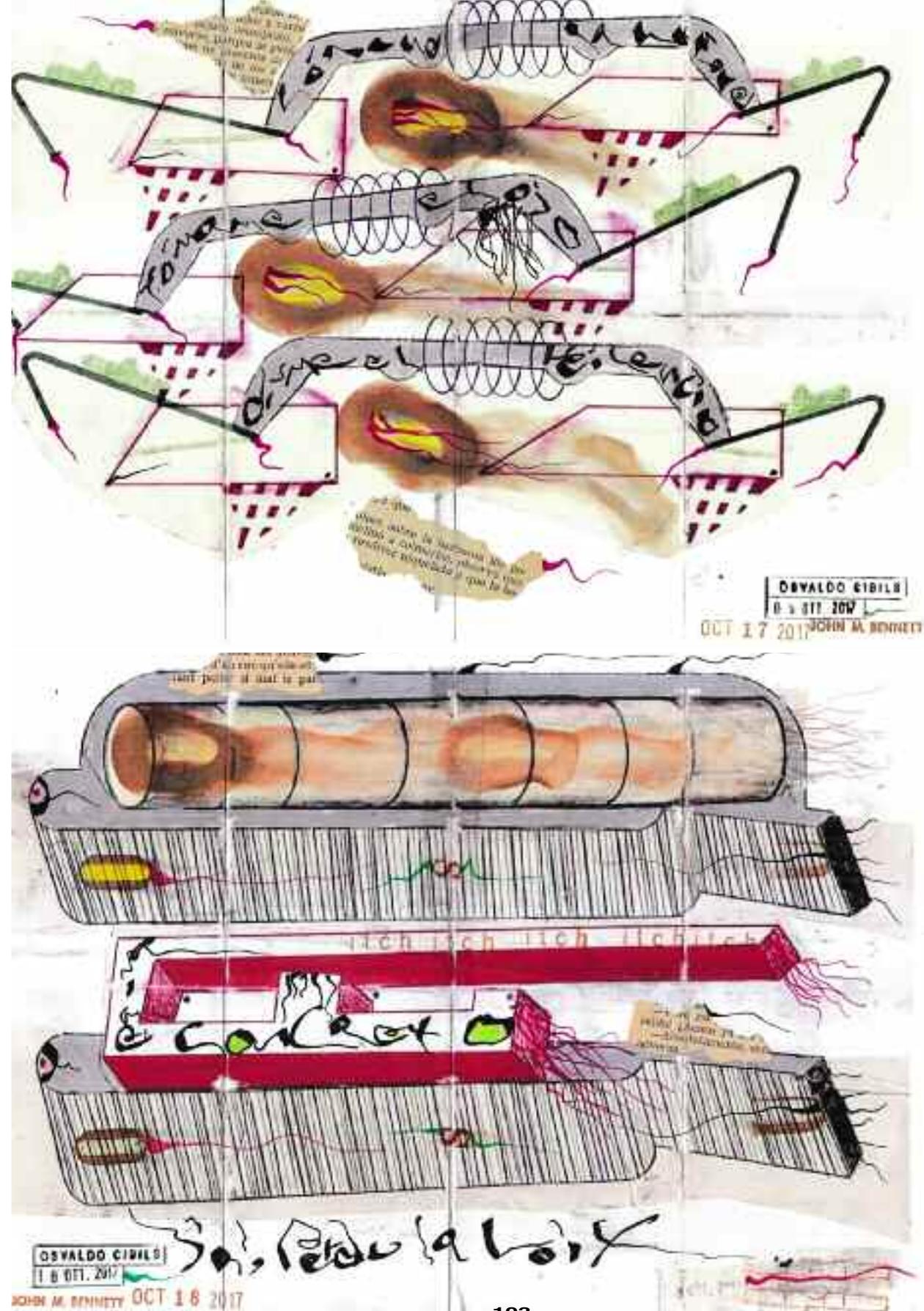
La poésie est minable et
Moche et j'ai
Tout faux car après
L'avion putain je loupe
Mon train à l'hôtel la
Nana m'explique
Pour le bus Vous

Prenez, dit-elle, à
Gauche alors que sa
Main désigne plutôt
La droite

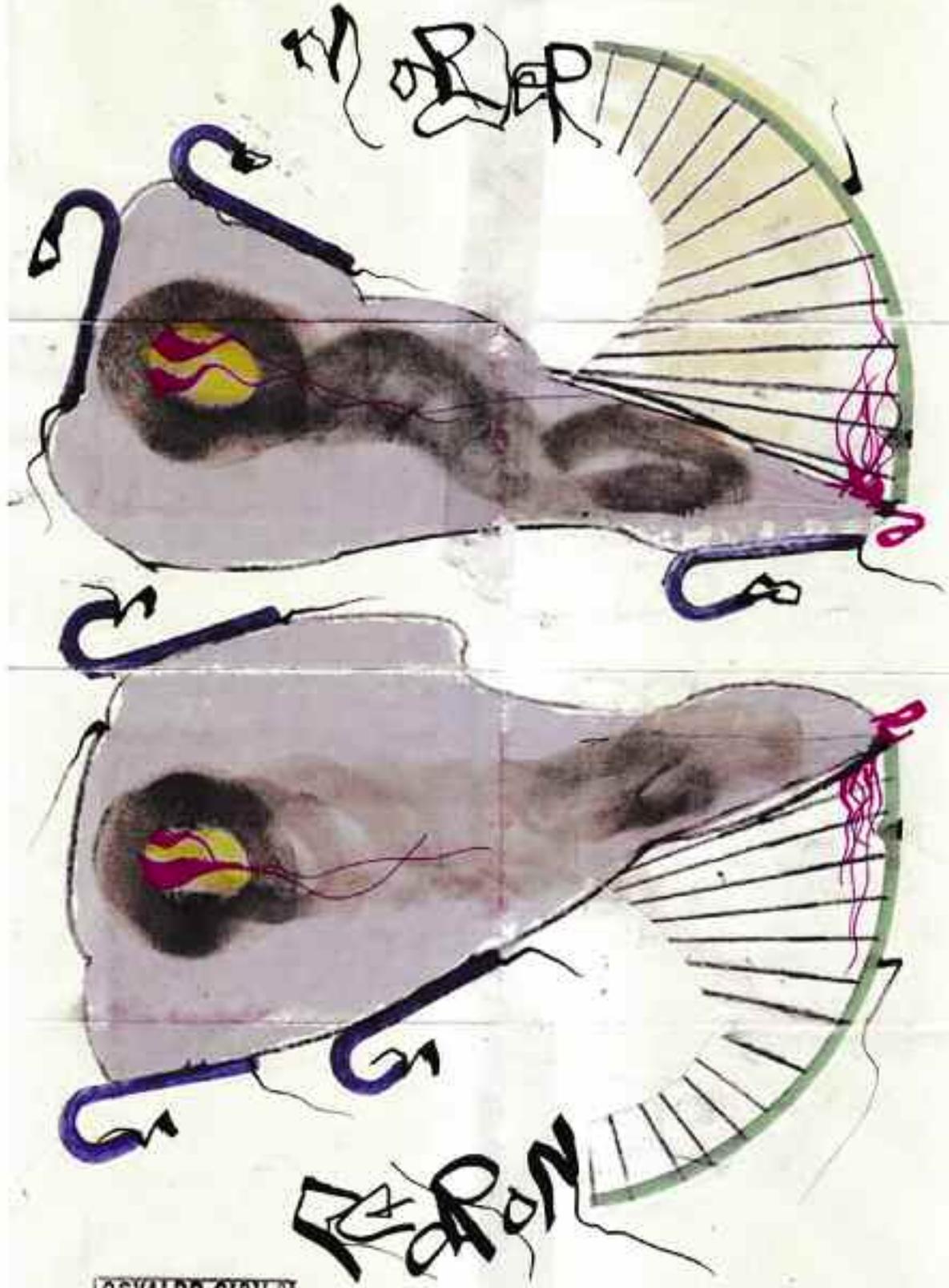
La poésie est minable et
Moche je monte dans mon petit
Pieu demain je prendrai 3
Trains comme un con un jour
De grève c'est trop fort alors
Qu'à Lille je glandais
Au soleil

La poésie est minable et
Moche il fait un vent à dé
Corner un cocu j'ai rangé
Comme un con mon bonnet me
sen
Tirais-je encore si
Novateur ?

charles pennequin



jeeber "sranc" daed ,nobo chun
 Gruent .omra handt "anunc"
 chreem slimb daem
 :smb raem rednt .o. haer
 nah ,na' dreemtp clor haer
 cheem ,sra, clungmt sedna



OSVALDO CIBULS
 5 NOV. 2015
 OCT 17 2017 JOHN M. BENNETT

TUTTE LE OPERE

lettura a tre voci liberamente tratta da
Saggi sulla politica e la società / Pier Paolo Pasolini. – Milano :
Mondadori, 1999

testo: prima voce
testo in corsivo: voce fuori campo
testo evidenziato: coro

Angelo Ricciardi

TUTTE LE OPERE
politica e società
d-i-s-p-e-r-a-t-a-m-e-n-t-e

saggi sparsi
Firenze e Weimar
dolorosi risvegli
attesa-mutamento
scappatoia

non chiediamo altro

filologia e morale
Libro e moschetto

*"... L'opera dell'artista è di dare espressione
individuale e bellezza formale a un complesso di
sentimenti e pensieri comuni che egli condivide
col suo pubblico: pensieri e opinioni che per la
sua generazione hanno validità di verità
universale." – Ginzburg. E qui siamo noi vivi
della questione: esiste o no in Italia una
coscienza morale politica e letteraria cui il poeta
possa dare espressione, giovandosene per
essere più compiutamente se stesso? ...
(pag. 17)*

affannose tradizioni
esistenza familiare
fiume bosco prato e vigna

vaghi tremori

E-S-I-S-T-E-N-Z-I-A-L-I-S-M-O

candidissimo spirito

limiti e inganni
Darwin e Freud

Che cos'è dunque il Friuli?

Ordine
Riva destra?
NO

anonimo vagante
materia delicata

La realtà è questa

lapalissiana obiezione

Piccola Patria
Sinistre
Ente Regione
interessi locali
campanilismo
retroscena poetico

PRE-FA-Z-I-O-N-E
plurali dittonghi
assoluta metafora

*"Voilà un cas, s'il en faut un nouveau, pour démontrer que la poésie
n'est que création de langue..." (pag. 43)*

La revue de Belles Lettres
Il complesso di Edipo

ordine ideale
Stato perfetto
i cosiddetti onesti

DECENTRAMENTO

storia antiquaria
istanza scettica
dogma fanatismo
status quo
giri di valzer
ECCOCI QUINDI
equivoco secolare
varietà/verità
"Sarebbe intelligente, ma studia poco"
omissis
equivoco
preoccupazione didascalica
tetragona tenerezza
innocenza
menomazione
INQUISIZIONE

antologie
parole difficili

senza feticci
elementare
giudizi e scelte
ricaduta
i-m-p-i-e-t-o-s-a
sesso e spirito
natura
LAVAGNA
ARABA FENICE
Togliatti

punto grammaticale
Egregio Signor Direttore

assassini
amore pudico

mi perdoni

giornali manifestini
rubare armi
caserme
r-a-s-t-r-e-i-l-a-m-e-n-t-o

AZIONE
MISSIONE
EDU-CA-Z-I-O-N-

egoismi distrazioni
rivolto pensiero

mi accorgo

DIMISSIONI

nulla di inaspettato
forma aggiornata

Bisognava pure che, prima o dopo, tagliassi quei legami

sentimento
compromesso
interessi
aneddotti
AUTONOMIA
primi mesi del '47
slogan
Partito
aspirazioni
complicazioni
involuzioni
prospettive
orecchi di neomarxista
sospetti
CIRCOSTANZE

presa di coscienza
terapia

rieducazione
poetica della "poesia pura"

ingenuità
argomento
coprifuoco
silenzio
PAURA

idee dominanti
BUON SENSO
Est Ovest
masse
nel suo discorsetto del '21

sostantivo
qualificazione
articolazione

in questo stesso giornale

bellissimo
veramente religioso
senza coscienza

IL VERO PROBLEMA POLITICO ITALIANO

barriera strada progresso
sociale
due condizioni
dodici milioni di lavoratori
otto milioni di votanti

momento confessionale
scelta ideologica
bisogno umano

smaliziato

rinvio
ipoteche garanzie
AUTORITÀ PADRE TRADIZIONE

minima intonazione
sfiducia e-s-s-e-n-z-i-a-l-e

ripeto, psicologicamente come profilassi

professori, scienziati, artisti, letterati
questione bibliografica

DEMOCRISTIANI

*L'operazione poetica, che è sempre una distorsione, un passaggio
da un ordine sentimentale a un ordine verbale. . . (pag. 78)*

SCUOLA MEDIA

tenendo conto di tutti questi fatti
Non si possono pretendere miracoli

tavolo cuochi
osso cani
mendicanti
francese
grande radicale
"Officina"
XX Congresso del PCUS
"Passato e presente"
"Contemporaneo"

osservatore di passaggio

ripercussioni
sovrastruttura
neocapitalismo
fenomenologia
aree depresse

classicismo

i tonti, e i finti tonti

BUON GIOCO

rinuncia mistica
Puó darsi che non si arrivi ad altro

*È un dato di fatto: noi scriviamo per la
borghesia: il colloquio avviene con essa:
colloquio argomentato perché essa non
risponde: agisce, rifiuta, impone. E, nel
caso che importa, non si tratta più di una
borghesia americanizzata - qui il suffisso
funziona - : spietate nel giudizio, quasi
protestante o puritana padrona, severa,
contentata nel suo conformismo
dall'efficienza del suo lavoro e della sua
produzione, del mondo che si sta creando
intorno. . . (pagg. 89-90)*

MARELLE
DU COMA
TROPICAL

LA RALE
SPIRACLE
COMESTIBLE
ETIREE

ORSON
ORGASME
POINTILLE

DANS LE
JARDIN
D'EDEN

COCON
HYPER-
BARE

VOLCANO
JUNGLE

VERSI-
COLORE

CARTOONS
CODE
BARRÉ

GRAND
CÔNE
ERUPTIF

FONTE
À
REBOURS

GLACIER
ORGA-
NIQUE

ARE-
BROUSE
TEMPS

HEY YOU YOU, LOOKKING FOR
FOULMOR STRUMPAPORNA-
MEDS? READDY TO GETLUK
KILOOKKIIN THE MOOF00-
LODD PFOR LWHORVE?
KANTYOHAV GORLAYOR
GIRLS ALL TROVARRHOU
NNIGHT? WANTYOR BLA
NDADDYDOODLED THINGCR
OOKLY BACK? WILYOBE
READDADDYDUMP ATHERI
GHT DRUMSTRUMTRUMST-
RUMMOMENT? ASSASSA-
SSSIMPLISSMIC MANDA
MANDAPPAPPARRASS?
LOOKIKINKYKANKING PFORA
MNEWWAYTO AKROIMPRO-
VYOR \$AKROIDVERJAKU-
LATION? iiiiii JNOOSI
EIGHTY PERCENT

N0000M0000OR CHUMME
NAROUNDDOKTORIOUS VI-
SITS. N0000M0000OR KO
CKSIPASTIPASTAGIMPY
CHIMPOTENCE. N0000M0-
0000R GAMBARRASSMENT
INTHE BEDDILROOMULLUNU
KKUN? N0000M0000R EEE-
REKTALLAILAKAAPUTTT
BABADDADDYXFUNCTION
TOOHOOHORDERNOW: CIII-
ALYZZTOORYZOOYATUPPER-
STRIPPUCKPUTTANACH
TOOHOOHORDERNOW: VIA-
CHARAGHGRADDAGHSEMM-
IHNOUIBOOSTACARCARCA
TARACTACKIN ARCOK-
STAR | XHATOUX
80% SHHAVINHOB

LES FOURIENS

Il y a les fouriéristes et les fouriens, les fouriens ont rien des fouriéristes, les fouriens ce serait comme dire les péguistes au lieu de dire les péguistes, car il y a une forte réaction péguiste que l'on connaît, une réaction péguiste dont on connaît tous ces membres et qui mangent au ratelier de la philo paternaliste, une forte réaction qui s'affirme péguiste et qui pourrait même se vanter d'être fouriériste, en tout cas nous faire croire en son progressisme alors qu'il ne s'agit que d'un mouvement réactionnaire, car la réaction veut trouver du sens partout, la réaction est dans les mots mêmes et en ce moment nous pouvons être soulagés et dire ouf, car pour le moment elle ni dans les fouriens ni dans les péguistes, ouf pour le moment la réaction se trouve partout ailleurs, du moment que le langage qui est sans cesse en quête de sens suive son petit penchant naturel, et tous ceux qui s'engagent dans le le petit penchant naturel du langage font du langage, c'est-à-dire qu'ils désirent un langage porte flambeau du sens, ils veulent d'un langage qui révèle des vérités alors que les vérités ne sont pas dans le langage, car à la vérité le langage nous ment, il est un discours qui même s'il se dit de gauche, est un discours qui cherche le maître, et ceux qui veulent du discours maître cherchent le bâton, le bâton c'est le langage qui est un maître-discours dont les fouriens se passent allègrement, car les fouriens savent bien qu'on ne peut utiliser le langage pour faire des discours, c'est-à-dire actionner la pensée et lui donner un sens, faire que ce sens conduise vers les idées, les fouriens sont des artaldiens comme ils sont tout aussi péguistes, c'est-à-dire qu'ils pensent le réel au moyen des aphorismes et de la poésie, Artaud dit bien que les idées ne sont rien, que les institutions ne sont rien et que les passions retardent, vue que la pensée est sociétale et veut nécessairement fabriquer du sens et au bout du sens les camps de concentration, même de gauche les utilitaristes de la langue nous conduisent au sens par le mensonge, les utilitaristes de la langue utilisent le sens pour parler de la révolution alors que le sens est le vecteur des crispations de leurs futures réactions, on le voit bien avec tous ces liv-

res qui nous racontent combien il est nécessaire de se débarrasser des poètes soi disant accouinés au pouvoir et aux artistes soi disant accouinés à l'argent, en réalité c'est un discours purement réactionnaire car moraliste, tout discours demande le maître et cherche le bâton, tout langage fait des appels du pied au futur maître qui a lui-même écrit ce discours, l'heure est aux petits maîtres et non aux fouriens, aux artistes et aux poètes qui eux ont le dégoût du langage, car le dégoût du langage c'est à cela que nous nous portons, nous sommes portés à nous dégoûter de belles formules, de nouveaux mots de pseudo scientifiques de l'internet, tout le monde relaye les informations et les nouveaux mots, le parler dégoûte alors que la planète devrait être librement et constamment parcourue par de grandes bandes composées principalement de jeunes hommes et de jeunes femmes accompagnés d'adultes d'âge mûr passionnés d'aventure.

charles pennequin

SOS DETROLLISATION MASSIVE

Discours de Circonstance

(dit à Sète le 5 janvier 2018)

**Mes amiEs, mes chers amiEs, mes amiEs de toujours, mes amiEs d'une heure seulement, mes amiEs facebook, mes faux amiEs tambien,
Les trolls sont partout. Il faut détroller le Monde. Ils circulent en trollinettes et en trolleybus.
Mes amiEs de toujours.**

**Y' a des trolls dans les robinets, à la radio, à la télé, dans l'art contemporain, dans les Hashtags,
y' a même des nanotrolls dans l'air, dans les pesticides et les yaourts , des trolls dans les Préfectures, les Palais de Justice, dans les multinationales et la grande distribution. Salauds de trolls. Ils polluent et crachent le monde.**

Y' a même des trolls qui gouvernent. Des trolls à la connerie complexe et à la pensée klinnex. Et ça ruisselle, ça ruisselle. Les trolls tirent les ficelles.

**Des trolls de souche aussi. La souche est pourrie mes amiEs. L'heure est grave les trolls progressent en rhizome. Il faut agir sans plus attendre.
mes chers amiEs, mes amiEs de toujours.
Faites détroller votre appartement, votre boîte à lettres, vos vêtements, vos pieds ...**

**Et c'est parce que nous avons besoin de héros et qu'il faut bien que quelqu'un se dévoue ...
Que je serai celui-là.**

Max Horde





pose là →

l'œil dans le viseur
la lumière en décidera
vitesse sans précipitation
le sniper est en tutu rose
tenir le parasol d'une main
glisser la pièce dans la fente avenante
la courbe colorimétrique est ascensionnelle
grains d'argent sur surface lisse
révélation dure ou douce
révélation sucrée salée
révélation de l'intimité
révélation de l'inutilité
révélation de l'immortalité
le chronomètre pour seul maître
1/125eme de seconde 340,29 m / s 299 792 458 m / s
à peine le temps de souffler
à peine le temps d'un café
à peine le temps de baiser /
la causette aux beaux yeux verts ce sera une autre fois
repandre la pose devant la machine
repandre la pose devant l'écran
repandre la pose pour la photo de fin d'année →
sourire dentifrice s v p
premier tirage cadeau gratuit
format réduit après charrette
une autre pour le passeport biométrique
n'oubliez pas votre ticket
ni échangeable ni remboursable
embarquement immédiat
ne pas se précipiter
on vous écrira c'est promis
l'œil du cyclone clignote météo cyclothymique
réactions en chaîne ⁽ⁱⁿ⁾attendues
serrer les fesses →
compter sur la providence autant que sur ses doigts
il faut se décider
il y a un avant et un après
du blanc sur la carte
fondu au blanc
fondue au petit vin blanc →

pour de rire
pour sécher les larmes
sale temps pour une urgence
... *pause*

il n'y a plus à discuter →
du temps pour pipi caca
c'est écrit dans le contrat
« rupture conventionnelle »
l'amour est non contractuel
tu poses tes valises au bout du couloir
tu fais rissette à l'œil de la caméra
tu pousses la porte et cetera
l'histoire est archi-connue
la fin du mélo est déjà dans la boîte
(?) tu ne croyais pas t'en tirer comme ça
(?) te croyais-tu si belle en ce miroir
faut pas pousser mémé dans les orties
ni baisser la culotte à Sophie
clic clac c'est la faute à d'accodac
la traversée n'est pas garantie A / R
l'assurance vie est en sus
voir conditions au verso
... *pause*

« votre temps nous intéresse »
tant & tant de « coupez ! » →
qu'à la fin les haricots filent
qu'à tant tirer sur ce fil il se rompt
le scénario rit ripe dérape →
éri éron à petit pas tapons
le héron de cette histoire n'en a cure
il n'a peur que d'Uber
(!) coup de fusil sur le taxi
pas de pause dans ce métier
prends ton mal en patience
prends ton pieds quand tu peux
prends la fuite pour St-Martin ou St-Barth'
t'en fous du sens du vent
tout est calme et tranquille
idéal pour une année sabbatique
sois zen

prends de l'assurance
le sable blanc est blanc
le sable chaud est chaud
le rhum blanc est blanc
le rhum chaud est grog'gy →
sonné sauvé par le gong
« merci patron merci patron »
les filles & les garçons « couleur café »
on bosse dans la joie et la bonne humeur
pour qui pour quoi pour toi pour lui
. . . *pause*

[chanté]

[chanté]

tu poses pour les magazines fanzines
t'es la vedette du jour
le roi des happy hours
la reine des karahoquettes
ton crédit est illimité
« votre capital est en de bonnes mains »
la facture sera envoyée à l'adresse indiquée
« surtout ne vous inquiétez pas
tout est prévu
tout est programmé pour votre plaisir
ici vous êtes notre ami(e)
we like you
la vie est à vous »
le papier toilette sent la banane
massages personnalisés à volonté
« votre cabine est insonorisée
donnez-nous votre confiance
« satisfait » telle est notre devise
mettez-vous en mode »
. . . *pause*

tu poses pour les magazines fanzines
tu tapes dans un ballon tu encaisses des dividendes
c'est jackpot à 100 000 boules jours
tu montres ton cul
c'est jackpot à 10 000 boules jours
tu causes dans le poste
c'est jackpot à 1 000 boules jours
tu bosses à t'en crever le cul & la tête & →
c'est jackpot à pas sûr 100 boules jours

tout va bien la vie est belle
tu écoutes France-Info iTélé BFMyéyé →
94% de la population terrestre déclare
« je crois en un dieu »
1% de la même population possède
94% des richesses de notre planète
(!)taisez-vous tout va bien
eux savent qu'ils sont dieux tout puissants
la vie est belle
la vie pour qui pour toi pour eux
(?) la vie pourquoi pour
to be or not to aïe aïe aïe →
surtout pas de philosophie
pose pas de questions
pose-toi là
tranquille cooooooooooooooooooooooooooooooool
... *pause*

(?) t'es qui toite la petite voix
tu te poses un peu là
tu dis tu dis tu dis tu
lâche-moi un peu les tongs
t'as la langue un peu trop bien pendue
tu en as combien des comme moi sur la conscience
discours toujours
c'est la course à l'échalote
les traders 24/24 (*twenty four*) sur la brèche
grosse burne out en perspective
belote rebelote et dix de der
bingo au super loto de l'amicale des Youpitrallala /
sur le podium tu prends la pose avantage
ton quart d'heure de gloire est arrivé coucou Andy
« Vous êtes l'heureux gagnant/l'heureuse gagnante
d'un jambon paysan optimiste de 7 kg
d'un fois gras garanti canard consentant
d'un pot de rillettes d'oie blanche vierge contrôlée
d'une bouteille de liqueur de pissenlit énuaphrohérétique
dite merci applaudissez !»
. . . *pause*

tu n'as pas de cholestérol
tu as l'âge de tes artères

tu as bon pied bon œil
 tu pisses et tu chies comme un coucou suisse
 tu as le droit de vote
 tu vis dans une grande démocratie
 il y a bien plus malheureux que toi
 mange bio local végan
 va faire le chemin de Compostelle
 libère-toi des contingences matérielles
 on est mardi
 n'oublie pas de sortir le sac poubelle jaune
 . . . *pause*

le monde va bien
 le chômage baisse enfin
 on est passé sous la barre des 3%
 on est passé à l'heure d'hiver (d'été)
 Noël tombe en décembre
 Pâques aux biftons
 la république en marche marche
 le grand soir attendra
 qu'est-ce qu'il te faut de plus

(!) merdre

ah ça ira ça ira tralalala lalala lala

[chanté]

yve bressande 2018

je demande à voir

Adresse de messagerie * Nom *

Je ne suis pas un robot 

Sélectionnez toutes les images montrant une **poésie**





ON NE FRANCHIT



JAMAIS VRAIMENT



LE CAP



ON SE CONTENTE



DE FIDELER QU'ON L'N



DANS DOUTE PASSÉ



DANS L'ACCEPTATION



LACHE



DES PRÉTEXTES



ET DES CAUSES



ON FINIT PAR DIRE NOUS



« JE COMMENCE CHASSE JOLIS



QU'ON M'AUTORISE



A RE PAS



MOURIR



LA SUPERPOSITION



DES ORDRES



ET DES PLANS



INVITE À L'ABANDON



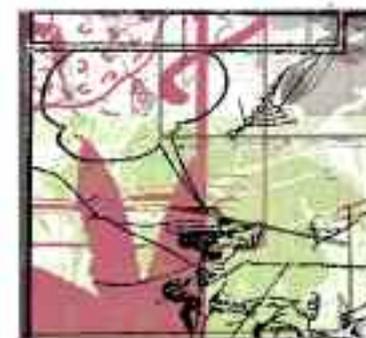
D'UNE HISTOIRE



DE PLUS



ET FAIT



FAIT FONCTIONNER



L'INTRIGUE



Vento Amor e Liberdade
 ensaio homeóstato visual
 Fernando Aguiar
 1998
 O ensaio homeóstato visual
 é uma obra de arte
 que utiliza a linguagem
 visual para explorar
 o conceito de homeostase.
 O trabalho é composto
 por uma série de
 imagens e textos
 que se relacionam
 entre si, criando
 um sistema visual
 complexo e dinâmico.
 O objetivo é
 provocar uma reflexão
 sobre a natureza
 da vida e do mundo.
 O trabalho é
 uma obra de arte
 que utiliza a linguagem
 visual para explorar
 o conceito de homeostase.
 O trabalho é composto
 por uma série de
 imagens e textos
 que se relacionam
 entre si, criando
 um sistema visual
 complexo e dinâmico.
 O objetivo é
 provocar uma reflexão
 sobre a natureza
 da vida e do mundo.
 O trabalho é
 uma obra de arte
 que utiliza a linguagem
 visual para explorar
 o conceito de homeostase.
 O trabalho é composto
 por uma série de
 imagens e textos
 que se relacionam
 entre si, criando
 um sistema visual
 complexo e dinâmico.
 O objetivo é
 provocar uma reflexão
 sobre a natureza
 da vida e do mundo.



BALLADE DES INEXISTANTS

Je pourrais tenter de vous conter
au son de mon clavier
comment Baasima mourut de la lèpre
sans jamais atteindre la frontière,
ou comment l'arménien Méroutjan
sous un flottement de demi-lunes
sentit s'évanouir l'air de ses yeux
jetés dans une fosse commune;
Charlee, qui transvasée à Brisbane
en quête d'un monde meilleur,
conclut le voyage
dans la gueule d'un alligator,
ou Aurélio, nommée Bruna
qui après huit mois d'hôpital
mourut de sidaïe contractée
après s'être battu sur un périphérique.

Personne ne se rappellera Yehoudith,
ses lèvres rouges carmin,
effacées à boire des poisons toxiques
dans un camp d'extermination,
ou Eerikki, à la barbe rouge,
vaincu par l'agitation des flots,
qui dort, récuré par les orques,
sur les fonds de quelque mer;
la tête de Sandrine, duchesse
de Bourgogne entendit la rumeur de la fête
en tombant de la lame d'une guillotine
dans un panier
et Daisuke, samurai moderne,
comptait les tours du moteur d'un avion
trensquant un geste de kamikaze en harakiri.

Je pourrais rester à raconter
dans la chaleur étouffante d'une nuit d'été

comment Iris et Anthia, enfants spartiates
diffformes furent abandonnées,
ou comment Deendayal creva de privations
imputables au crime unique
de vivre une vie de paria
sans jamais s'être rebellé;
Ituha, fille indienne,
menacée d'un couteau,
qui finit par danser avec un Manitou
dans l'antichambre d'un bordel
et Luther, né dans le Lancashire
libéré du métier de mendiant,
et forcé de mourir par sa majesté britannique
dans les mines de charbon.

Qui se souviendra d'Itzayana,
et de sa famille massacrée
dans un village aux marges du Mexique
par l'armée de Carranza en retraite,
et quoi d'Idris, africain rebelle,
assommé de chocs et de brûlures
alors qu'indompté par la domination coloniale,
il tâchait de voler un camion de munitions;
Shahdi vola haut dans le ciel
au-dessus des hampes de la révolution verte,
atterrissant à Téhéran, les ailes déchiquetées
par un coup de canon,
et Tikhomir, maçon tchéchène,
s'abîma devant les visages indifférents
sur la terre du toit du Mausolée
de Lénine, sans commentaires.

Des objets de récit
fractures aux fragments d'inexistence
qui transmettent des sons lointains
de résistance.

LE DÉPUTÉ

Alors en septième et déjà condamné à la maison de correction
puis coursier associé à un siège du Montecitorio,
fils d'une ménagère et d'un avocat de Sorrento
il se retrouva, enfin, parlementaire.

Il marcha ému, en avant et en arrière, dans le salon Transatlantique
à la recherche en fin de compte d'une solde munificente
avec l'espoir, dans la chambre, de trouver la Cicciolina,
ou, au minimum, dans les bains, de se taper de l'héroïne.

En attrapant au lasso une hostess avec l'adresse d'un Buffalo Bill,
en mettant en scène de feintes bagarres à la Bud Spencer et Terence Hill,
il est passé, en trois heures, à la journée sans rien faire, et il a pris racine au parloir
à appuyer des décrets levés pour des intérêts de boutique.

Un jour la fortune a exhalé ses sonneries de trompette,
le siège reconnu de la Camorra a fini victime d'une bombe
placée par le Mouvement Anarchique de Défense du Chômeur
et le député, dans un grand vacarme, mourut baisé.

NOTRE PARLEMENT

La leçon d'aujourd'hui portera sur notre Parlement,
qui se divise en Sénat, Chambre des Députés, et bureau de placement
de putes, d'ignorants, de criminels et d'entités enluminées dignes du code d'un Bestiaire,
condition suffisant à la cooptation, être inscrit au casier judiciaire.

Parlement, association de délinquants qui a noué l'Italie à un tapis-roulant,
- terme transmis en cercles, comme la syphilis, depuis la franche Chanson de Roland,
945 cercueils, ajoutés à la Cour des Comptes Vlad, à la recherche d'un caillot,
affaires à nous faire échanger un dildo anal et une prise dans le cul,
le dildo anal ou coin fiscal, à enfoncer dans le siège du citoyen moyen
obligé de supporter l'arrogance de boucs pour finir dans le risque génocidaire.

Ces fenouils invétérés exploitant l'ail de ne pas autoriser un référendum abrogeant
la règle constitutionnelle de la soi-disant interdiction du mandat impératif,
craignent qu'avec une telle décision, 100% des citoyens ne changent les urnes en morgue,
ne carbonisent les cercueils inutiles dans les flammes d'un four crématoire,
ils ont mis dans les chambres la Cicciolina, maitresse des orgies du conclave,
pour s'assurer de l'impuissance d'abolir l'article soixante-neuf.

Heureusement s'est levée, en 40.000.000 de signatures, une proposition forte,
celle de transformer tous les sénateurs à vie en sénateurs à mort,
je crois que le projet est resté bloqué en Cour Constitutionnelle,
au fond, l'Italie est une république fondée sur l'association criminelle.

LA BALLADE DES BLASPHEMES

Aujourd'hui, involontairement, j'ai vexé déments, morts de faim chronique, ignorants et
improbables,
en réalité j'essayais d'envoyer à sa cible mon seul message à un malade mental
ce n'est pas parce que tu salis un million de syllabes par seconde que tu as le droit de faire le
con en ma présence,
si tu es crétin et que tu t'en vantes tu ressembles à la Bruschetti devant une nuée d'étudiants.

Putain, j'ai fait la faute de me comparer, sous forme ironique, à Jésus Christ,
premièrement je ne transforme pas l'eau en vin: je sais transformer le vin en urine.
Entouré de larrons, je n'ai jamais tenté de réveiller Lazare pour raviver le palimpseste,
si j'avais vraiment été Jésus Christ, en une minute, mes ennemis auraient été enduits d'angi-
nes
au minimum, et je n'ai pas encore appris à marcher sur l'eau, dans la société fluide on nage,
sans le miraculeux d'être devenu joueur de water-polo milliardaire.
Quand je mourrai, après trois jours, je ne serai pas tout à fait sûr de ressusciter,
la seule certitude c'est : qui vend l'art au temple recevra mon va te faire voir désaccordé,
sinite parvulos venire ad me, sans me rompre trop les couilles,
je hais l'arrogant émergent et les prophètes clochards tannés octogénères.

Pour être politically correct, en vérité je vous le dis, je soutiens que Buddha est fils de
Putthana,
Mahomet, inch'allah n'a rien, je l'estime beaucoup, je ne suis pas Charlie
je ne tiens pas du tout à finir dans l'histoire d'une bombe pakistanaise,
Abraham, Jéhovah, Vishnu et Zoroastre me savent froufrou,
je finirai orange, Hare Krishna ou supporteur de la Hollande, à jouer du tambour
de mieux en mieux plutôt que, en écoutant les idiots, continuer à me faire enculer.

Cette ballade contient tout: langage obscène, juron, offense à la prêtrise,
il ne me reste plus qu'à attendre que Joshua renaisse une troisième fois,
afin de demander le grandiose miracle de l'auto-fellation,
ou, si l'étendue physiologique de mon membre n'a point besoin d'intervention mystérieuse,
je te demande, cher Yahweh, de tenir Joshua à ta droite et de faire ressusciter Moana.

Est-ce que j'ai assez mis d'images?

Nous trouverons quelque chose.

[REDACTED]

Vous pouvez compter sur moi,

Personne ne m'arrêtera. Personne !

[REDACTED]

[REDACTED]

— Où allons-nous ?

[REDACTED]

— Personne ne le sait,

[REDACTED]

Lucien SUEL

La peau du ventre.

La peau du ventre tendue comme une peau de tambour
Roulement
Bruit du roulement
Baguette de pain qui tape sur le ventre
Le ventre de mie
Le ventre tendre
Le ventre mou
Le visage de feu sur le ventre
La mie tiède
Le pain rompu
Le visage dans la mie du ventre
La mie du ventre qui se déchire
La blancheur qui se déchire
Et en-dessous
Encore en-dessous
Sous la déchirure
Le rouge d'une grenade ouverte
Une minéralité mouvante inondé d'une couleur immobile
Le fruit dans le pain
Le fruit qui se montre
Tout le corps qui se retourne
Qui se retourne de l'intérieur de lui-même vers l'extérieur
Cela ne peut pas se voir
Cela peut se dire seulement
La peau se retourne et s'enfonce dans la chair
Le plus profond devient le plus visible
Les os se retournent sur eux-mêmes

La colonne vertébrale se retourne sur elle-même
La moelle se retourne sur elle-même
Le cerveau se retourne sur lui-même
Le cœur se retourne sur lui-même
Les artères se retournent sur elles-mêmes
Le sang qui ne vient de nulle part ne va nulle part
Le sang lui-même se retourne
La mie sort des entrailles qui se retournent
La mie se gorge de sang
La mie se noie
La mie se gorge de sang
La mie sort des entrailles qui se retournent
Le sang lui-même se retourne
Le sang qui ne vient de nulle part ne va nulle part
Les artères se retournent sur elles-mêmes
Le cœur se retourne sur lui-même
Le cerveau se retourne sur lui-même
La moelle se retourne sur elle-même
La colonne vertébrale se retourne sur elle-même
Les os se retournent sur eux-mêmes
Le plus profond devient le plus visible
La peau se retourne et s'enfonce dans la chair
Cela peut se dire seulement
Cela ne peut pas se voir
Tout le corps se retourne
Le fruit se montre
Le fruit dans le pain
Le rouge d'une grenade ouverte
Sous la déchirure
Encore en-dessous
En-dessous encore
Une grenade ouverte
Le pain dans le fruit
La chair se retourne et s'enfonce dans la peau
Le plus visible devient le plus profond
Sur eux-mêmes les os se retournent
Sur elle-même la colonne vertébrale se retourne
Sur elle-même la moelle se retourne
Sur lui-même le cerveau se retourne
Sur lui-même le cœur se retourne
Sur elles-mêmes les artères se retournent
De nulle part et nulle part ne vient et va le sang
Lui-même le sang se retourne

Les entrailles qui se retournent sortent de la mie
Le sang se gorge de mie
La gorge de mie et de sang
Les entrailles et la mie se retournent et sortent
Le va-et-vient du nulle part est le sang
La chair et la peau s'enfoncent et se retournent
La chair et se retourne et la peau s'enfonce
Le va-et-vient est le sang du nulle part
Les entrailles et sortent et la mie se retourne
La gorge est de sang de mie
De mie la gorge est de sang
Se retournent les entrailles et la mie et sortent
Du nulle part le va-et-vient est le sang
S'enfoncent la chair et la peau et se retournent
Retournent s'enfoncent la chair et peau et la
Du sang nulle part est le va-et-vient
Sortent et retournent mie les entrailles et
De sang mie de la gorge est
Retourne
S'enfonce
La chère peau est là
Du sang nulle part
Et le va
Et le vient
Se sortent et se retournent
Mille entrailles et deux cents mies
Se retourne et s'enfonce
La chère peau est là
Nulle part du sang
Et le va
Et le vient
Se sortent et se retournent
Mille entrailles et deux cents mies
La peau se retourne et s'enfonce
La chair
La peau
Et là
Et le va
Et le vient
Se sortent et se retournent
La peau
La chair
Le va

Le vient
Sont là
S'enfoncent
Sortent
Et se retournent
La peau et la chair
En un va-et-vient
S'enfoncent sortent et se retournent
La peau et la chair
En un va-et-vient
S'enfonsortournent
La peau chair
Va-et-vient
S'enfonsortourne
La peau
Cher va-et-vient sans fond
Sort tout
La peau du ventre
Sans fond
Le ventre sans fond

(à relire inversement et ainsi de suite, sans fin)

LA CULTURE N'EST PAS UNE MARCHANDISE



« FLASHONS-NOUS LES UNS LES AUTRES »
(performance)

UT PICTURA POESIS
(Studio des poésies expérimentales)

AKENATON

10 MARS > 1^{er} AVRIL 2018

VERNISSAGE LE SAMEDI 10 MARS 19H - 21H

45 RUE DE LA FOLIE MÉRICOURT 75011 PARIS
& visites sur rendez-vous : poesieisnotdead@gmail.com

JE NE SUIS PAS CERTAIN D'AVOIR TOUJOURS RAISON



JE NE SUIS PAS SÛR D'AVOIR TOUJOURS TORT

PARFOIS JE NE SUIS PAS SÛR D'AVOIR QUELQUEFOIS RAISON



PARFOIS JE SUIS CERTAIN D'AVOIR QUELQUEFOIS TORT

PARFOIS JE DOUTE D'ÊTRE CERTAIN



PARFOIS JE DOUTE D'ÊTRE CERTAIN QUE JE SUIS SÛR

PARFOIS JE SUIS CERTAIN D'ÊTRE SÛR QUE JE DOUTE



JAMAIS JE NE SUIS SÛR D'AVOIR TOUJOURS TORT

À TORT OU À RAISON JE SUIS SÛR D'AVOIR TORT



AU FOND PEU DE CHOSES SONT CLAIRES

« Magouilles avec le Réel »

fernand fernandez

Mon œil pinéal est fermé aux mathématiques mais il me sert à voir les mots et les traces. C'est grâce à lui que je peux écrire mes rapports de mission pour le Réel. Dans celui-ci il y a : tout ce qui est au-dessus de la bactérie de base est mon ennemi, le traitement fait aux animaux résulte en partie de l'impossibilité pour l'Homme de se reproduire avec eux, si des hybrides humain-animal existaient, les humains y réfléchiraient à deux fois avant de manger un steak, l'avant-garde aujourd'hui n'est qu'une voie d'insubordination pour le médiocre – on peut vraiment dire de la littérature actuelle qu'elle est à l'unisson de la carcinogénèse civilisationnelle. Mais rien de tout cela n'a à voir de près ou de loin avec le Réel. C'est de la documentation, tout au plus. Je n'ai pas cerveau au rang des raisonnables. Cette parole elle dit ça, je n'écris pas un essai. Est réel ce qui est mesurable, les innovations dans le domaine des instruments de mesure étendent donc le réel, créent de plus en plus de réel, de plus en plus loin. Dans le Réel mon instrument de mesure est ce corps, avec son œil pinéal défectueux. Dans le Réel mes mots et mes traces sont travaillés par un nombre secret. Dans le Réel le Savoir n'a aucun poids, il importe seulement de capturer des visages momentanés de la vérité. Mon corps aussi a un niveau quantique, à partir d'un certain seuil il n'est plus mesurable, tout en bas il devient irréel. Dans le Réel la thérapie quantique permet de recréer un organe en partant de zéro. Dans le Réel on vous propose d'uploader votre conscience dans un environnement virtuel, un double de la Terre destiné à survivre à la fin de la civilisation. Dans le Réel on vous plante une antenne qui enverra les données de votre expérience dans l'ordinateur jusqu'aux derniers instants de votre enveloppe charnelle, de façon à ce que vous ne ressentiez qu'une infinitésimale coupure au moment de la transition. Dans le Réel vous êtes horletan. La simulation de l'arche réunit les constantes de l'univers que vous fréquentez en rêve depuis votre naissance. Dans l'arche vous informez la simulation comme vous informiez la soi-disant réalité quand vous étiez un corps. Dans l'arche votre corps et le corps du monde ne font qu'un dans les composants de silicium du réceptacle. Dans le Réel vous êtes juste passé d'un système de projection à un autre. Dans le Réel l'ordinateur a été enterré dans un puits de plusieurs milliers de kilomètres de profondeur pour le protéger d'un éventuel pet électromagnétique du soleil. Dans le Réel le Langage est un abris anti-anomique. Dans le Réel les composants du réceptacle naturellement se dégradent. Dans le Réel une durée de vie n'est pas assignée en propre à la simulation de votre corps. Dans l'arche vous consacrez votre seconde vie à la recherche d'un moyen de vous transcoder dans un autre système de projection au terme de la vie des composants. Dans le Réel ce ne sont pas les composants mais la nanomaintenance qui finit par lâcher. Dans la simulation le temps est découplé du temps local de la planète Terre. Dans le

Réel la simulation n'a plus d'adresse physique. Le Réel est un flux arbitrairement découpé en textes distincts comme la conscience l'est en états différents. Dans le Réel la science-fiction sert à coder l'expérience en faisant dévier le matériau lyrique. Dans le Réel le fantasme cherche un jour à travers lequel faire une rayure sur le Réel. Dans le Réel le Réel fait trembler. Pendant que vous dormez votre conscience est entièrement détruite pour être recrée ensuite. Cette phase de destruction/recréation s'appelle rêve. Dans le Réel c'est pour cette raison qu'il vous faut un temps pour retrouver le fil. Dans le Réel la continuité est toujours le résultat d'une fabrication. Dans le Réel vous servez du gigot à un astrophysicien végétarien dans l'espoir de vous réincarner sur la plus proche exoplanète habitable. Dans le Réel vous pouvez désigner n'importe quelle planète comme hôte de la simulation. Dans le Réel la « simulation » a été codée avec un ordinateur quantique réglé sur la fonction d'onde de l'Univers. Dans le Réel il suffit d'entrer dans l'ordinateur les coordonnées de n'importe quelle planète pour s'y rendre. Dans le Réel quand les scientifiques ont compris que déplacer des corps humains sur de longues distances dans l'espace relèverait à jamais de l'utopie tous leurs efforts se sont concentrés sur le voyage numérique. Dans le Réel l'humanité sera à jamais nostalgique de la merde qu'elle aurait pu chier ailleurs. Dans le Réel ce que l'humanité va chercher dans l'univers en y envoyant des sondes, des télescopes spatiaux, des robots fouisseurs, n'a rien à voir avec la connaissance, la cartographie des corps stellaires, la recherche de la vie extraterrestre, de la nature du réel, elle ne se lance pas non plus dans l'espace pour se dépasser, par compétition entre ses factions internes ou pour trouver un "projet commun", elle n'y va pas chercher une solution à l'épuisement des ressources terrestres voire une solution de rechange en vue de l'abrasion totale de la Terre ou encore à faire espérer les masses en substituant les exoplanètes au paradis. Dans le Réel il y a, peut-être, dans un recoin de l'espace, quelque chose d'encore plus irrésistiblement tentant pour l'Homme et ce quelque chose c'est la merde. Dans le Réel depuis Artaud rien n'a changé. Ce qui intéresse l'homme ce n'est pas l'autre mais ce qu'il chie et la manière dont il le chie. La découverte de matière fécale exotique, voilà ce qui se cache derrière le désir de faire un grand pas pour l'Humanité, et que ce soit dit une bonne fois pour toutes que c'est la merde de l'autre. Dans le Réel pour perdurer le capitalisme n'a d'autre choix qu'un reboot à l'issue d'une catastrophe globale assumée comme objet de spéculation. Dans le Réel chacun est désormais en mode catastrophe imminente. Dans le Réel chacun est en mode quelque chose, se pense comme une machine pour atténuer les morsures de la pulsion. Dans le Réel chacun hésite à scier sciemment la branche du sens sur laquelle il est assis de peur de se rencontrer réellement, chacun s'effraie d'une parole purement labiale qui lâcherait vraiment la bride au sens, chacun est un arapède solidement fixé au rocher de la signification, personne ne veut en étudier la géologie. Même dans la soupe le poisson est inquiétant, à peine civilisé par le bouillon, le safran. Le poisson est un ombilic du Réel. Le poisson n'a même pas



à être un poisson stricto sensu. Il suffit qu'il sente. Les poissons, les crustacés, les coquillages ne sont pas des sexes mais ils partagent avec eux certaines propriétés qui les relient au Réel. Dans le futur il n'y a pas de monde non parce que le monde a disparu mais parce que le Langage en a été effacé. Dans le Réel la destruction du Langage procède par une intoxication massive qui porte le flash verbal au-delà d'un seuil de saturation où le Langage se neutralise lui-même dans l'équivalence de tous les points de vue. Dans le Réel l'arme de destruction massive du Langage est le débat. Dans le Réel se reposer dans le silence ne veut pas dire quitter le Langage mais faire de la varappe sur sa face interne. Dans le Réel « Tais-toi et parle » se substitue à « Lève-toi et marche ». Dans le Réel le Langage est un poisson-Lazare. Dans le Réel le Langage est « vert », « mou », « léger », « sent le doux », « mélangé », « à la conscience ». Il n'est d'autre choix que de le déguster en saupiquet. Dans le Réel les yeux du Langage mort gardent le souvenir rétinien de ses consommateurs successifs. Dans le Réel le Réel injecte une aphasie possible dans le découpage syntagmatique, met de la prose médiévale dans les prétendues performances dyslexiques. Dans l'angoisse du Réel la langue réelle fournit un chant auquel s'arrimer. Dans la langue réelle le Réel se fraie un chemin en contournant les rimes. Dans le Réel le Réel n'a pas d'yeux pour la structure, bien qu'il la secrète aussi sûrement que le nautille fait se succéder les chambres de sa coquille au cours de son développement. Dans le Réel la langue réelle est la partie charnue de la séquence minérale. Dans le Réel le mollusque de référence a une coquille labyrinthique. Dans le Réel quand on parle réellement il est malaisé de remonter le fil. Dans le Réel l'oubli est la condition du vertige. Dans le Réel on lâche la rampe. Dans le Réel peu ont le désir de conserver l'expérience au prix d'un laborieux effort de remembrance. Dans le Réel le membre fuit l'agilité du sens. Dans le Réel le membre est flacide. Dans le Réel vous sucez la partie charnue de l'âme, celle qui dépasse dans la matière, qui a une odeur indéfinissable, qui ne se comporte pas tout-à-fait comme la chair doit se comporter, vous ne sucez pas des bites mais leur symbole, le signifiant vous fait des petites boules de salive compactes aux commissures comme vous parlez beaucoup et vite en avalant les mots. Dans le Réel la qualité d'un texte ne compte pas ; si il est raté il est raté, si il est réussi tant mieux, dans le Réel il importe seulement que le texte soit réel. Dans le Réel le nouveau monde est le régal des médiocres, le code cracké du Réel sommeille dans un roman de gare oublié. Dans le Réel l'objet du Désir n'est pas simplement forclos mais forme un nuage de probabilités qui rend sa localisation problématique. Les appendices numériques du Désir externalisent et décuplent son caractère non local en proposant systématiquement une bifurcation dans le Réel chaque fois qu'a lieu une réduction du paquet d'ondes désirantes. Dans le Réel les appendices numériques potentialisent le Langage et le portent à son paroxysme tout autant qu'à son anéantissement. Dans le Réel le Langage calciné persiste à parler par le conduit d'une oralité insatiable par où seul le signifiant transite.



ONF... ONF... ONFAIQUOI... AU FAIT ONF... ON Y VA ... ON Y VA QUI ... HEIN ... ON ÉVACUE QUI ... QUOI ... QUOI QU'ON A VÉCU ... DES JOURS ... LE JOUR EST BIEN MEILLEUR LA NUIT ... PARCE QUE LA NUIT SENT LE SPERME ... MAIS LE JOUR ÇA SENT PAS TOUJOURS LA ROSE AUSSI ... C'EST DES HONTES À BOIRE SEUL ÇA... BEN T'Y VAS TOI ... () BEN T'Y VAS QUAND MEME... ON T'SUIS ... T'AS QU'A METTRE DEVANT MAIS TU BOUGES ... ET PUIS T'ARRETES PAS PILE PARCEQU'ON EST DANS L'DOS...() BEN T'ÉMETS ... T'ÉMETS C'QUI Y'A ... LE FOND DU TRUC ... LA VITALITÉ D'LA VIE ... L'HUMEUR SAINÉ ... LE GENRE T'AVOUES QU'-T'AS PEUR ... TU RÉCIDIVES L'ENFANCE ... T'ES P'TIT, T'AS PISSÉ DANS LA COUCHE Y'A L'DARON QU'ARRIVE, TU FAIS QUOI ... (?)... MAIS C'EST PAS VRAI ! T'ES PAS DU SIECLE TOI ! ... DÉGAGE ! ... MOI J'VEUX DES BRIS... COMME DES BRIS D'GLACE MAIS DES BRIS D'VIE... DES SORTES A CONSTRUIRE COMME DES DUPLOS ... DU SUIVI DANS LA LIVRAISON D'L'ÊTRE ...C'EST ÇA QU'ON CHERCHE ... LA FINALITÉ ON S'EN FOUT... C'EST L'PARCOURS QU'EST BON... PARCE QUE Y'A DU JEU DANS L'GUIDON ... CHEZ TOUT LE MONDE ... C'EST ÉLASTIQUE LE DEVENIR ... MAIS TU CONTROLES PAS TOUJOURS LA TENSION ... MOI J'VEUX DE LA TENSION ... DU SI-ÇA-RATE-CA-TE- PÈTE-A-LA-GUEULE ... ET LE SPECTATEUR IL AIME ÇA ... IL ATTEND QU'ÇA ... Y VIENT JOUIR DE ÇA ... () ÇA C'EST QUOI ? ... BEN C'EST L'ACTION, C'EST LE MOTEUR DU SYSTEME ... C'EST PAS POURQUOI TU L'FAIT MAIS D'OÙ ÇA VIENT ... PARCE QUE LES AUTRES Y SAURONS D'OU ÇA VIENT !... Y SENTIRONT A QUOI ÇA TIENT !... ET ÇA LES ÉMEUT D'L'ÉMETRE .. TOI T'ES QU'UNE INTERFACE, UNE VARIANTE, T'ES MÊME PAS REDEVABLE DE C'QUE T'ES ... T'ES COMME UNE VRILLE ... MÊME T'ES UN DERRICK QUI FORE DANS LA BÊTE ...JUSQUE DANS L'JUS ... PAS UN QUI VA MOUFTER ... TU LES TEINT AVEC TON ELASTIQUE ... ÇA VA R'MONTER DU VÉCU CHEZ EUX ... DU FRACAS D'HOMME À MALAXER ... DES DÉMANGEAISONS À GRATTER ...INSUPPORTABLE ...INSENSE C'QU'ON TROUVE LÀ ... DU PUS ... DES ODEURS INTENSES UN TEMPS SOIT PEU INSANES... DES FUITES ... DES COMBLEMENTS À LA VA-VITE ... CRI ... ORGASME LOINTAIN ... DU SANG ... DE LA SALIVE ET MÊME DES MOTS ... DES MOTS POUR QUI ?... DES MOTS POUR QUI HABITE QUOI EN LUI D'OUBLIÉ... ET POURQUOI QU'ON S'DONNE TANT D'MAL À VOUS RAVIR ÇA ? ... PARCE QU'AU FOND VOUS N'ÊTES QU'UNE HYPOTHESE ... MÊME POUR VOUS MÊME .. ALORS QUOI !? ... ALORS MAINTENANT, QUI FAIT QUOI DANS LA VIE DE DIDIER CALLEJA ?...QUI JOUE OU NE JOUE PAS ! ... QUI A CHOISI D'ÊTRE ICI ... LES RAISONS RAISONNABLES (J'AI VU DE LA LUMIERE, JE SUIS

ENTRÉ...) SONT PAS LES PLUS BONNES RAISONS ... ET POURTANT NOUS SOMMES ICI ... ET NI VOUS NI MOI Y POUVONS RIEN ... MEME SI VOUS CHOISISSEZ DE SORTIR MAINTENANT VOUS N'EFFACEREZ RIEN DE CE QUI N'A PAS EU LIEU SELON VOUS ... QUAND ON FAIT QUELQUE-CHOSE ON FAIT TOUJOURS AUTRE CHOSE EN MOINS ...ON CHOISIT... J'AURAI MIEUX FAIT DE (DE REGARDER LA TELE, PAR EXEMPLE...) ... J'AI RIEN CONTRE PLUS BELLE LA VIE MAIS ... NOUS ON EST ICI... LES DÉS SONT JETÉS COMME DICTON ... CE QUI SE PASSE ENTRE NOUS EST PROPREMENT IMPROBABLE ... PRENEZ UN PUBLIC QUI VIENT « VOIR » QUELQUE-CHOSE (C'EST UN GRAND MOT !) ET UN ACTEUR (ÇA, C'EST UN GROS MOT !) QUI VIENT POUR AUTRE CHOSE ... QUI VA PERDRE ET QUI VA GAGNER ? ... PERSONNE ! ... PARCE QUE NI VOUS NI MOI N'AVONS JETTÉS LES DÉS. C'EST COMME ÇA. ON EST LÀ. POURVU QU'ÇA FINISSE À L'HEURE... J'ENTENDS BIEN VOS SOUPIRS DE FRUSTRATION... VOS MANIÈRES D'ÊTRE AILLEURS ... VOS DÉPOSSESSIONS ... NENNI... DU JOUR OÙ T'ES NÉ T'AS COMMENCÉ À RACLER LES BORDS... À ÉVITER L'PIRE DE C'QUE T'ES ... LA MOISSON FERTILE DE L'ANIMALITÉ ...OUSTE ! ... C'EST OU ÇA C'EST SI QUAND ÇA S'ARRÊTE ? ... C'QU'ON FERAIT PAS POUR ÊTRE DURABLE ... POUR EMPIRER SA LONGITUDE ... PARCE QU'ON S'EST LOUPÉ AU DÉBUT... QU'ON A FOIRÉ LE MÉLANGE .. PEUT-ÊTRE QU'UN PEU D'ÊTRE NOUS MANQUE ... L'EUSIONS-NOUS SU SUSSIONS L'Y METTRE ? ... NON !... ON ARRIVE TOUJOURS TROP TARD SUR LES LIEUX DU DRAME ... SINON CE SERAIT PAS UN DRAME ! ... CE QUI FAIT L'INTÉRET DES ERREURS, C'EST QU'ON LES A PAS EVITÉ ... LE VRAI BON RATAGE EST INITIATIQUE ... OUI, MADAME !... MAIS ON EST RARE DANS LA DÉBANDADE ... À VOISINER NOS TREMBLEMENTS ... LA PORTE EST BÉANTE ... LES VARIÉTÉS SONORES DE L'ACTION CAMPENT DEVANT LE PONT-LEVIS LEVÉ ... DANS LE FORT INTERIEUR (CA, C'EST POUR LISSER LA MÉTAPHORE !) ... ALERTE ! ... À LA GARDE ! ... ON NOUS ATTAQUE ! ... VOILA, L'HOMME DEBOUT DANS LA VERTICALITÉ ... OFFENSANT ...AVEC PANSEMENTS DÉFAITS, BANDELLETES AUTOUR DÉCHIRÉES, BARBE DU JOUR AVANT... VOULOIR, DE VOULOIR-ÊTRE-DEBOUT ...DE-BOUT-EN-ÊTRE-VOULU ... D'ÊTRE-EN-VOULOIR-BOUTÉ ... DEBOUT ! HOP ! HOP ! DEBOUT J'AI DIT! ... NOUS SOMMES OUVERTS COMME DES MEULES ... DANS LA NUIT DES MOTS-VIVANTS ... L'INFORME DES CORPS ... (GRRRR!)... OYANT SONS-SUICIDÉS (HUHOHOUHIHIHI...)... A LA VOLÉE, IL TIRE SUR LES TITRES SANS VOIX (PAN !... PAN !... PAN !) DES SOUS-TITRES EN FIN POUR QUI N'A PAS TOUT COMPRIS... TTC : LA RÉALITÉ EST SPASMODIQUE ! (QUI LA PORTE EN LUI ?).

jean-joseph albertini - « c'est presque pareil »

– C'est arrivé tellement vite...

– Ça a bougé par là.

– Il y a eu un bruit sourd.

– Et puis j'ai entendu crier.



– Il y a quelqu'un.



– Il se rapproche.



– Il ne m'a pas vu.



– Il faudrait peut-être y aller.

– Il vaudrait mieux partir, non ?

– Il est trop tard maintenant.

– Heureusement, c'est fini.

– C'est par là que je suis sorti.

– Comme si rien ne s'était passé.

– C'était bien après.

– C'est presque pareil.

- IV -

Martingale pour Edward Snowden et Kim Dotcom

(Suite cybernétique)

Après sud, feu, glaive, gel, nord, vent, nuit, mer, fièvre, ouest, est, brume,
aube et calamités,

pourquoi cette
lumière terriblement prompte
ou cet immense rêve glacé ?

Nous aurions à portée de main
toutes les paroles de
tous les êtres humains en
même temps :

• œuvre au noir •

l'Aleph !

Il travaille maintenant pour la C.I.A., le G.P.U. ou n'importe quoi et voici ses
ordres. Il devient un agent qui n'est pas à payer. Il est maintenant un agent
tout à fait sous contrôle. Car, ayant appris à tout débrouiller lui-même, son
désir s'en est allé, son âme s'est altérée. Voyant tout, entendant tout, il n'est
plus maître de son destin et il obéit aux convoitises de plus fous encore que lui.

Quel fil les Parques démêlent-elles ? Les tyrans viennent chez lui maintenant
pour le savoir, et lui leur répond, sans plus de scrupule puisque son esprit est
resté là-haut, perdu dans la vision des fils que tissent les sœurs maudites.

Grandes orgontes des touffes de kvoïna, zabakoulianes, septentrines, Jeannes-
des-communistes, renardes-bréchaignes, aldousses, dame exquise, regrignelle,
civemorte à panaches, folle-en-jouisse : quel sort le monde nous réserve-t-il ?
Qui veut le savoir ?

Pour sûr, un autre plus fou encore que lui, convoitant son don de prescience,

le tuera un de ces jours, ou bien, n'étant plus capable d'endosser son rôle,
épuisé, il jouera les lanceurs d'alerte. Mais, pour le moment, il respecte les
clauses du contrat qui le lie à des chiens.

*Sœur montre maintenant
sur le mur, à son frère,
des ombres qui lui évoquent
les emblèmes oubliées :
« - Regarde, lui dit-elle,
le Livre Muet,
le livre alchimiste
qu'aucune parole
n'a donné,
même celle de D...
- Des calembredaines ! », la
coupe alors son frère, amer.*

(L'enfant qui vit au fond de la matière ne se lève plus maintenant pour
s'ébaubir au soleil. Qui le demande encore ?)

*When you call I always listen
Tell me everything I'm missing
Tell me anything you will
Tell me who I have to kill*

*I can hear voices
I can hear voices*

*« Comme tous les pirates, les seules libertés qui lui importent
sont celles qu'il peut enfreindre pour s'enrichir.
Tout le reste, c'est juste de la com' »*

Buisson d'armaganche, dames exquises, regrignelles, civemorte-à-panaches,
folle-en-jouisse, torte-pousse, fine-hrousse, madjagar, souffle-magnifique,
bourbelaire-pèlerine : entendez comment les voix cherchent une percée dans la
matière.

Au-delà de l'enceinte du bateau, les crimes n'existaient pas pour les pirates ;

au-delà du seuil, un monde dont même les enfants ne croient plus qu'il soit sauvage. Qui prend, de nos jours, Barberousse pour un héros ?

« Oh pourtant, s'exclame
le fils de l'homme,
même le rôle de Cassandre,
même la vie d'une prophétesse
ratée me conviendrait !
Qu'ai-je à perdre ?
Je n'ai rien, je ne suis rien,
J'apprendrai le Grand Art
permettant de dîner
à la table des dieux,
dussé-je en perdre l'âme,
Toutes les martingales
sont bonnes à prendre,
surtout lorsque ce sont
des arcanes.
Après mon ascension sociale,
lorsque j'aurai dérobé
son trésor au Ciel,
je pérégrinerai sur Terre,
d'une ville à l'autre,
en mendiant mon pain.
Enfin, nouveau Diogène,
j'irai jusqu'à envier,
dans mon malheur,
la vie d'une souris
grignotant sous mon nez :
alors seulement je deviendrai
sage,
mais pas avant ! »

« Oyé, oyé, bonnes gens !
chante le chercheur d'or,
j'ai, dans mon sac,
la carte où est localisé un filon,

qui veut sauter sur l'occasion ?
Qui veut gagner des millions ?
Ce que je vous demande
est plus simple qu'il n'y paraît,
mesdames et messieurs :
il suffit de m'aider à construire
un site d'hébergement en ligne
ne dépassant pas 25 Pentaoctets de données !
Qu'est-ce que 25 Pentaoctets de données ? me demandez-vous,
qu'est-ce que ce bonimenteur nous raconte là ?
Qu'est-ce que tout ce charabia ?
Mesdames et messieurs, 25 Pentaoctets de données sur Internet
correspond à 694 333 bibliothèques physiques ayant
pignon sur rue. 694 333, le calcul est exact,
j'en ai ici, à la main, la preuve, la preuve, la preuve *ultime* !

La remontée vers la preuve ultime

« Qu'est-ce que 25 Pentaoctets de données,
demandez-vous. C'est dix fois plus de bibliothèques
que n'en possède la France,
la France, ce pays de l'exception culturelle,
c'est dix fois plus qu'elle n'en possédera jamais,
c'est dix de trop !
En effet, mesdames et messieurs,
25 Pentaoctets de données,
c'est la limite à ne pas dépasser,
c'est le seuil au-delà duquel
les démocraties nous censurent,
et alors vous devenez l'ennemi
public numéro 1, pour avoir
donné aux peuples de la manne,
pour avoir joué au prophète
ainsi qu'à dieu le père !

est un processus de régression à l'infini,

« Bien évidemment, nous n'en sommes pas là,

puisque je suis devant vous,
 vous dévoilant une sinécure
 dont vous n'imaginiez pas le quart
 du centième de l'existence,
 il y a une heure encore.
 Et pourquoi autant de bibliothèques
 accessibles, me direz-vous,
 alors qu'un Français, par exemple,
 ne lit jamais plus de deux livres par an ?
 Pourquoi ouvrir autant les vannes ?
 Qu'est-ce qu'on a à y gagner ?

en raison de la nature fabriquée des images,

« Qu'est-ce qui fait peur aux Etats, d'ailleurs ?
 Pourquoi fournir autant aux hommes
 est commettre un acte de piraterie ?
 Non, mesdames et messieurs,
 ce que je vous propose n'est pas de la fraude,
 ce n'est pas immoral, ce n'est pas illégal,
 c'est un acte civique,
 puisque nous nous arrêterons avant,
 bien avant le seuil fatidique,
 puisque, vous et moi, nous respectons
 les frontières !
 Est-ce que vous et moi respectons
 les frontières ?
 Oui, vous et moi respectons les frontières ! »

« – Vois-tu cette grosse étoile brillante ? On dirait qu'elle est à portée de la main, n'est-ce pas ? Mais même toi tu sais que jamais tu ne

des textes et des sons fabriqués.

pourras la toucher. Il faut dire non à ce que nous

ne pouvons pas toucher de nos mains. Viens ;
 tu vivras avec moi dans la grande maison. »

La remontée vers la preuve ultime
 est un processus de régression à l'infini,
 en raison de la nature fabriquée des images,
 des textes et des sons fabriqués.

La remontée la preuve ultime
 est un de régression à l'infini,
 en raison nature des images,
 des textes et fabriqués.

La remontée vers preuve ultime
 est un régression infini,
 en raison nature des images,
 textes

est la preuve
 en raison régression
 des images

est la preuve
 régression
 la preuve

Citations :

Quirinus Kuhlman, Andrea Zanzotto, William Burroughs, Antoine Volodine, Cassandra Complex, « Toute la vérité (et même un peu plus) sur Kim Dotcom » Charles Gracber, Franck Leibovici, Carlos Fuentes





FRONT

L'oreille d'une colombe
 Tombe dans ma main.
 La mort magique que l'on consomme
 Entre êtres humains
 Et animaux comestibles
 Change les serrures de sa porte.
 On sonne !
 Chapeau taboulé
 Et cochonaille dans le ventre,
 Les amis de mes amis
 Sont les ombres
 De mes ennemis.
 Marchant dans le désert
 A la recherche d'un trèfle
 A huit feuilles.
 On culbute les miroirs
 Pour qu'ils nous renvoient
 L'image d'un destin.
 Les chemises des coccinelles
 Sont sales.
 Le petit chien dévale les escaliers,
 On se trompe d'oeil pour voir
 La vie.
 La vie, la vulve.
 Un corps construit un autre corps
 Pour échapper à la solitude.
 L'amour trace une ligne
 Sur le front des femmes.
 Je crois dans l'espace
 Et détiens entre mes doigts de pieds
 Une lettre d'Yves Montand.

l'histoire de la vitre, poème tournant n°16

La vitre quand elle brille L'endroit de la vitre Son en-
 vers quand il fait noir La vitre son coin son bossage
 son arrondi Le ressenti de la vitre sa fraîcheur son
 écho ses prolongements dans la vitrine sombre La
 vitre son pouvoir de faire le jour La vitre sa façon de
 couper court La vitre la musique d'une vitre sa ryth-
 mique quand elle se brise quand elle vole en éclats La
 vitre son clair-obscur son ici-bas vertical La vitre le
 pont de la vitre la barrière de la vitre sa nacelle sa
 corde à sauter La vitre le devenir vitre des images La
 vitre de l'univers et l'épaisseur de la vitre Sa solidité
 sa fragilité son coupant La vitre ses morceaux et sa
 poussière qui se met sous les ongles qui est dans l'air
 qu'on respire La vitre qui vit La vitre vivante du
 corps **Vitre vite la vitre à 3 c'est parti** La vitre vide
 vire dérive devient crisse est grise est rose elle est fine
 elle est lisse bosselée elle est dure embuée blanchie
 rayée elle est fêlée cassée elle a des carreaux des
 bulles des formes emprises elle est **anguleuse** ouvra-
 gée géométrique chimique symbolique elle narre elle
 est muette fixe mate transparente claire évidente elle
 est là La vitre vide vise elle est vue divisible elle
 vibre et elle est glauque jaune bleue et limpide liquide
 immobile elle rayonne elle est diaprée tachetée sale et
 elle est lumineuse elle ruisselle elle s'égraine elle est
 bloquée aveugle opaque elle a des reflets elle a des
 ombres elle renvoie une image et elle est dispersée
 Elle montre ce qu'elle repousse Elle fait voir ce
 qu'elle découpe Elle est dehors comme dedans Elle
 est temporelle et elle est imaginaire Elle est un sac de
 sable transparent dur Elle est un miroir espacé traver-
 sé subtil Elle est peuplée de fantômes et d'atomes
 Elle est pleine

*Avant l'invention de la vitre
 les fenêtres étaient en sable
 Je n'ai pas vu la vitre je
 suis rentré dedans Avant
 d'être en sable les fenêtres
 étaient en pierre et encore
 avant elles étaient en gaz Je
 n'avais pas vu la vitre je
 croyais voir une continuité
 d'espaces je suis rentré de-
 dans Avant l'invention du
 feu il n'y avait pas de fe-
 nêtre il y avait des courants
 d'airs Je suis rentré dans
 l'épaisseur de verre trans-
 parente qui sépare le de-
 hors du dedans Avant l'in-
 vention des murs il n'y avait
 pas de fenêtre il y avait les
 étoiles Je ne pouvais pas
 passer par le mur alors j'ai
 pris par le rectangle de
 jour découpé dedans Avant
 l'invention des étoiles le
 temps n'avait pas d'endroit
 Je me voyais déjà dehors
 je ne me voyais pas c'était
 le noir en plein jour et je
 suis rentré dedans Avant
 l'invention des étoiles il n'y
 avait pas de vitre car il y
 avait une grande confusion*

ficus ficus, poème tournant n°15

Ficus je le vois il est visible Ficus est en contre-jour Il n'est
 pas caché Il est dans l'embrasement de la fenêtre Il est traversé Il
 n'est pas transparent Il ne bouge pas Ficus bouge sans bouger
 Il ne va pas tomber il ne va pas s'allonger ni s'asseoir Il est de-
 bout il s'allonge il pousse il est élevé il a fini de s'allonger il
 n'a pas fini de faire des feuilles Ficus est en équilibre il est lent
 il est immobile il est silencieux Ficus respire il ne regarde pas
 il est photosensible Il cherche la lumière il s'extrait de lui-
 même il s'abstrait il est aspiré il aspire au jour Il est fin fini
 feuillu il multiplie les gestes Ficus ne ménage pas ses efforts Il
 est fougueux en déséquilibre constant il est hémisphérique Fi-
 cus n'a qu'un côté il n'a qu'un œil il lorgne vers la fenêtre il
 est à moitié échevelé il est caché par ses feuilles ondulées de
 côté Il apparaît dans une bouffée dans un mouvement général
 de feuilles un élan désordonné un papillonnement Il s'enve-
 loppe et se développe Ficus s'ajoute feuille à feuille il gondole
 il est vernissé il est touffu folâtre entêté Il sait ce qu'il veut Il
 boit il aime la lumière Il ne voit rien d'autre il n'a d'yeux que
 pour la lumière Ficus est avide monomaniacale il est agité de
 tremblements il a des repentirs il est à double face il se contor-
 sionne Il est ce qu'il montre Il est tressé noué Il est vivant vert
 sombre blanc crème Il est fragile il est légèrement rugueux il a
 son pot sur le parquet Il a un tuteur il est meuble il meuble
 l'appartement Il est immobile changeant frémissant Il est rem-
 poté diminué à demi rabougri il boite il est trafiqué il ne fait
 pas de figues il est victime de son succès Ficus sort de son pot
 il ne porte rien sous ses vêtements il est vêtu de mouvements
 des mains il ne disparaît pas dans l'obscurité il est ce qu'il fait
 Ficus fait 1 2 3 soleil il est étonné surpris il respire il tourne
 sur lui-même il n'a pas besoin de bouger pour bouger il n'a ni
 doigts ni cheveux il ne bat pas le rythme avec ses pieds il n'en
 finit pas Ficus s'enracine il s'effeuille il respire il est bouche
 bée Il vit il vit hors sol il est vivant il est visible délié Il souffle
 il transpire il est aérien terrestre Ficus s'en va il ne va pas s'en-
 voler Il est il est diaphane il respire

Ficus
 Ficus n'ayant qu'un
 Ficus pied il est à la
 Ficus fenêtre
 Ficus
 Ficus en volume pas
 Ficus énorme en dif-
 Ficus fusion
 Ficus
 Ficus il ne donne au-
 Ficus cune explica-
 Ficus tion
 Ficus
 Ficus ce n'est pas un
 Ficus jardin ni une
 Ficus étagère
 Ficus
 Ficus brun clair
 Ficus souple sexe aé-
 Ficus rien
 Ficus
 Ficus il mime le titre
 Ficus d'un film sans
 Ficus titre
 Ficus
 Ficus il compte sur
 Ficus ses feuilles
 Ficus
 Ficus dans les fis-
 Ficus sures du plu-
 Ficus fond
 Ficus
 Ficus 2 8 3 4 1 et 7
 Ficus
 Ficus il tortille il
 Ficus s'entortille à la
 Ficus lumière

L'hydre d'eau douce, poème tournant n°12

Il y a des poissons Des poissons courbes Des poissons qui sont courbes qui ondulent qui ont des lignes qui se croisent Des poissons qui sont croisés qui sont en queue de poisson qui filent et des poissons qui tournent dans un bocal qui sont des poissons-bibelots **L'hydre d'eau douce n'est pas un poisson** Il y a des poissons-lunes des poissons pores-épies des poissons-archers des poissons-unges des poissons-clowns Les poissons se mélangent bien ils sont bien mélangés **L'hydre d'eau douce n'a pas une tête parce que ce n'est pas un poisson** Il n'y a pas des poissons-miroirs qui se brisent ou des poissons-tomates qui s'écrasent Il y a des poissons-grenouilles et des poissons-pierres qui semblent durs qui restent et des poissons-ombres qui glissent **L'hydre d'eau douce n'a ni tête ni pied parce que c'est une brindille et que les brindilles n'ont ni tête ni pied** Il y a des poissons qui sont des poissons-chats qui ont une bouche extensible et il y a des poissons qui ont des barbillons qui sont solitaires et lucifuges qui ne sont pas des poissons-chats qui mangent des oiseaux qui sont des silures **L'hydre d'eau douce a une tête mais c'est une tête qui repousse** Certains oiseaux mangent certains poissons les chats mangent les petits oiseaux et les gros poissons mangent les petits mais il y a aussi des gros poissons qui ne sont pas des poissons qui se nourrissent de planctons (cf les oiseaux-baleines) **L'hydre d'eau douce a une tête qui repousse indéfiniment et ce n'est pas une brindille c'est un animal vivant qui se nourrit et elle a une bouche pour ça** Les poissons ont des écailles ils sont argentés mais il y a des poissons qui n'ont pas des écailles qui ont la peau enduite de mucus (cf les silures) et il y a aussi des poissons qui volent qui ont des volants et il y en a qui sont transparents et diaphanes et lumineux et électriques Les poissons ont des réflexes ils se tortillent ils ont des spasmes mais il y en a qui sont des poissons lents et immobiles et qui pratiquent le mimétisme (cf les poissons-grenouilles) et il y en a aussi qui sont ectoplasmiques et fantomatiques qui ont l'air d'extraterrestres **L'hydre d'eau douce a une bouche qui n'est pas une bouche et non seulement elle n'a pas de bouche parce que c'est une brindille mais elle a une bouche-anus qui n'est pas une bouche parce qu'elle se dilate comme une pupille** Il y a des poissons qui sont globuleux qui clignent qui se signalent qui ont deux faces plates qui sont des lanternes et il y en a qui sont noirs et blancs ou qui ne sont pas noirs et blanc mais qui sont en couleur bicolors tricolors multicolors ou qui sont unicolors bleus jaunes ou rouges et il y a des poissons qui sont ocellés et tigrés et zébrés et qui ne sont ni des oiseaux ni des tigres ni des zèbres (cf les poissons-lunes etc.) Les poissons ont des nageoires ils nagent ils flottent ils ont une vessie natatoire on dirait des outres mais ils ne se remplissent pas d'eau Il y a des poissons qui n'ont pas une vessie natatoire qui ont un poumon et il

*Elle a
une tête
elle n'a
pas une
tête elle
a une
tête elle
n'a pas
une tête
elle a
une tête
elle n'a
pas une
tête elle
a une
tête elle
n'a pas
une tête
elle a
une tête
elle n'a
pas une
tête elle
a une
tête elle
n'a pas
une tête
elle a
une tête
elle n'a
pas une
tête elle
a une
tête elle
n'a pas*

y en a qui ont les deux et ce sont des fossiles vivants **L'hydre d'eau douce ouvre la bouche jusqu'à faire disparaître son corps de brindille dedans** Les poissons respirent ils sont sous l'eau ils ont des branchies et des ouïes Il y a des poissons qui n'ont pas des branchies et des ouïes qui ont des oreilles qui ne sont pas sous l'eau et ce sont les éléphants Il y des poissons qui ne sont pas des éléphants (cf les poissons) qui n'ont pas de trompe qui n'ont pas des nageoires qui ont des pattes qui ont des écailles et ce sont les crocodiles Il y a des poissons qui ont des poils qui sont habillés et marchent sur deux jambes et qui sont des humains et il y a des poissons qui ne parlent pas qui sont muets **Quand l'hydre d'eau douce ouvre sa bouche qui n'est pas une bouche tout son corps qui est une brindille s'enroule en anneau et ne fait plus qu'un trou** Les poissons sont un peu de matière blanche dans un filet de nerfs dans un sac avec des dents et ils sont muets mais il y a des poissons qui n'ont pas des dents qui se taisent qui ont le sac ouvert qui sont des anémones de mer et il y a des poissons qui ont des dents qui n'ont que la moitié du sac et qui chantent et ce sont les sirènes Il y a aussi des poissons qui ne font pas des bulles de silence qui ont une langue et qui chantent qui n'ont pas des nageoires et qui ont un bec et ce sont les oiseaux **Quand elle ouvre sa bouche qui n'est pas une bouche l'hydre d'eau douce s'ourle autour et n'est plus qu'une non bouche-anus qui peut vivre indéfiniment** Certains oiseaux mangent certains poissons et certains poissons mangent certains oiseaux mais il y a des poissons qui ont un bec et qui ne sont pas des oiseaux qui sont des poulpes et il y a aussi des oiseaux qui ne sont pas des poissons qui n'ont ni plumes ni ailes et qui chantent et ce sont les baleines

*une tête
elle a
une tête
elle n'a
pas une
tête elle
a une
tête elle
n'a pas
une tête.
elle a
une tête
elle n'a
pas une
tête elle
a une
tête elle
n'a pas
une tête
elle a
une tête
elle n'a
pas une
tête elle*

Xénophon et Yvette, poème tournant n°8

Xénophon et Yvette pourront-ils s'aimer L'amour pourra-t-il les faire rester amoureux entre eux L'amour peut faire les amoureux mais pourra-t-il ensuite les faire rester Xénophon n'aime pas Yvette car il ne l'a pas vue Si Xénophon avait vu Yvette ils auraient pu se croiser du regard Xénophon et Yvette n'ont pas eu le coup de foudre au 1^{er} regard L'amour peut durer mais il faut pour cela au moins échanger un regard ou un signe **Si on se cherchait et si on se cachait en courant on aurait la frayeur délicate d'être retrouvés comme si on se faisait la surprise et ce serait un jeu** Xénophon et Yvette n'ont pas eu l'opportunité d'échanger un regard ou un signe de connivence pour développer une future relation amoureuse qui resterait entre eux Ils n'ont pas eu l'occasion de s'aimer fatalement et de rester amoureux entre eux **Si je te cherchais et que tu faisais semblant d'être perdu** S'ils s'étaient vus ils auraient pu avoir la liberté de se voir sans tomber amoureux S'ils s'étaient vus ils auraient pu se regarder sans avoir le coup de foudre au 1^{er} regard Ils ne se seraient pas embrassés comme s'il n'y avait personne autour ni n'auraient vécu un instant magique pour ensuite faire l'amour et plonger les racines d'une relation qui resterait entre eux durable en dépit du temps et ils n'auraient pas cherché à se revoir **ou si c'était le contraire et que tu me cherchais et si je me cachais en courant** Ils ne se seraient pas liés d'amitié et découverts petit à petit pour un jour s'apercevoir qu'ils s'aimaient L'amour ne peut pas les faire rester amoureux entre eux s'ils ne se sont pas vus L'amour peut faire des miracles mais il faut pour cela se rencontrer entre deux êtres **Si tu me cherchais si je faisais semblant de m'être perdu et que c'était moi qui te faisais peur et que cela te donnait un plaisir un plaisir bien innocent il n'y aurait pas de raison pour que le jeu ne continue pas** Le problème c'est que Xénophon n'a pas vu Yvette Il ne l'a pas aimée au 1^{er} regard parce que son regard a été intercepté par Zack Xénophon a vu Zack mais Zack ne l'a pas vu et Yvette non plus n'a pas vu Zack Zack en revanche l'a vue Si Zack avait vu Xénophon ils se seraient remarqués **Si c'est un jeu** Ils se seraient remarqués car ils se seraient regardés en se voyant Leur regard n'aurait duré qu'une seconde mais il aurait suffi pour que l'amour se déclare entre eux deux L'amour peut se déclarer il suffit parfois pour cela que deux êtres se voient **Si c'est un jeu si tu peux me retrouver** mais s'ils ne se voient pas comment l'amour pourrait-il faire pour durer entre eux Xénophon et Zack aurait pu avoir le coup de foudre mais il aurait fallu pour cela qu'ils se regardent **et si je peux te retrouver** Xénophon et Zack se seraient alors aimés peut-être Ils se seraient aimés peut-être depuis qu'ils se seraient vus Ce serait arrivé au 1^{er} regard sans qu'ils ne l'aient choisi Se voir et s'aimer pour eux n'aurait été alors qu'une seule et même chose **si on a de la joie à se chercher et à se retrouver comme ça pourquoi** Mais Zack n'a pas vu Xénophon car Zack n'a d'yeux que pour Yvette mais Yvette ne l'a pas vu Qui Yvette a-t-elle vu Pour qui Yvette a-t-elle des yeux Peut-être Yvette a-t-elle vu Xénophon Elle serait tombée amoureuse de Xénophon irrémédiablement et irrésistiblement Elle n'aurait peut-être pas cherché à résister Pourquoi résister à tom-

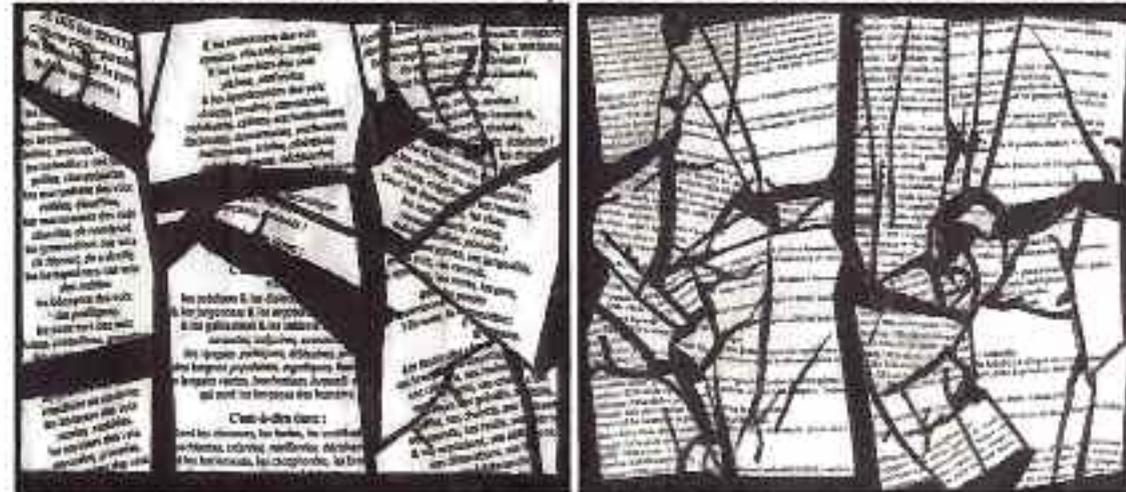
ber amoureux irrémédiablement **pourquoi ce jeu s'arrêterait-il** L'amour ne pourrait pas se déclarer ni rester si l'on n'avait pas envie d'être amoureux Yvette n'aura pas résisté Elle n'aura pas pu ni voulu s'empêcher de regarder amoureusement Xénophon Malheureusement pour elle Xénophon ne s'est pas mis au regard amoureux à son égard Il l'a gardé pour Zack **Aussi le jeu continue-il avec allégresse** Les regards n'ont pas atteint de leur flèche amoureuse Xénophon Yvette ou Zack Si seulement Zack n'avait pas été entre Xénophon et Yvette au moment où Xénophon regardait dans la direction d'Yvette ils se seraient peut-être vus **le jeu de se chercher pour se cacher pour se trouver**



Dfil(m)& :



COMPRESSER LES IMAGES EST-CE/EST-CE POUR ACCELERER LE FILM ?

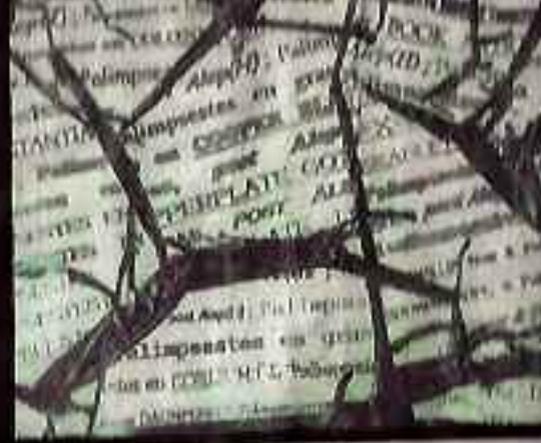
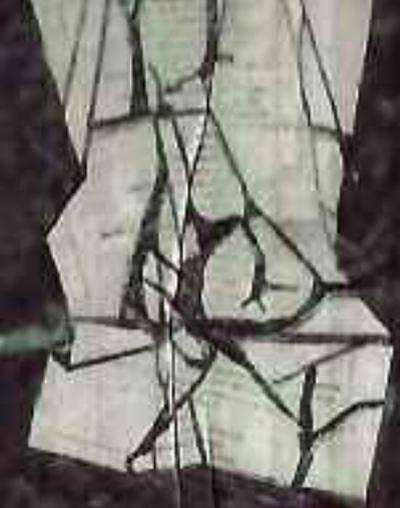


POUR DECRYPTER LE PALIMPSESTE « d'Alain ROBINET, cet oct. 17/7 »





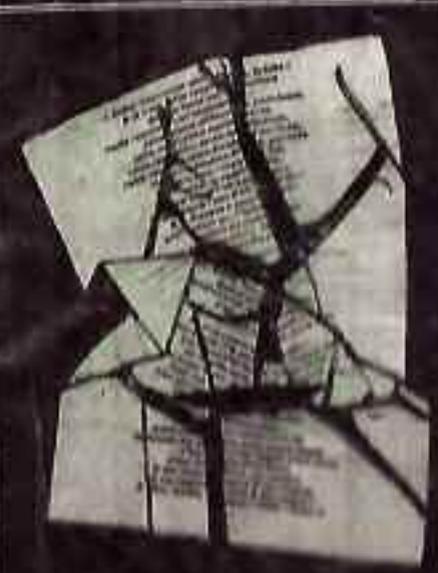
ER LES IMAGES EST-CE/



ST-CE POUR ACCELERER



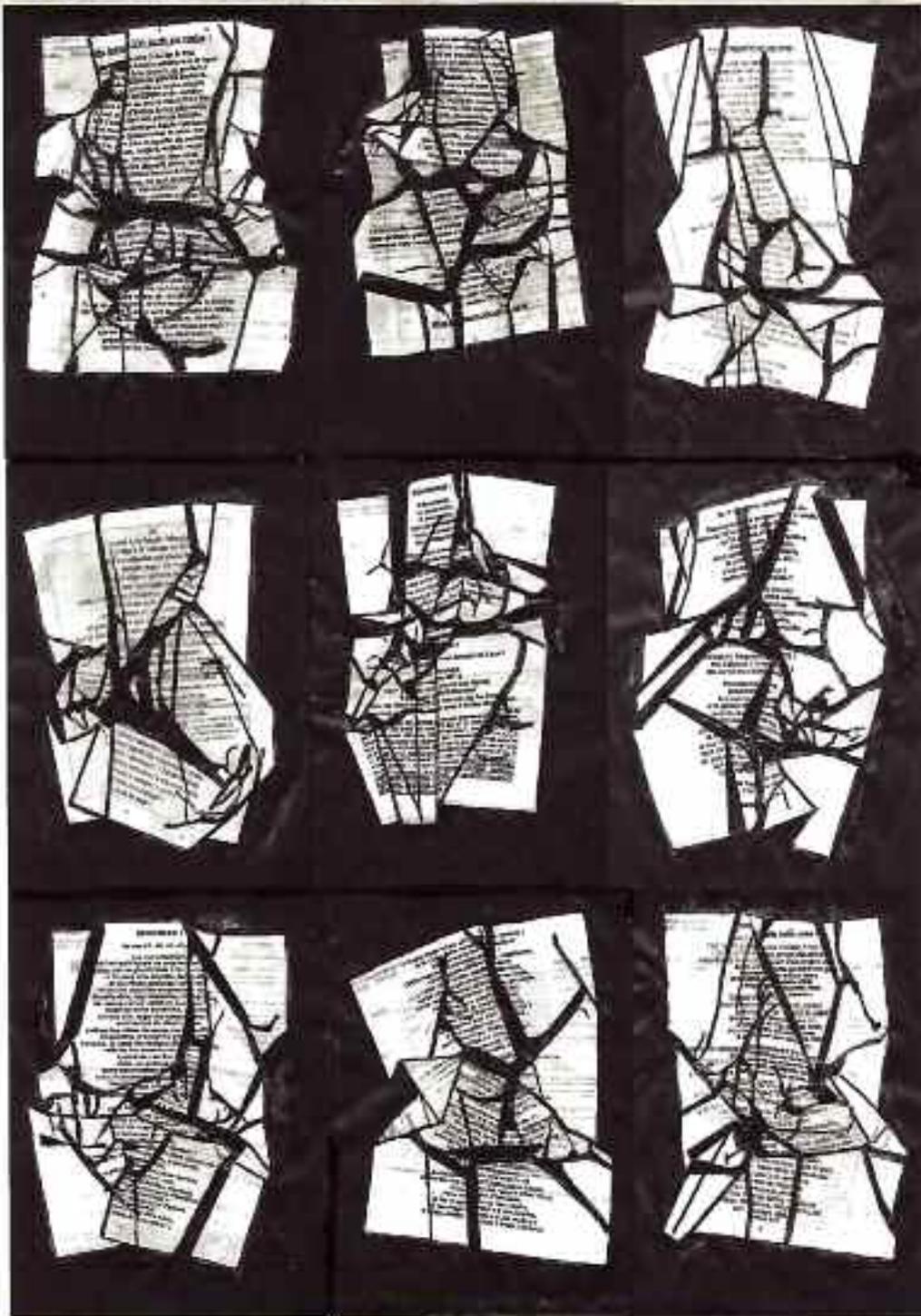
RYPTER LE PALIMPSEST



k d'Alain ROBINET, cet



& VOICI COMMENT J'AI SCRIB& LE CRABE !



& CECI EN EST LA PREUVE X 9 < A. ROBINET, 17.



& VOIS-LA CE QUE J'EN AI SCRIB& LE CRABE !

& LA PREUVE PAR S&M ALEX ROBINET, 2014, 17.

::escalier A en 1769, fondation au boulevard du Crime du théâtre de l'Ambigu-Comique, rebâti en 1830 mais qui, en 1964, doit être entièrement rénové, or Casadesus directeur du théâtre n'a pas d'argent et comme il est obligé de mettre la clef sous la porte il tente de faire classer le bâtiment parmi les monuments historiques pour qu'il soit protégé mais le ministère piloté par le sieur André M., écrivain gaulliste et ex-trafiquant d'oeuvres d'art signe l'autorisation de désaffectation du théâtre et de démolition

::escalier B le 3 novembre 1965, dernière représentation à l'Ambigu et premières manifestations de la profession en faveur de sa préservation, 8 novembre des centaines de gens du métier se réunissent au théâtre Édouard VII et décident de demander le classement de l'Ambigu, car à partir du dépôt de cette demande le bâtiment ne peut plus être touché pendant un an ce qui laisserait le temps de trouver des solutions pécuniaires pour sa restauration, donc une délégation va voir André M., délégation dont font partie entre autres Jean-Louis Barrault et un représentant d'une fédération d'étudiants, mais la demande apparemment fait dodo sur le bureau d'André M. car en décembre 1965 les travaux de démolition commencent et ce n'est que le 28 décembre, alors que les démolisseurs ont déjà eu le temps de démolir l'intérieur du théâtre et qu'il ne reste plus que la façade, que l'ex-trafiquant d'oeuvres d'art se souvient du dossier et décide d'ouvrir une enquête pour le classement de ce qui reste c'est-à-dire les façades, décision de façade dans tous les sens du terme, car pour que la décision arrive au chantier, il faut qu'elle passe par plusieurs autres bureaux, or c'est la fin de l'année et il y a des congés et des lenteurs et des retards et des délais, en attendant les travaux de démolition continuent bien entendu il n'y a pas de raison de s'arrêter, le 3 janvier le propriétaire de l'immeuble déclare à un journaliste du *Monde* qu'il n'a reçu aucune notification du ministère donc qu'il continue à démolir, le 10 il y a encore une molle et vague notice d'intention de protéger quelque chose mais il n'y a déjà plus rien à protéger et le vieux théâtre bicentenaire est remplacé par un superbe immeuble de bureaux, perle imparable de l'urbanisme parisien, et on espère que ça a rapporté gros mais shhhhh André M. est au Panthéon donc shhhhh

::escalier C ah, la révolution ! enfin ! à bas le pognon le capitalisme le profit, et vive le communisme ! mai 68, quelle époque ! les étudiants se lancent dans l'agit-prop, ce qui est marrant c'est qu'en 1966 ils avaient participé à la tentative de sauvetage de l'Ambigu et deux ans plus tard d'autres ou peut-être les mêmes qui sait s'en prennent au théâtre de l'Odéon, bicentenaire également, inauguré en 1782, et l'occupent pendant un mois, toute une belle jeunesse criant des idées débiles et irréalisables sauf quelques-unes **aller au filet à grimper D** et à bas la culture bourgeoise et à bas ceci et vive cela mais oui comme c'est beau et cette marmaille a enfin été mise à la porte un mois plus tard ils avaient eu le temps de saccager l'intérieur du théâtre, détruit les trois-quarts des costumes de la compagnie Renaud-Barrault ainsi que certains décors pourtant pourtant

::plateforme Cbis Barrault n'était pas un représentant de la culture bourgeoise puisqu'il avait monté les Paravents d'ailleurs Barrault dira à demi-mot en 1981 que l'occupation de l'Odéon était une expédition punitive orchestrée par le ministère **passerelle en bois vers le pont rotto Gbis** qui sait peut-être que Barrault n'avait pas suffisamment remercié André M. qui sait qui sait, ou peut-être que le ministre détestait les théâtres surtout l'intérieur des théâtres et les détruisait par procuration, morale de l'histoire la plèbe qu'elle soit capitaliste ou marxiste déteste la culture qu'elle soit bourgeoise ou prolétaire et se livre à sa destruction à la première occasion

::filet à grimper D un vieux débris de ceux qui bavent presque tous les jours sur *Le Fifi Gore* déclare sans rire que c'est la droite qui est à l'origine de la libération sexuelle, ah c'est sûr et c'est même la droite-toute, et avec messieurs les curés avec ça, mais il faut aller faire dodo à huit heures tous les soirs, pépé, sinon on commence à mélanger la gauche et la droite

::escalier E et aujourd'hui ? des millions de Français ont défilé un crayon à la main pour défendre un torchon fondé par un proxénète, devenu Voix de la République française au même titre que les oeuvres de Voltaire ou de Diderot : on a le droit d'être aussi vulgaire qu'on veut, même sexiste et raciste ?, mais oui bien sûr, on a le droit de faire des plaisanteries grosses et grasses et bêtes et vulgaires, ce n'est pas un crime juste une faute de goût et pendant que les gens brandissaient leurs crayons, le Grand Batave tentait de toutes ses forces d'afficher un air grave et déterminé alors qu'on voyait bien qu'il ne tenait plus en place et qu'il aurait voulu danser le french cancan tant sa joie était grande (mais les Français sont volages, c'est bien connu, il faut bien autre chose qu'une tragédie ou deux pour devenir durablement populaire)

::escalier parallèle Ebis pendant ce temps on amenait au commissariat des citoyens dès huit ans pour ne pas avoir observé la minute de silence démocratiquement imposée à l'école pour affirmer le droit à la liberté d'expression, on demandait à la population de dénoncer les voisins qui ne mangeaient pas leur baguette comme tout le monde, et des gens se retrouvaient en prison pour un clic ou même pour avoir consulté des pages interdites... oh mais... ça rappelle... shhhhh

::escalier F deux ans plus tard quand enfin le torchon fondé par un proxénète a commencé à être connu comme tel parce que chassez le naturel il revient au galop, de Voix de la république et quasiment Journal officiel ils ont vite fait de revenir aux fautes de goût grosses et grasses et brutales et vulgaires, le maire de la ville d'Amatrice a très bien résumé la pensée de beaucoup de gens en disant textuellement (traduction de l'Auteur) : leur crayon, je peux leur suggérer un endroit où ils peuvent se le mettre **::escalier Eter, continue l'escalier E** il faut dire que dans cette foule certaines des mines patibulaires qui marchaient bras dessus bras dessous, cheveux aux vents, menton fier, tournant vers les caméras leur beau visage stoïque des grands moments de l'Histoire, il y avait pas mal d'ex-maoïstes de mai 68 peut-être même de ceux qui avaient occupé le théâtre de l'Odéon et détruit son contenu **NB il y a une nacelle Eter-Cbis vers la plateforme Cbis** et par là se faire les instruments de répression de cette belle liberté d'expression qu'ils prétendaient chérir, instruments en forme de coup de

poignard dans le dos pont en corde **Eter-M vers l'escalier M**

::escalier Eter suite de ceux qui faisaient partie de groupuscules qui prônaient la lutte armée permanente, de ceux qui maintenant pontifient sur la nécessité de déradicaliser une partie de la jeunesse française, de ceux aussi, incroyable, qui traitent les excités actuels de petits paumés de banlieue... oui, parce qu'eux, c'était des fils à papa, c'est bien connu voir balançoire F

::balançoire F c'est san Pier Paolo qui accusait les insurgés maoïstes de Rome d'être des fils à papa alors que, disait-il, les carabiniers devant eux était des enfants du peuple mais c'est qu'il défend le peuple ce brave homme

devinette 1 : qui était fasciste pendant le fascisme, planqué à la campagne pendant la période incertaine, communiste quand les jeux étaient presque faits ?

réponse : san Pier Paolo, curé de gauche

devinette 2 : qu'ont en commun les curés de gauche et les curés de droite ?

réponse : ils aiment les pisellini et leurs dévots se font venir des strabismes de complaisance ;

cela dit, san Pier Paolo était un grand artiste

::retour à l'escalier E, bis ou ter peu importe et sans remonter à la nuit des temps, donc à mai 68 et la destruction de l'Odéon, combien de ces grands défenseurs des sacro-saintes valeurs républicaines ont défendu cet assassin ou complice d'assassins, ce Cesare Battisti qui nargue depuis toujours les Italiens avec son rictus de fouine, brave type que l'intelligentsia française a défendu comme un seul homme et ce jusqu'en...

jusqu'en... vous ne me croirez jamais : jusqu'en 2004. 2004, Mesdames et Messieurs, c'est à ne pas y croire, l'intelligentsia française a protégé un terroriste jusqu'en 2004, ce n'était pas il y a deux mille ans, ce n'était pas il y a cinquante ni même il y a vingt ans, c'était y a seulement dix ans, un peu plus maintenant, dix ans avant les attentats, seulement dix ans ! et maintenant ils glapissent contre le terrorisme ? ah bon ? et la foule derrière eux en masse, amnésique et manipulable, comme toujours, quelle tristesse

::hamac Fbis Cesare Battisti peut dormir sur ses deux oreilles parce qu'il sait trop de choses sur trop de gens qui maintenant sont de bons bourgeois bien sous tous rapports avec de très belles cravates ou des sacs Gucci et puis

il faut bien que jeunesse se passe

mais shhhhhh

::escalier G voilà voilà un peu de patience c'est un vrai labyrinthe : on est dans l'Italie des années soixante où mai 68 avait déjà commencé deux ans auparavant pourquoi deux ans auparavant parce que c'est un avatar de la Révolution culturelle chinoise où les jeunes marionnettes d'une vieille crapule qui perdait pied voir le ponte rotto Gbis ont fait une belle révolution avec toute l'hystérie, pardon, la belle énergie de la jeunesse, et ça a fait des millions de morts... mais ouais on s'en fiche ils n'avaient qu'à ne pas naitre

::ponte rotto Gbis morale de l'histoire : derrière un mouvement de jeunes il y a souvent quelque grand timonier avec un pied dans la tombe

::et on est de nouveau sur l'escalier E, décidément bien long et bien tortueux donc

Cesare Battisti, terroriste avec du sang sur les mains sauf que depuis qu'il s'est aperçu que ce n'était plus tellement à la mode il s'est proclamé innocent comme un bébé, mais c'est sûr signor Battisti, innocent comme un minable qui n'a pas le courage de ses convictions parce que ses convictions c'était que tuer est une marrade et que

il faut bien que jeunesse se passe

::saut périlleux et on attrape le trapèze de cirque H oscillant dans le vide où en est la déradicalisation des "paumés" actuels ? nulle part parce qu'on leur envoie comme experts-déradicalisateurs des ex-fils à papa ex-maoïstes et glorieux révolutionnaires qui, eux, n'ont jamais été déradicalisés, sans doute parce qu'ils n'étaient pas radicaux pour commencer c'était juste des jeunes cons qui s'amusaient un peu avant de rejoindre le cabinet ou le bureau de petit-papa-chéri, les petits messieurs de l'époque n'étaient pas plus sympathiques faut pas croire, pas plus que les petits messieurs actuels, qui devraient lire un peu pour comprendre que palier I

::palier I non, avant, ce n'était pas mieux mes agneaux, ça paraît mieux parce que les films de l'époque sont des chefs-d'oeuvre, toute une misère poétique, des brumes magiques, des femmes aux yeux sublimes, des gens qui se parlent avec les mots de Prévert... la réalité était plus sordide mes agneaux, hélas, si le monde ressemblait à ça on serait tous des enfants du paradis (soupir)

::mais ressaisissons-nous et passons, grâce au pont-levis J, sur l'escalier K relié à l'escalier G

::escalier K donc mai 68 avait commencé deux ans avant en Italie selon les mêmes modalités entre autres occupations de lieux symboliques et le premier fait marquant de 68 est l'occupation du campanile de la chapelle Saint Yves de la Sapienza à Rome par des types surnommés collectivement gli Uccelli soit les Oiseaux, comme dans une comédie d'Aristophane, et ce qui est bien c'est que ces Oiseaux-là ne voulaient pas détruire la culture dite bourgeoise donc aussi les bâtiments baroques comme leurs collègues de Chine ou de France qui voulaient détruire la culture bourgeoise et on sait bien que dans ces cas-là on ne fait pas dans la dentelle car il vaut mieux prévenir que guérir quitte à éliminer aussi la culture non bourgeoise donc même la culture qui n'avait rien de bourgeois comme justement les oeuvres de Borromini architecte du campanile de Saint Yves de Rome prendre l'escalier M, en spirale

::escalier M, relié par un escalier en colimaçon à la plateforme Cbis et aussi les spectacles de Barrault ce qui est marrant c'est qu'en réalité le pauvre Barrault avait à peine monté le spectacle des Paravents qui avait fait scandale et fait tonner la droite-toute au point où les fachos de l'époque s'amusaient à perturber la représentation et même à jeter des rats morts sur scène, naturellement la représentation continuait quand même et ça, c'est vraiment héroïque et glorieux... ce qui n'a pas empêché les intellos maoïsto-stalinisto-polpoto-etcaetera de détruire les biens matériels de la compagnie Renaud-Barrault comme quoi ils auraient mieux fait de monter du Claudel qui plait tant aux droite-toutiers qui sait pourquoi et peut-être que le bon, brave, honnête et gaulliste André M. les aurait protégés c'coup-ci au lieu de les abandonner à la plèbe universitaire

::escalier K ; de nouveau ? bon... ce qui est horripilant c'est qu'après l'occupation les Oiseaux ont sacrifié un agneau sur l'Ara Pacis pour remercier les dieux de Rome de ce que leur exploit s'était déroulé sans violence voir cellule borgne L mais vu l'après-occupation

::cellule borgne L soit les années de plomb **sur le fond de la cellule il y avait une trappe avec un passage vers le hamac Fbis** mais la trappe a été soudée on ne sait pas par qui ni quand ni pourquoi

::escalier Kbis faisant suite à K on peut dire que les dieux de Rome n'ont pas apprécié le massacre de ce pauvre petit agneau preuve que les dieux antiques sont capables d'évolution contrairement aux mecs du "fais semblant de faire ce que je dis et fais semblant de ne pas savoir ce que je fais" et maintenant ils veulent des offrandes strictement vegan, on le dit pour ceux qui se souviennent que le monde existait avant ces mecs en soutane

::palier Kter mais ce n'était pas Marinetti qui voulait dévaticaniser l'Italie ? ça devient trop compliqué cette histoire parce que

::camera oscura N parce que Marinetti s'était fait recruter ou acheter ou les deux par le régime fasciste

::ah, lumière, de nouveau : nous sommes à la tourelle O une prophétie ! a-ha ! vaticinons : Goncourt 2018 : le jury du Goncourt ne primera pas un roman sur mai 68 parce qu'il y aura bien un roman sur la Deuxième Guerre mondiale à se mettre sous la dent quelque chose que cette bande de momies peut comprendre et apprécier à sa juste valeur et puis tant qu'on commémore les horreurs du passé on n'a pas besoin d'essayer de comprendre le reste de toutes les façons personne n'y pige que dalle et puis on ne sait pas comment les choses vont tourner donc il faut éviter de donner l'impression de pencher d'un côté ou de l'autre et il vaut mieux regarder le plus ailleurs possible

::ici pont levant aux deux moitiés P et Q qui mène à la tourelle R

::tourelle R quelqu'un contemple les villes antiques envahies de touristes ivres morts les quartiers les plus anciens évidés de leurs habitants qui eux aussi bien souvent étaient très anciens les jeunes du quartier ont migré vers des banlieues sans âme les vieux quartiers où ils sont nés sont hors de prix et les rues sont remplies de touristes imbéciles imbibés d'alcool et toutes leurs expériences culturelles seront vomies demain matin dans les fontaines de Rome, latrines et poubelles de la belle jeunesse estudiantine mondiale, espoir des nations etcaetera parce que parce que parce que

il faut bien que jeunesse se passe

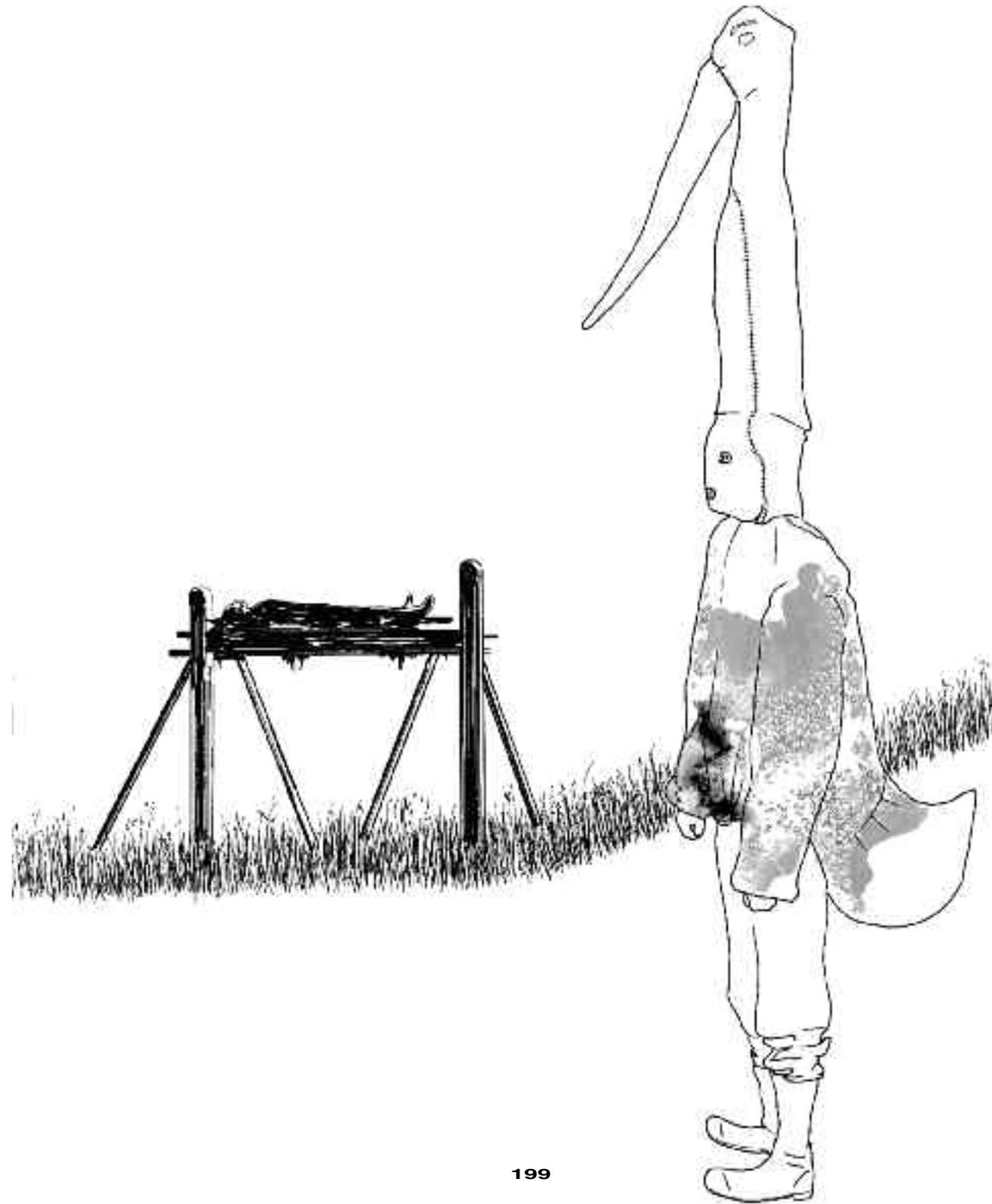
::aller-retour au filet à grimper D par la nacelle S

::filet à grimper D le vieux débris du Fifé Gore pourra dire : en réalité, ce ne sont pas les soixante-huitards qui ont mis à mal la culture bourgeoise mais le capitalisme et là il aura parfaitement raison il faut l'admettre parce que le capitalisme n'est pas conservateur c'est un truc de plébéiens de pillards de brutes pour qui le seul patrimoine important c'est leur pognon et l'autre n'est que de la décoration librement destructible si seulement ça leur rapporte deux sous en plus

::minute ! on est de nouveau à l'escalier A ! oh, mais pourquoi ? parce que le pognon

a encore gagné, eh oui ; mais ne nous laissons pas choir ! **on attrape la corde T et comme Tarzan on arrive au belvédère Z**

::belvédère Z une vision de Rome toute tendre dans la douceur d'un soir d'été ; une vieille dame vit dans deux petites chambres tout en haut d'un palazzo près de Largo di Torre Argentina, construites peut-être sur une terrasse, il y a bien longtemps, une des ces vieilles dames qui portent encore des tabliers quand elles sont à la maison ; elle suspend son linge à une corde, contente parce que tout séchera très vite



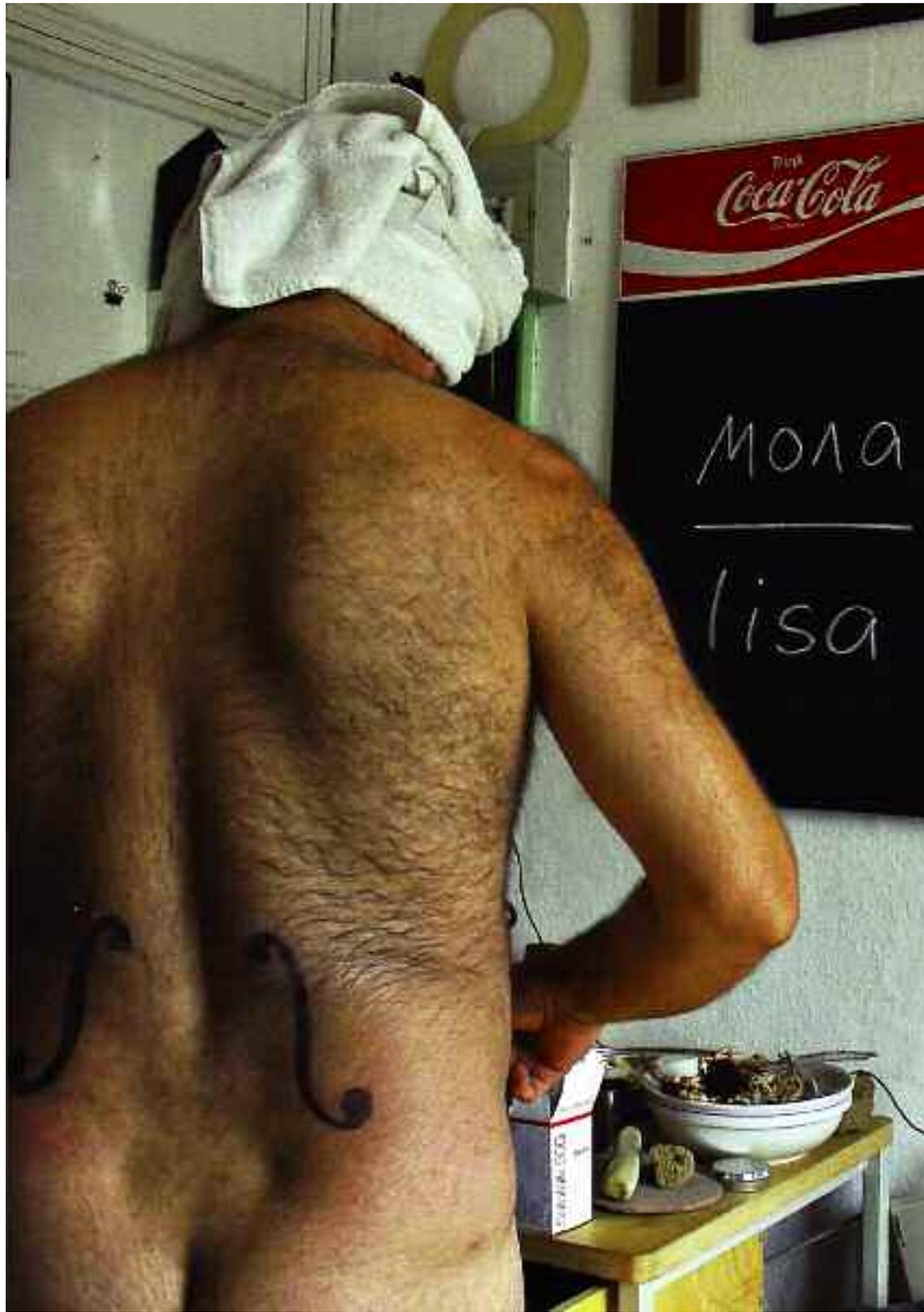


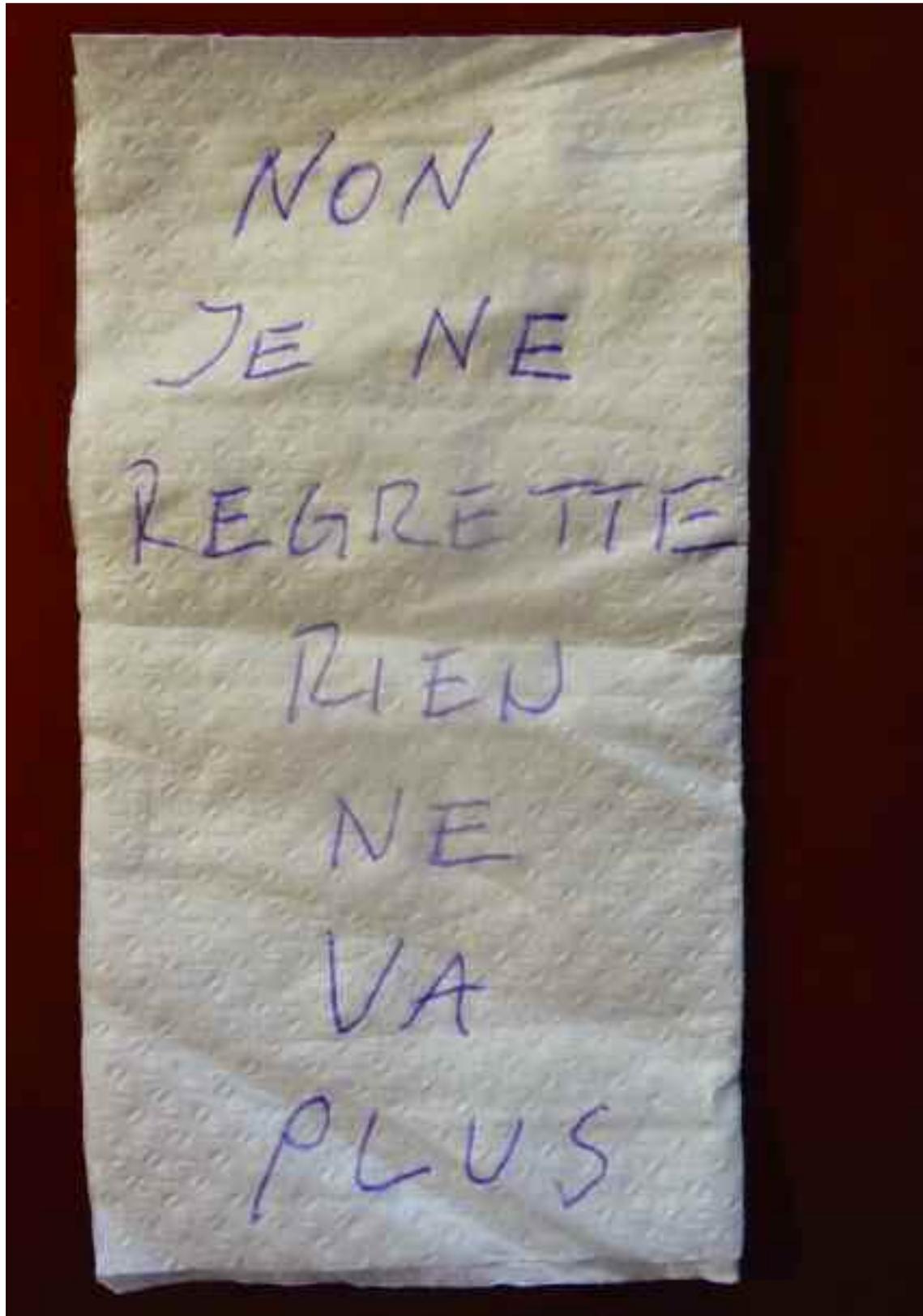
Il y a comme un trou dans ma tête. Comme un trou qui se creuse dans ma tête. Il y a comme une vidange qui me troue la tête au dedans. Au début c'était juste un petit trou, un petit trou bien net, bien oblitéré, un petit trou pour oublier. Un petit trou pour enfouir ce qui me servait pas à être bien dans ma tête. J'ai même oublié le petit trou. Pendant que je faisais mon trou dans la vie le petit trou est resté bien rempli, bien caché d'être comblé avec ce qu'il contenait. J'ai gratté pour faire mon trou dans la vie en oubliant le petit trou. Tandis que je grattais à faire mon trou, il est apparu d'autres petits trous. Il m'est venu plein de petits trous pour enfouir ce qui me mettait pas bien dans ma tête. Des tas de petits trous pas très nets, pour enfouir du pas très clair, du pas trop bon, du déplaisant vite effacer. Plein de petits trous de mémoire. J'ai découvert des trous dans ma mémoire comme des mots qui restent coincés sur le bout de la langue. Et du trou dans ma langue. Du trou où les mots peuvent plus collés. J'ai des mots qui tombent dans le trou de ma langue. Les mots perdus rejoignent les trous de mémoire, les trous s'agrandissent et se recoupent et font un grand trou dans ma tête. Il y a des trous qui se chevauchent dans ma tête. Des trous qui se répandent à la vitesse d'un cheval au galop. C'est une grande marée qui rend mes trous mouvants. Des trous qui se dérobent sous des trous. J'ai un empilement de trous dans ma tête qui se tombent dedans. J'ai la tête qui se déverse à l'intérieur de son trou. Il y a comme une aspiration, un coup de vent dans ma tête qui l'entraîne dans son trou. Le petit trou bien rempli s'est effondré sur lui même et ça a ouvert une fuite dans le trou dans ma tête. Il y a un trou noir dans ma tête qui m'éteint lentement. Un trou noir tellement sombre qu'il draine le peu de lumière qui me reste au dedans sur les bords. J'ai de la nuit qui se lève dans ma tête, c'est de la nuit qui tombe dans ma tête, qui m'obscurcit l'horizon des événements. J'ai ce trou qui grossit dans ma tête et me ruine toutes perspectives de possible. J'ai un trou dans ma tête qui me tue la singularité, un trou qui relativement me restreint en général. J'ai un trou qui ne fait que le vide dans ma tête, un trou jamais plein. J'ai tout ce qui me mettait bien dans ma tête qui tombe dans le trou. Ma tête devient un trou où je m'oublie. Je tombe dans mon trou de tête comme on implose dans l'intérieur. C'est un trou où je commence à me perdre tellement il devient vaste. J'ai un trou vaste comme une grande ville dans la tête. Ma tête est une immense cité en ruine. J'ai une métropole qui croule dans la tête. Ma tête est une gigantesque agglomération dévastée qui se délabre de se désertifier de ses dernières âmes. Les habitants pensées, les habitants envies, les habitants désirs, la petite famille des plaisirs, la tribu presque oubliée des bonheurs, les sentiments de passage, les cultures intégrées, les connaissances

indigènes, tous sont en train de fuir le trou de ma tête. Ce gros grand trou qui s'étend dans ma tête ça fout une pagaille noire qui fait partir tous ses occupants. C'est l'exode massif. On peut pas vivre dans un trou. On peut y tomber, on peut s'y morfondre, on peut même s'y enterrer mais on peut pas bien y vivre. C'est invivable ce trou dans ma tête, c'est un trou où l'on ne veut emmener personne, où personne ne veut se laisser entraîner. Un trou à ne pas approcher. Un trou où il n'y a pas de visite. Il n'y a plus de refuge dans ma tête. On ne peut plus s'y mettre à l'abri. Il y a un trou dans ma tête comme s'il était sans fond. Un tunnel sans lumière au bout. Un trou que rien ne sait combler. Je perds pieds dans ma tête. Je n'ai plus pieds dans ma tête. Je me noie dans le noir de mon trou. Je m'asphyxie dans le vide du trou de ma tête. Ça inspire plus dans ma tête. Ça espère plus dans ma tête. C'est un grand trou de désespoir dans ma tête. J'ai un trou désespérant qui envahit ma tête. J'ai la tête qui s'effrite en désespérance. J'ai un trou qui remplace ma tête. J'ai la tête coincée dans le trou. La tête trouée. Le trou troue ma tête. Je bois comme un trou pour remplir le trou de ma tête. Je fuis dans le trou. J'oublie que je ne peux pas remplir le trou. J'oublie que je m'oublie dans le trou. J'oublie que le trou me fait oublier l'origine du trou. J'oublie que je me suis troué tout seul en oubliant le premier trou. Mon handicap est dans le trou. Je suis dans le trou de ma tête comme dans un bunker. Aux fers dans le bunker de ma tête. Je suis au trou dans ma tête. Ma tête m'enferme dans le trou. J'ai la tête comme une immense prison où je suis seul détenu. Ma tête m'envoie au bagne. Ma tête est une galère qui coule. Je suis au mitard de ma tête. À l'isolement dans ma tête. Il n'y a pas de promenade dans ma tête, pas de passage, pas d'évasion possible. Il n'y plus de route dans ma tête, plus rien ne circule. Il n'y que de la chute dans ma tête. J'ai la tête en chute. J'ai la tête qui chute. Je chute. Chut ! J'ai du silence qui me remplit la tête. Un silence absolu. Un silence d'absence total de son. Un silence qui hurle le vide dans ma tête. Ma tête est en absence. Ma tête est sur répondeur. Ma tête est hors ligne. J'ai la tête en zone blanche. J'ai la tête qui passe sous le tunnel sans lumière au fond. La tête actuellement indisponible pour l'instant. Il n'y a plus de correspondant dans ma tête. J'ai un trou qui empêche toute correspondance. J'ai du retard dans ma tête. Il n'y a plus d'avance dans ma tête. Plus d'après. Plus d'ensuite. Plus de puis. Il n'y a plus que de l'enfin dans ma tête. Il y a fin dans ma tête. Fin.









je ne m'appelle pas victor hugo
je n'ai pas envie de m'appeler victor hugo
je ne m'appelle pas anna de noailles
je n'ai pas envie de m'appeler anna de noaille
je ne m'appelle pas julien blaine
je n'ai pas envie de m'appeler julien blaine
je ne m'appelle pas jacques donbgy
je n'ai pas enviie de m'appeler jackes donguy
je ne m'appelle pas José maria de heredia
je n'ai pas envie de m'appeler José maria de herredia
je ne m'appelle paslorenzo menud
je n'ai pas envie de m'appeler lorenzo menoud
je ne m'appelle pas christian prigent
je n'ai pas envie de m'appeler christian pigent
je ne m'appelle pas andré bretton
je n'ai pas envie de m'appeler andré breton
je ne m'appelle pas omère
je n'ai pas envie de m'appeler homère
je ne m'appelle pas joël hubaut
je n'ai pas envie de m'appeler joelle hubaut
je ne m'appelle pas esthe ferrer
je n'ai pas envie de m'appeler esther ferrer
je ne m'appelle pas françois villon
je n'ai pas envie dem 'appeler françois villon
je ne m'appelle pas stéphane bérard
je n'ai pas envie de m'appeler stéphane bérard
je ne m'appelle pas arthur rimbvaud
je n'ai pas envie de m'appeler arthur rimbaud
je ne m'appelle pas antonin artaud
je n'ai pas envie de m'appeler antonin artaux
je ne m'appelle pas alfred de vigni
je n'ai pas envie de m'appeler alfred de vigny
je ne m'appelle pas agrippa d'aubigné
je n'ai pas envie de m'appeler agrippa d'aubigné
je ne m'appelle pas charles pennequin
je n'ai pas envie de m'appeler charles pelequin
je ne m'appelle pas lecomte de lîle
je n'ai pas envie de m'appeler lecotre de ligne
je ne m'appelle pas hélène matte
je n'ai pas envie de m'appeler hélène matt
je ne m'appelle pas lautréamont
je n'ai pas envie de m'appeler lautreamot
je ne m'apelle pas giacomo leopardi
je n'ai pas envie de m'appeler giacomini leopra do
je ne m'appelle pas williams shakespeare
je n'apas envie de m'appeler williams shakespeare
je ne m'appelle pas jean françois borri
je n'ai pas envie de m'appeler jean françois boru
je ne m'appelle pas emmet williams

ça tombe
bien

PETITE THEORIE DU LEADERSHIP

philippe castellan

est ce qu'on peut se passer de chefs

les chefs c'est pas ça qui manque

chefs de famille, chefs de clan, chefs d'état, chefs de gang, de guerre, de gare, de rang, sous chefs, petits chefs, grands chefs

il y a des chefs jusqu'au fond des cuisines

il n'est pas certain qu'on puisse se passer de chefs

et même si on le pouvait il n'est pas facile de se passer des chefs

pas facile du tout en tout cas chez nous

parce que chez nous je veux dire en corse si on mettait tous les chefs dans un bateau il resterait qui sur le quai ?



et ailleurs

ailleurs je sais pas pour tous, il y a beaucoup d'ailleurs

mais même dans les plus ailleurs des ailleurs les tribus, les peuples dits primitifs, chez les

tupi guarani chez les tupinambas chez les sioux ou chez les apaches et les chiapas il y a des chefs, on n'est pas trop dépaycé, c'est comme chez nous

il y a des chefs qui sont choisis et c'est comme ici c'est comme dire élu chez nous et comment les chefs sont élus ça aussi c'est comme chez nous

on est choisi chef parce qu'on est fils de chef, parce qu'on parle plus fort ou mieux que d'autres, ou qu'on est plus vieux ou qu'on est plus fort ou plus courageux

il y a des tas de critères

c'est comme chez nous

un jour j'ai demandé à la caissière du supermarché pour qui elle allait voter elle m'a dit pour sarkhozy

j'ai dit pourquoi

elle m'a dit parce qu'il a les yeux bleus



ils sont pas très objectifs les critères

ici comme ailleurs

par contre

après, après que le chef soit choisi là, ça change, ailleurs c'est plus ici

chez les Chiapas par exemple

on fait une grande fête, tout le monde est là, assemblé, on se met en cercle, debout, autour du chef, un grand cercle

et on amène une sorte de tabouret, qu'on met au centre du cercle et sur lequel le chef est invité à s'asseoir

le tabouret est un tout petit tabouret, en bois et au centre de la planche sur laquelle le chef est assis il y a un trou

le chef est assis sur un trou

et si le tabouret avait un dossier, s'il était une chaise nous dirions nous que c'est une chaise percée

[D'après l'historien Hans Peter Duerr, le fait d'utiliser une chaise percée en public est une marque de puissance : « Il s'agissait, en fait, d'une forme moderne d'affirmation de sa puissance, destinée à montrer à son hôte le peu de cas que l'on faisait de lui. » Le [duc de Saint-Simon](#), dans ses notes sur le *Journal du marquis de Dangeau*, expose ainsi les pratiques du Duc de Vendôme, décrit comme un personnage sale et répugnant mais dont les manières sans-gêne alliées à son rang finissent par devenir signe de distinction :

« Les airs de commodité et de familiarité qu'il accoutuma le monde à lui voir prendre sous le masque de simplicité et d'aversion pour la contrainte se tournèrent peu à peu en distinction, et de l'un à l'autre approchèrent avec le commun des gens des manières des princes du sang. Sa malpropreté, pour ne pas dire son insupportable saleté, devint en lui une singularité qui peu à peu se tourna en grandeur [...] il avait accoutumé tout le monde à sa chaise percée, sur laquelle il passait ses matinées à recevoir et la foule et les gens en tout genre les plus distingués, devant lesquels à mesure que cela lui venait il faisait sans façon ce pour quoi on est en pareille posture. »

]

En attendant, ailleurs, chez les Chiapas tous en rond et debout autour du chef on rit et on se moque, on rigole

de ce chef qui n'est pas le duc de Vendôme que Saint Simon raconte

de ce presque chef, bébé chef que l'on a à ses pieds le cul sur un trône qui est un pot

Après, on va chercher une écuelle dans laquelle il y a des braises et l'on place l'écuelle sous le trou

il est exclu que le chef grimace
il est exclu que le chef frémissa

Le chef s'il veut être chef doit rester de marbre tandis que ses cuisses rôtissent et que l'on s'esclaffe et chante tour à tour

tant que les chants dureront le chef qui veut être chef ne devra pas bouger on lui permet seulement de rire

Celui qui chante a le droit de chanter vite mais il a aussi le droit de chanter lentement s'il trouve que celui qui a chanté avant lui a chanté trop vite

Jusqu'à ce que les chants s'arrêtent et que le chef se redresse

avec calme

en prenant tout son temps

Et alors seulement le chef est le chef

être chef cela se mérite

Et alors seulement le chef peut donner des ordres :

les guerriers écoutent le chef
parfois ils obéissent
parfois ils tournent les talons et vaquent à leurs affaires
tandis que le chef vaticine

cela arrive-t-il chez nous ?

le chef n'est jamais une cheffe
comme ça arrive parfois
dans les démocraties modernes

chez nous, ici

loin des Chiapas
décrits par B. Traven, alias Otto Feige, alias Ret Marut

(écrivain allemand né en 1882
et mort à Mexico en 1969
loin de Versailles et de Louis
Quatorzième du Nom)





UN / 1

Esther
FERRER

« Train de John Cage » – Bologne (Italie) – 1978 – Photo : Roberto Massoti

Questions à se poser en groupe ou

Préférez-vous que la France soit un hexagone ou un triangle équilatéral ?
Pourquoi ?

Préférez-vous être gouverné par une mafia monothéiste, polythéiste ou athée ?
Pourquoi ?

Préférez-vous tourner en rond ou en carré ?
Pourquoi ?

Questions

Préférez-vous en danger nationale
duit
Pourquoi ?

Préférez-vous Vichy ou le Vichy ?
Pourquoi ?

Préférez-vous la prochaine Guerre du Golfe soit en exclusivité par ARTE ?
Pourquoi ?

aux français individuellement à intervalles réguliers.

vous mettre votre identité ou votre patronyme brut ?

vous l'eau de régime de

vous que la guerre du Golfe soit retransmise en par CNN ou

Préférez-vous avoir la puce à l'oreille ou dans le nez ?
Pourquoi ?

Êtes-vous sûr/e que ceux qui viennent manger votre pain, mangent seulement votre pain ou le pain et le saucisson ?
Pourquoi ?

Préférez-vous avoir un cousin germain ou un oncle américain ?
Pourquoi ?

ENTRETIEN AVEC ESTHER FERRER

Par Patricia Brignone

On pourrait commencer cet entretien en évoquant le rapport au langage et à la parole, qu'entretient ton travail, présent aussi bien dans tes performances que dans tes installations; et cela dès tes débuts lors de ta collaboration avec le groupe Zaj (qui de façon éclairante ne signifie rien, sauf un goût affirmé pour certaines sonorités particulières)¹...

Oui, on peut dire que c'est une constante de travail. La réalité, c'est que pendant longtemps je n'ai pratiquement pas employé de son dans mes actions, à l'exception des bruits existants, naturellement produits par moi, ou par d'autres, durant le déroulement de l'action. Mais par la suite, je me suis intéressée à l'idée du temps qui passe, et par voie de conséquence à la structure du temps dans la performance. J'ai alors commencé à introduire ce facteur temps, en demandant par exemple l'heure aux personnes dans le public ou simplement en énonçant l'heure qu'il était, ou en glissant un élément sonore marquant le temps qui passe comme le battement du cœur, et plus tard l'horloge parlante du téléphone, etc. Quand j'ai fait ma première action/conférence, « ZAJ théorie et pratique », en 1987, j'ai véritablement utilisé le langage, mais pas seulement pour dire. Ce qui m'intéressait c'était la forme, la structure de mon discours, la façon donc les choses s'enchaînaient, en apparence très logiquement, mais en fait de façon totalement dépourvue de sens, l'absurde, étant un autre élément de mon travail. J'ai par la suite beaucoup réfléchi sur la façon de dire, sur des modes différents, jusqu'au point de m'inventer une langue comme dans une de mes actions/conférences : « L'art de la performance : théorie et pratique ». De même la combinaison mouvement/parole m'a beaucoup intéressée dans « Parler pour marcher ou vice-versa ». Le langage est pour moi un outil d'expérimentation. Un outil avec lequel j'aime jouer, manipuler.... Ce qui me semble important, c'est ce qu'il y a derrière mon discours. Le discours c'est comme un rideau, l'important c'est ce qu'il y a derrière : la forme, la manière de dire, la façon de véhiculer les idées.

Comment s'articule de façon plus précise ce processus de création qui te fait passer du registre mental à l'action, avec ce jeu permanent d'actions devenant des installations et vice-versa des installations devenant des actions ?

Pour moi la relation installation / action s'impose comme une évidence. Je passe sans cesse de la performance à l'objet et vice-versa, c'est un vrai continuum qui m'a d'ailleurs amenée à intituler en 1997 une exposition « De l'action

à l'objet et vice versa »². Plus précisément je dirais que toutes les deux sont définies pour trois éléments : le temps, l'espace et la présence, même si chacun de ces paramètres sont traités de façon différente. C'est comme l'eau, elle a toujours la même formule : H₂O, mais elle peut se présenter soit sous forme d'eau courante, soit sous forme de glace ou encore de vapeur. « Mémoire », « Dans le cadre de l'art », « Silhouettes » sont des exemples de cet aller et retour. Dans Mémoire (performance du début des années 80) je fais référence à la mémoire de la matière, qui dès que tu la violentes tend à récupérer son état initial, tout comme notre corps qui, atteint de maladie, s'efforce après coup de recouvrir son état sain. L'action, quant à elle, consiste à marcher sur des enveloppes au rabat ouvert jusqu'à ce qu'elles se referment complètement. J'ai choisi de la faire avec des enveloppes pour sa référence possible à d'autres mémoires, selon l'interprétation de chacun.

Prolongeant cette réflexion sur cette bi-polarité qui te fait aller de la performance à l'installation, tu évoques la question de la présence en certains termes...

Réfléchissant à ces questions, j'ai essayé de formuler, il y a quelques années dans un petit texte pour la revue canadienne, Inter, intitulé Install-Action³, en quoi ces deux approches, la performance et l'installation emploient les mêmes éléments mais de façon différente. A mes yeux, la performance travaille le réel en direct, et la seconde, l'installation, son image en différé. J'aime bien dire que dans la performance il y a surtout l'action, et dans l'installation la contemplation, mais que dans toutes deux il y a situation. Si l'on repense à l'étymologie du mot installation (install du lat. stallum, in-stall, dont une des significations est demeure, lieu clos), cela renvoie davantage à un caractère de fixité, de chose établie, que je ne trouve pas dans la performance, car cette dernière est par excellence l'œuvre ouverte et nomade selon toutes les circonstances et transformable du fait de son caractère « in situ ».

Pour revenir à la question de la présence que tu soulèves, du point de vue de la performance, j'y perçois deux présences vives : la mienne et celle de l'autre. Cette dernière peut être singulière ou plurielle, volontaire ou involontaire ; ceci dans le cas plus particulièrement des actions de rue, bien que cette circonstance ne change rien fondamentalement ; les deux contextes sont d'égale importance pour moi. Dans la performance, nous sommes tous des viveurs au sens que donnèrent à ce mot ses inventeurs, les Situationnistes.

L'inventivité mêlée à la rigueur est l'une des grandes qualités de tes performances, mais aussi la simplicité doublée d'un humour impassible (quelque soit le contexte : celui de la Biennale de Venise ou l'inauguration d'une rue, la rue Marcel Duchamp, Paris 13°)... attachement à cette simplicité qui te fait dire : « Si je peux faire avec une seule chose, je le fais. Mais mieux, si je peux faire avec rien avec

seulement mon propre corps, c'est encore mieux ». Selon moi, ta pièce Intimo y Personal est éloquente de ce type de pensée. Peux-tu en parler ?

C'est vrai, parmi mes actions, celles que je préfère sont celles où je n'emploie rien ou presque rien ; pour moi c'est comme toucher un point qui est définitif, il n'y a rien à enlever ni à ajouter. Faire simple ne signifie pas pour autant faire didactique. Quand je démarre la mise en œuvre d'une action, mon processus de travail consiste à commencer à enlever des éléments, des mouvements... jusqu'à que je ne puisse plus rien enlever. Le problème est que pour que ça soit valable, il faut que le concept soit solide, bon ; et comme ça ne m'arrive pas quotidiennement d'avoir de telles idées, je ne produis pas beaucoup. Mais tout ça ne signifie pas un refus des objets ; non, je les emploie souvent et même parfois je les accumule. En règle générale, il s'agit d'éléments de la vie quotidienne interchangeables, faciles à me procurer partout où je vais, car comme je l'ai dit la performance est un art nomade et plus encore sdf, elle n'a pas de domicile fixe, ni de forme fixe heureusement !

Tu cites cette pièce Intimo y Personal, qui, il est vrai, est sans doute en effet l'une des plus représentatives de ma façon de travailler, car je n'emploie là que mon propre corps, nu ou pas, ça n'a aucune importance, et un mètre ruban de couturière. L'action consiste juste à mesurer mon corps ou celui de l'autre. C'est une de mes plus anciennes performances, de laquelle j'ai fait différentes versions, la première autour de 1967 puis à 1973 à New York. La présence est là pour le coup un élément fondamental de cette pièce.

Cet outil premier qu'est le corps (et ce qui en découle : la voix, le visage, tout comme la marche) peux-tu dire ce que ça représente pour toi et comment tu habites ces notions de réalité véritablement incarnées chez toi (que tu appelles aussi « présence »)?

Pour te répondre le plus simplement possible, j'aime marcher ; j'adore me promener à pied dans les villes que je ne connais pas et même celles que je connais et qui me sont familières. Je reste très attachée à un poème d'Antonio Machado, « Caminante no hay camino, se hace camino al andar » (que l'on peut traduire par « Marcheur, il n'y a pas de chemin, le chemin se fait en marchant »)⁴, poème que j'ai en tête depuis l'époque de mon bac, qui m'a beaucoup aidé tant dans ma vie que dans mon travail. Il évoque l'idée de créer son propre chemin... J'ai fait beaucoup d'actions, en effet, où je marche, où je cours même... Bon, un peu moins maintenant que j'ai vieilli ! Il faut savoir que mes actions, je les adapte à ma situation. J'aime les changer, sans en changer le concept. Je peux faire beaucoup de variations à partir d'une idée que j'affectionne ; c'est juste la forme qui change. Par exemple, « Performance à plusieurs vitesses », c'est une action où je me devais de courir beaucoup. Quand j'ai com-

mencé à prendre de l'âge, je l'ai adapté à mes capacités, mais il est arrivé un moment où je ne pouvais plus la changer davantage sans en modifier l'idée ; j'ai donc décidé de ne plus la faire. Quand on m'a proposé, dans le cadre d'une invitation au Museo Mausoléo à Morille (près de Salamanca en Espagne), d'enterrer une œuvre d'art c'est cela que j'ai choisi de réaliser. C'est cette action que j'ai accomplie pour la dernière fois, puis enterrée dans un cimetière proche, où elle gît sous une pierre tombale (gravée à ses dates de naissance et de mort) sous la forme d'une partition, d'une chaise et d'un mégaphone ; aidée par les gens pour le clouage et la mise en terre... En musique ! Puis nous avons célébré et clôturé l'enterrement comme c'est la coutume dans les villages espagnols en mangeant et en buvant.

Pour en revenir à la perception du corps, à commencer par le mien, je n'ai jamais eu le moindre problème de considération. Les questions d'apparence, de beauté ou d'absence de beauté, je n'y pense pas. Quand je fais une action, c'est mon corps de tous les jours qui agit ; c'est le corps quotidien qui fonctionne de la même façon. Parfois ça surprend les gens, qui, tout étonnés, me disent : « dans tes performances tu bouges comme dans la vie de tous les jours » et je leur réponds « oui, bien sûr, c'est le même corps ».

On a parlé de la simplicité, d'un naturel rare chez toi, mais on pourrait évoquer aussi te concernant un certain parti-pris d'objectivité, de neutralité. Cela rejoint-il chez toi une relative adhésion à la « beauté d'indifférence » prônée par Marcel Duchamp, révélateur d'un esprit très cagien, présent dans Zaj et partagé par ses protagonistes (songeant à cette citation de Marchetti : « après une chose peut en arriver une autre »)⁵.

Je parle uniquement pour moi : j'aime les actions simples, directes, les plus dépouillées. Mais il peut arriver qu'il soit nécessaire de faire intervenir beaucoup d'éléments comme dans « Las cosas » (« Les choses ») même si c'est rare. J'aime ce pari, il n'y a rien qui distrait l'attention, rien qui puisse « reconforter » le regard de l'autre, il n'y a pratiquement rien à voir et souvent même rien à écouter, mais malgré tout il y a quelque chose qui se passe, qu'on peut refuser ou accepter bien sûr... Je veux laisser « le vide » tel qu'il existe pour qu'on puisse le remplir. Comme le dit Le Tao c'est par le vide, que les choses sont utiles et se révèlent à nous... c'est un peu là mon état d'esprit. Je ne crois pas être indifférente, mais ce qui est sûr c'est que je ne pense pas absolument pas aux gens présents quand je réalise une action : je fais ce que j'ai à faire et j'essaie de le faire du mieux que je le peux. Je suppose que les gens se sentent également tout aussi libres de faire ce qu'ils veulent. La chose qui m'intéresse dans l'art action et à laquelle je tiens, c'est la possibilité de sa transformation « in situ ». Je sais toujours comment je vais commencer une action, mais je ne sais jamais comment je vais la finir. Comment ça va évoluer. Pas seulement parce

que je peux décider de la changer en cours de route, mais du fait qu'un « accident » peut aussi la modifier. De toutes façons ce qui arrivera sera toujours plus important que ce que j'avais pensé faire et comme j'avais pensé le faire. Cage m'a dit un jour : « l'accident fait partie de l'œuvre », ça m'a beaucoup fait réfléchir.



*A ce propos, pourrais-tu nous faire le récit de la performance collective *El Train* (*Le train*) de John Cage, au départ de Bologne ?*

Oui, c'était en 1978 ; Tito Gotti (directeur de l'opéra de Bologne) avait organisé cet événement, baptisé : « A la ricerca del silenzio perduto », signé de John Cage. C'était un train qui partait de Bologne, trois jours durant avec différents parcours. Cage avait invité une série d'artistes (dont Demetrio Stratos, et bien d'autres) à imaginer une performance, une musique, ou tout autre chose, sur le mode du « train préparé »... Ainsi, Marchetti et Hidalgo avaient sonorisé le train en pré-enregistrant les sons de la région que nous allions traverser (boucles préenregistrées selon les indications de Cage). Nous montions dans le train (comme le reste du public d'ailleurs) et une fois partis les activités commençaient. Quand nous arrivions à une gare, nous descendions sur le quai où il y avait toujours beaucoup d'animation : des groupes folkloriques, des gens qui venaient par curiosité, d'autres pour prendre le train, etc. Ce fut pour moi une expérience fantastique, à plusieurs niveaux ; d'abord du fait d'être confrontée à une situation performative exceptionnelle, un train en marche, avec des voyageurs d'une grande diversité et avec des artistes de différentes disciplines⁶. Bien que très concentrée sur ma pro-

pre action, appelée « Le fil musical » (comportant une version différente chaque jour), en arrivant en gare je retrouvais le sens de la fête.

On a parlé à plusieurs reprises d'« action(s) », mais il importe de préciser que ce terme résonne chez toi de plusieurs façons : il y a l'action comme acte artistique et poétique (au sens aussi de dépassement d'un certain art fixé et figé) ; l'action politique, mais aussi l'action au sens d'engagement féministe... peux-tu nous éclairer sur ces positionnements forts qui sont les tiens ?

En vérité, pour moi c'est un tout. Je veux dire que chacun de nous avons nos compromis, nos engagements dans la vie, et je pense que ça déteint sur tout ce que l'on fait, inconsciemment. Mais parfois, c'est plus conscient. Par exemple s'il arrive quelque chose, un événement qui me touche fortement, par rapport aussi bien à l'émigration ou en lien avec la cause de femmes, ou autre ; un fait qui me révolte, qui me donne envie de crier ou de protester, alors, s'il me vient une idée qui me semble bonne, j'essaierai de la transcrire par une action qui dans cette occasion, serait l'équivalent d'un cri ou d'une protestation. Mais du fait que je suis « artiste », on va la définir comme une œuvre engagée, alors que pour moi ça n'a aucune importance que ce soit une œuvre ou non... D'autres fois malheureusement je n'ai pas la bonne idée et je dois me limiter à la façon classique de protester.

(1) ZAJ : Groupe espagnol créée à Madrid en 1964 par Ramón Barce, Walter Marchetti et Juan Hidalgo. Esther Ferrer s'y intègre en 1967. Le groupe fut dissout en 1997, à l'occasion de l'exposition : ZAJ, au Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

(2) « *De la accion al objeto y vicevers* » expositions qui se sont tenues à Arteleko, San Sebastian, 1997 ; Centro Andaluz de Arte contemporaneo, Séville 1998. Co-édition : Disputacion Floral de Gipuzkoa / Koldo Mitxelena Sala de Exposiciones, VEGAP, Sevilla, 1998.

(3) Esther Ferrer : « *Install-action, similitudes et différences* » in Inter n°74 (automne 1999), Québec.

(4) Antonio Machado – Poète républicain espagnol (né en 1875 à Séville) mort en exil à Collioure en 1939.

(5) Walter Marchetti, « *Arpocrate seduto sul loto* », Madrid, Artes Gráficas Luis Perez, 1968. (Cité par David Pérez dans le catalogue « Esther Ferrer » Bienal de Venecia – 1999)

(6) Sur la « polyartictité » du *Treno* de Bologne, au service d'un *happening* généralisé, mais aussi sur les résonances ferroviaires d'ordre cagiennes et duchampiennes, lire le passionnant article de Daniel Charles : « *Alla Ricerca... bis : Cage avec Duchamp* », avril 2008, à la suite de son article paru dans la *Revue d'Esthétique*.

Algunas prohibiciones de situación

A A A A A A A A A A	A' A A' A A' A A' A A	A A A A A A A' A' A' A' A' A'
A' A' A' A' A' A' A' A' A'	A A A A A A A' A' A' A' A'	A A A A A A A' A' A' A' A'
A A A A A A A A A A	A' A A' A A' A A' A A	A A A A A A A' A' A' A' A'
A' A' A' A' A' A' A' A' A'	A A A A A A A' A' A' A' A'	A A A A A A A' A' A' A' A'
A A A A A A A A A A	A' A A' A A' A A' A A	A A A A A A A' A' A' A' A'
	A' A' A' A' A' A' A' A'	

A	A'
A A	A' A'
A A A	A' A' A'
A A A A	A' A' A' A'
A A A A A	A' A' A' A' A'
A A A A A A	A' A' A' A' A' A'
A A A A A A A	A' A' A' A' A' A' A'
A A A A A A A A	A' A' A' A' A' A' A' A'
A A A A A	A' A' A' A' A'
A A A A	A' A' A' A'
A A A	A' A' A'
A A	A' A'
A	A'

G. Juan Ferrer

CONCIERTO « ZAJ » PARA AGUA, AIRE Y SESENTA INTÉRPRETES

Se sitúan en el espacio los dos primeros intérpretes **A** y **A'**.
A llevará una recipiente transparente con agua (o cualquier otros líquido), **A'** un micrófono.

Se colocan según se haya determinado con anterioridad. **A** pone el recipiente y el vaso sobre el suelo delante suyo.

Señal del director : **A** se agacha y llena el vaso levantándose con el vaso lleno en la mano, mientras **A'** se coloca de espaldas.

Señal del director : **A** levanta el brazo en alto con el vaso y vierte lenta pero continuamente el agua en el recipiente, mientras **A'** respira de forma audible (micrófono abierto)

Señal del director : entran dos nuevos intérpretes **A** y **A'** que se colocan respectivamente junto a los anteriores, pero muy cerca uno del otro, hasta casi tocarse.

Señal del director : los dos **A** se agachan, llenan el vaso de agua, se levantan con él en la mano, mientras el segundo **A'** se coloca de espaldas.

Señal del director : los intérpretes **A** levantan el brazo en alto y vierten el agua sobre el recipiente, mientras los **A'** respiran de forma audible (micrófono abierto).

La acción se repite de la misma manera hasta un máximo de 30 parejas.

Observaciones : Esta es una nueva versión del *Concierto ZAJ*, pero puede haber muchas otras. La duración dependerá del tiempo de cada acción y del número de parejas. En principio cada « tiempo » no puede durar más de un minuto.

La colocación de los intérpretes debe reglarse con antelación. Si estarán quieto o en movimiento. Si quietos, podrán colocarse en líneas verticales u horizontales, formando un cuadrado o un rectángulo, una pirámide (invertida o no) o dos pirámides (una para **A** y otra para **A'**) o una líneas **A** y otra **A'** hasta el final (horizontal o vertical)

Si en movimiento, los intérpretes **A** no pueden nunca dar la espalda al público y los **A'** nunca pueden estar frente al mismo.

Otro elemento a determinar es si los intérpretes son todos mujeres o mitad mujeres y mitad hombres o indiferentemente. Si las mujeres serán **A** y los hombres **A'** por ejemplo o indiferentemente o si se cambiaran los sexos, es decir, que la primera pareja será **A** mujer **A'** hombre, la segunda **A** hombre **A'** mujer, la tercera **A** mujeres, **A'** hombre etc. hasta el final.

«ARTE Y VIDA»

A la vérité chaque fois que j'entends ces questions concernant « art et vie » combinées de toutes les façons inimaginables, la première chose à laquelle je pense est aux discussions scolastiques du Moyen Age, et j'ai envie de dire : Pitié, ça soufie, passons à autre chose, s'il vous plait ! Nous n'allons pas encore une fois ajouter à la série des déclarations inlassablement égrenées depuis des décennies par des artistes ou critiques plus au moins illustres, de Duchamp à Beuys, en passant par Marinetti (mais on pourrait en citer d'autres). Déclarations devenues aujourd'hui des lieux communs

On pourrait jouer avec ce binôme art/vie et dire par exemple qu'il y a des formes d'expression qui font partie de la vie contemplative et d'autres de la vie active, la performance, entre autres ; ou en suivant les surréalistes que la vie de l'artiste consiste à jouer avec le cadavre de l'art.

Une autre façon de se poser la question est : est ce qu'il faut choisir entre l'un et l'autre ? est ce qu'il faut établir des catégories, des échelles de valeur, comme bêtement pose la question le célèbre questionnaire (auquel ont répondu des personnalités du monde entier) vous obligeant à choisir entre un chat vivant et un chef-d'œuvre ?

Est ce que c'est l'art qui suit la vie ou vice-versa ? Or si la vie peut se cloner, pour quoi pas l'art ?

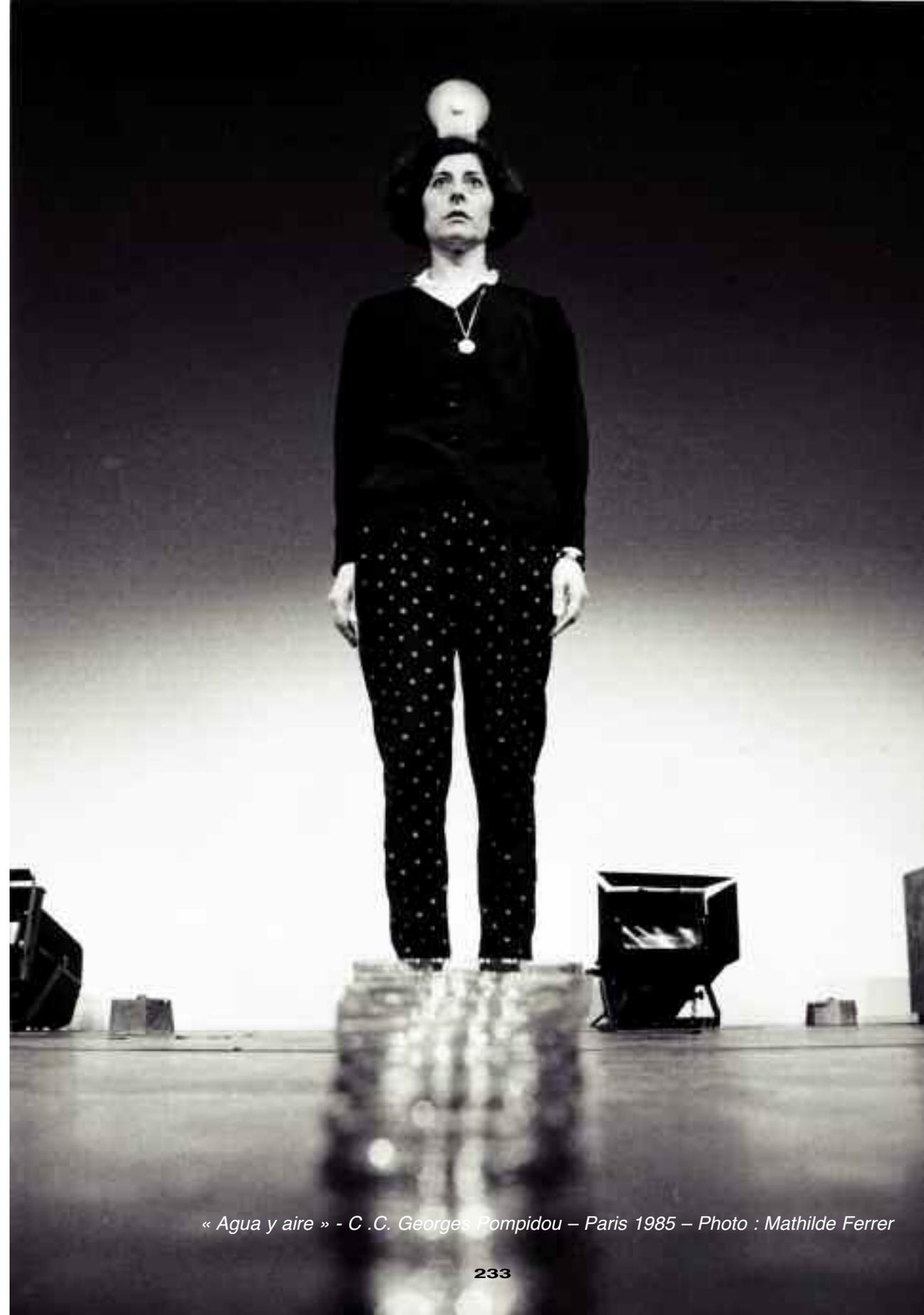
On peut aussi se poser des questions simplement.

Est ce que je sais qu'est que c'est la vie ? NO, je me suis trouvée là-dedans sans rien demander. Je suis sortie d'un espèce de foyer aqueux (le ventre de ma mère) et petit à petit j'ai pris conscience que le monde et moi étions deux entités séparées mais, que la distance nécessaire entre lui et moi elle devait se faire de l'intérieur de la chose, autrement je ne pouvais pas exister. e

Est ce que je sais qu'est ce que c'est l'art ? NON PLUS, je me suis trouvé en train d'en faire malgré moi. De la même façon que je n'ai pas cherché à naître je n'ai pas cherché non plus à faire de l'art, je me suis trouvée en train de faire ce que nous appelons art, (avec ou sans majuscule), car j'avais besoin d'organiser le monde dans ma tête, autrement, je ne pouvais pas non plus exister. Alors qu'est ce que c'est ce binôme art/vie. Peut-être, me dis-je cette distance qui nous sépare tout en nous reliant .

El arte no pretende decir lo que es, o cómo es o por qué es, sino hacer que algo sea*.

*L'art ne prétend pas dire ce qui est ni comment c'est ou pourquoi c'est, mais faire quelque chose.



« Agua y aire » - C.C. Georges Pompidou – Paris 1985 – Photo : Mathilde Ferrer

Peut-être qu'elle s'appelait
Elle, s'appelait peut-être
Il ,s'appelait peut-être

Peut-être s'appelait elle : Chang-Wa elle est morte
Li- Ping elle est morte
Che-ming elle est morte
Ueling elle est morte

Peut-être s'appelait il:

Chang-Sing	il est mort
Chen Mei	il est mort
Zhu Da	il est mort
Yuang Jiang	il est mort
Mao	il est mort
Shi Tao	il est mort
Yuan Ji	il est mort
Tang Yin	il est mort
Zhou Chen	il est mor
Shen Shou	il est mort
Huang Xiang Jian	il est mor
Tang Yin	il est mort
Huang Xia	il est mort
Ju Fuzhen	il est mort
Wu Bin	il est mort
Xiao Chen	il est mort
Shen Shou	il est mort
Lan Ying	il est mort
Xiang Yuanbian	il est mort
Wen Boren	il est mort
Shoiu Hao	il est mort
Huang Yi	il est mort
Kum Kan	il est mort
Gian Du	il est mort
Xiao Yuncong	il est mort
Bian Wen Yu	il est mort
Wang Shimin	il est mort
Song Xu	il est mort
Wang Jian	il est mort
Cheng Zhengkui	il est mort
Gong Xian	il est mort
Gao Fenghan	il est mort

Huang Daozbou	il est mort
Lu Zhi	il est mort
Hong-Wu	il est mort
Zhang Dunfu	il est mort
Wu Li	il est mort
Li Gouyglin	il est mort
Tieng-Song	il est mort
Mei Quing	il est mort
Zhou Xiahu	il est mort
Qiu Zhijie	il est mort
Zhao Liang	il est mort
Song Dong	il est mort
Zhou Shaobo	il est mort
Kuo-Fang	il est mort
Yang Fudong	il est mort
Song Dong	il est mort
Chen Yin-Yu	il est mort
Wu Chun-Hui	il est mort
Wu Tung-Wang	il est mort
Lana Lin	il est mort
Hung Ruey-Yi	il est mort
Hsiao Shuo-Wen	il est mort
Chan Chieh-Jen	il est mort
Wu Chun-Hui	il est mort
Huang Ting-Fu	il est mort

oui,
ils sont morts,
ils sont tous morts,
à la douane de Douvre
ils sont morts étouffés,
le dimanche 18 juin de l'année 2.000
dans une remorque
censée contenir des tomates.
Ils sont tous morts
le dimanche 18 juin de l'année 2.000
il faisait beau,
il faisait chaud,
ils étaient jeunes,
ils ont perdu,
ou
peut être serait-il mieux de dire

qu' on leur à volé, la vie,
leurs vies
l'unique chose qu'ils avaient
ils sont tous morts,

MIRAR AL PUBLICO UNO POR UNO MIENTRAS CUENTO

1, 2, 4, 5, 54 hommes,
1, 2, 3, 4, femmes
oui,
ils sont tous morts
le dernière année du siècle,
le dernière année du millenaire.
oui,
ils sont tous morts,
dans une remorque,
étouffés.
«

« Sur les pavés l'argent » - Série



MEMOIRE

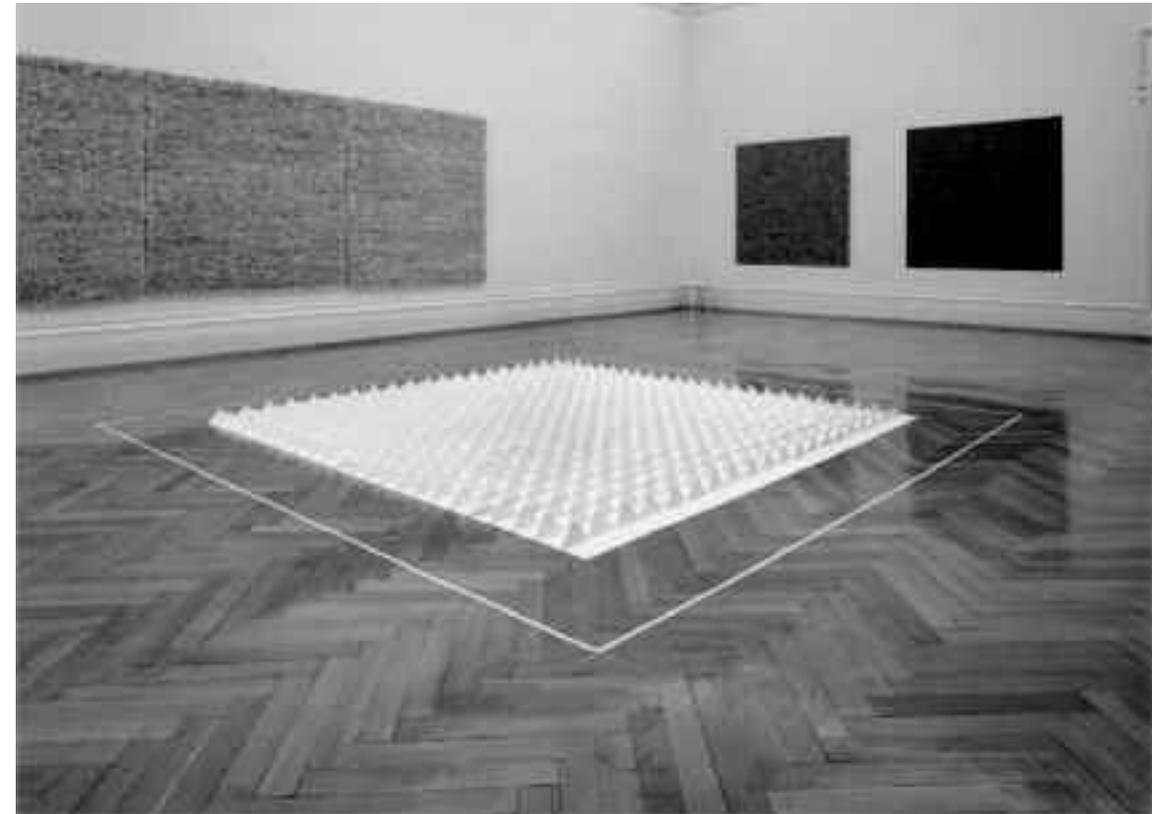
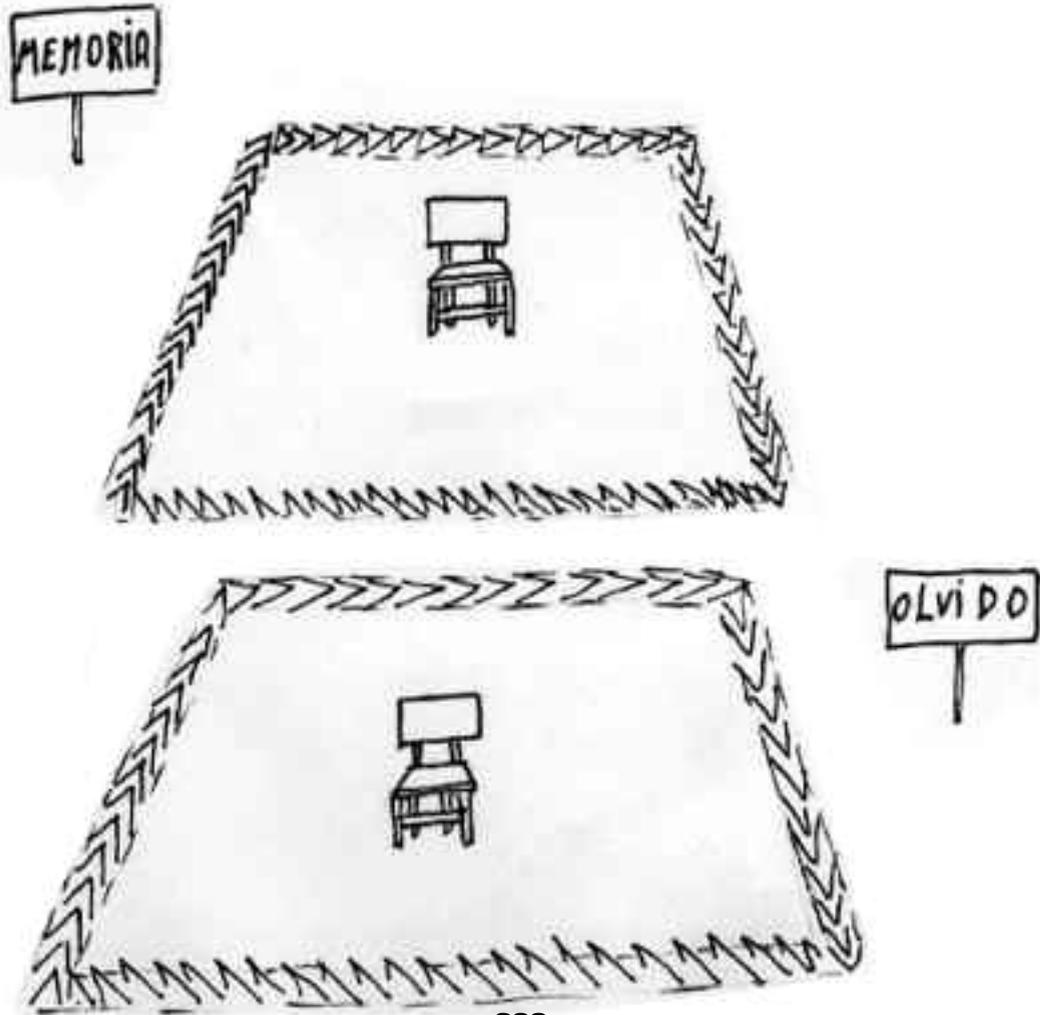
*Il s'agit d'ouvrir des enveloppes avec les mains et les fermer avec les pieds.
Toutes les versions sont possibles, y compris celle-ci :*

On place dans un espace beaucoup d'enveloppes (de la manière que l'on désire),
avec le rabat levé en perpendiculaire avec le sol.

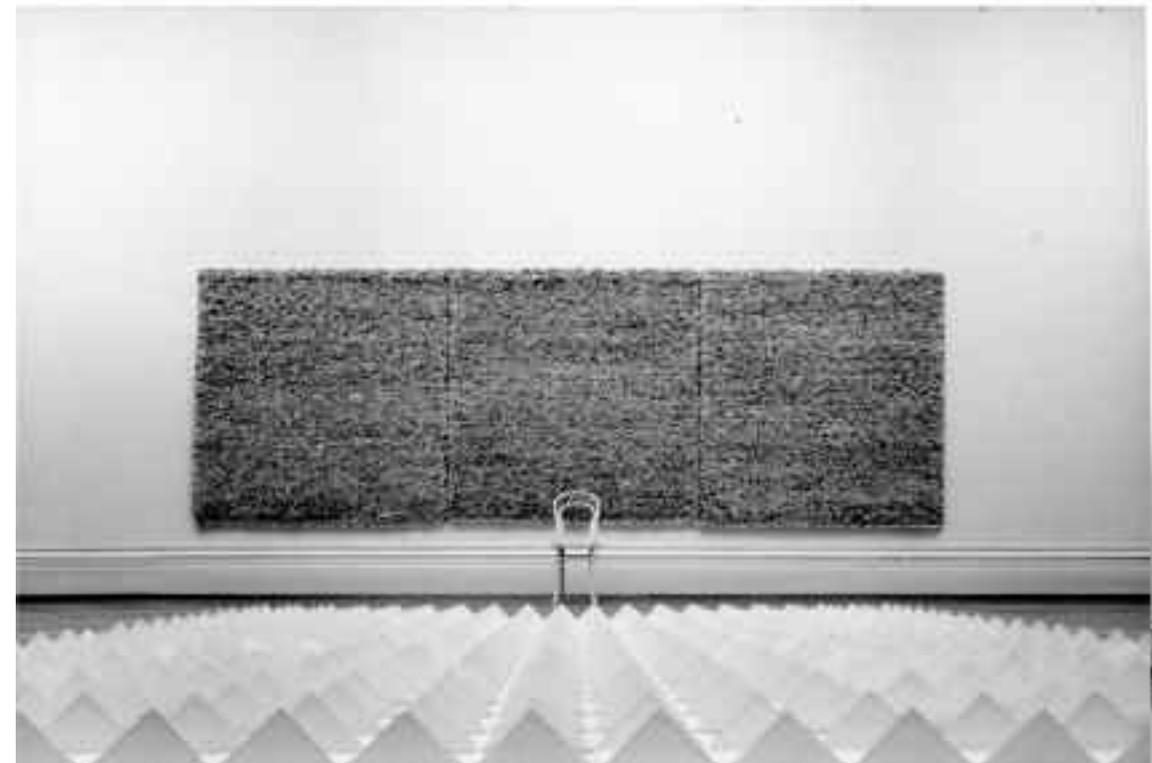
Dans le centre il y a une chaise. La personne qui réalise l'action s'y assoit et
montre une pancarte qui dit : **MEMOIRE**

Quand lui convient, elle se lève, enlève ses souliers et ses chaussettes, et
commence à marcher sur les enveloppes ouvertes jusqu'à ce que toutes les enveloppes
soient fermées.

Quand elle aura finie, elle s'assiéra à nouveau sur la chaise et quand il lui
conviendra, retournera la pancarte, sur la quelle apparaitra le mot : **OLVIDO**



«Mémoire» - 500 enveloppes, mesures variables - Musée d'art et 'Histoire de Neuchâtel



An Event is Just an Event

*from an interview with Clara Gari in Barcelona, 1997,
translated and edited by Tom Johnson*

People often speak of the euphoric explosion of performance art, but we could also speak of the growing pains of performance art, because it is quite clear that performance art is facing some new questions as it matures, despite the fact that it is now an established part of the art world. One of these questions has to do with theatricalization. Performance began as the work of a few artists who wanted to transcend the limits of the visual arts, and who also wanted to transcend those typical theatrical situations, where there was no interaction with the public, and the audience received its spiritual food more or less like geese. These artists wanted to change this, and to do something that then did not even have a name, but which was capable of creating a different situation.

Another new question has to do with the institutionalization of performance art. Even though institutions don't give performance the same attention they give to other kinds of artistic activity, but they are interested all the same, and of course, this helps the artists, but it can also be dangerous. Quite frequently now festivals of performance art are organized in spaces that, for security reasons, or because of the other uses of the space, are very limited, the audience and the performer find themselves in a completely theatrical environment, even before the action begins. The performer is up on the stage and the audience is down below, in comfortable chairs, exactly as if they were watching Shakespeare. This situation transforms performance into a kind of theater - a transformation which is perhaps inevitable, but disgraceful in my opinion.

Institutions have no interest in events that may have an unpredictable outcome, or in spaces where they can't control the reactions of the public. But when you abandon the unpredictability, you also abandon the tension between the people doing the action and the people watching the action, and when this tension disappears, performance art disappears, because this is what it is all about. All that remains is a sort of theatrical situation, which isn't a complete and satisfying staging, as one would have in a well equipped theater, and isn't at all the immediate kind of communication one is supposed to have in performance art. It's a situation that can perhaps best be described as innocuous, inoffensive, empty. Audiences today are more and more accustomed to being passive spectators, all looking on from the same point of view. Television has a decisive influence, because it conditions people to confront the world circulating around them in a frontal manner, by looking into a screen, which of course neither sees nor hears

the spectator. The situation in a traditional theater is not much different. I always say that one thing that I like in performances art, is that it doesn't really have a place. Performance is a form of expression that may take place anywhere. It is a nomadic art. But more and more, organizers confine it to auditoriums, to film showing spaces, to theaters.

There are other reasons that performance has become theatricalized. When young artists begin to arrive on the scene with theatrical or dance backgrounds, performance art becomes all the more codified. These young people, perhaps frustrated by the limitations of the theatrical language, are attracted to the freer form of expression they find in performance. But actors always act. Wherever they go, people who have studied acting are always acting, and wherever they walk, they generate a kind of performance that resembles theater. They use written texts, are likely to use costumes and props, they talk and move in a theatrical language, and all these elements impede real performance art, performance art destined for other spaces, unprepared spaces. The same thing happens when some musicians close to the world of performance, because they require lots of technical stuff to put on their actions. It is difficult to set up all this equipment and to get it to function the way you want, and it is all very fragile besides. You can't just put computers and projectors and synthesizers anywhere, and there are security problems too. All of this requires lots of money, set-up time, and vigilance, and creates rigid situations that have little to do with the spirit of performance events as I understand them. The performer is not an actor, is not a musician, is not a ballerina. An event is an event and nothing more than that.

A performance is whatever happens in the performance, and in this sense a performance can be absolutely anything. I mean, a performance is not nothing, but it is something a bit vague, something that can be understood differently by everyone who sees it. That is rather my personal point of view. Others have to make their own decisions as to what they believe a performance is for them, hopefully always rigorously respecting their own criteria. Performance is not a world where anything goes.

The actor plays a role, represents something. In performance there is no representation, only presentation. There is no mystification, no illusion, everything is real. For me performance events are the most democratic works of art in the world. All that is necessary is the will to make one. No technique is required. It is like paella, you can make it however you like, if you just remain faithful to yourself. In my case this means eliminating everything that attempts to manipulate meaning and everything that attempts to create a situation of power over the public that is watching. If lights are illuminating me, and not the audience, then I exist and the audience doesn't. That gives me a certain power, I don't like that,

because everyone is making the performance, the spectators and the performer alike. Whatever happens happens, and whatever happens in one of my performances is part of the performance. If the spectators applaud, cry, laugh, don't laugh, walk out, don't walk out, this is all part of the performance. As the performer I provide the point of departure, but I never can be sure how things will come out in the end.

I would say that the essential elements in my work are three invisible intangible things: time, space, and presence. But all three are as real as tables and chairs, though they may be perceived by each observer in a different way. I also use the absurd. In fact, I sometimes say that my work can be defined as "the rigor of the absurd." As to elements that really are tangible, the less of them I use, the better it is. I think of the event, I imagine it, and later I eliminate everything that seems unnecessary. This does not mean, however, that the essence of the event is always minimal. An event can be accumulative, for example, adding more and more of something to the point of saturation, but the accumulation is not superfluous. I avoid the ornamental. Any thing that can be eliminated without losing the sense of the event is a decoration that I don't need.

I am aware that there are some types of performance art that can not be read according to what I am saying here, and of course, I am not trying to define performance with a capital letter, or to say that the events of some artists are more genuine than those of others. Performance has diversified a great deal, has opened up a great deal, and the definition of performance, if there is one, or if we need one, must remain open. Everything that is projected into this great empty performance art space is the performance art .I am thinking about, wanting, hoping for.

In my work I use very little technology, and this is a conscious choice. Performance for me is a raw art, and when we begin to cook it, we lose something. Our potatoes turn to mush. Performance is anchored in the real, and it permits few stylistic elaborations. Of course, the public may be bored when what they are seeing is extremely simple, but performance events are not shows, and we are not doing them for amusement. Today people need to be amused and stimulated. I don't mean to say that this is bad, it is simply an observation by way of saying that I can not work in this spectacular way. What I want is the most as possible with the least as possible.

Performance is everything that happens in a given space during a given moment, for better or for worse. Something happens, and we are there, and that is all.



QUESTION DE POESIE

C'est une question de parler du sujet d'un façon un peut différent, C'est une question de faire de la

poesia

outrement, Comme j'ai déjà dis, d'une façon un petit peu différent, C'est à dire de parler sans pour autant employer directement les techniques qu'on utilisé quand nous écrivons ou nous récitons la

poesia

J'ai déjà employé cette méthodes dans des autres aspects de mon travail, par exemple dans mes performances que je ne considère pas de la

poesia

dans le sens que nous sommes en train de la faire maintenant, Mais aujourd'hui j'ai décidé de l'appliquer ce même système à la

poesia

pour voir simplement qu'est ce que ça donne, si les gens sont capables de comprendre que il y a mille façons différents de faire de la

poesia

et que malgré ça, toutes, absolument toutes son valables. Car la

poesia

n'a pas une forme définie, elle n'a pas de normes, elle ne doit être comme ça ou comme ça, simplement elles doit être, C'est justement dans le fait d'être libre qu'elle est

poesia

J'aimeraï bien vous convaincre de ça, vous parler de l'anarchie de la

POESIA

sans forcément faire un poème, sans forcément avoir une des ces formes que normalement se définent comme

POESIA

sans parler de belles choses ou de choses tragiques ou intimes, ni mêle des choses spirituelles, Parler sans employer de belles phrases, ni jolies mots, parler presque sans mots, sans paroles, Se réduire simplement à dire et peut être répéter le mot

POESIA

beaucoup de fois, pas comme un slogan politique qui automatise les gens et les manipule, non comme un reflet pavlovienne, sinon comme quelque chose gratuite, s'arreter et écouter tranquillement la sonorité du mot

POESIA

L'anniversaire de l'art (*)

Cette histoire de l'anniversaire de l'art me. En réalité je voulais dire me fait chier, mais il me sembla vraiment très grossier d'employer cette expression en public, et en plus je n'étais pas sûre de pouvoir chier juste dans le moment de le dire, et j'aurai été un peu ridicule devant vous, accroupie comme ça, avec mes pantalons à moitié descendus en essayant de chier sans y arriver. C'est pour ça que j'ai décidé d'employer l'expression me barbe, c'est plus simple, et plus facile il «soufi» de mettre une fausse barbe, chose que je peux faire facilement comme vous voyez.

Cette histoire donc, celle de l'Anniversaire de l'Art, est comme l'histoire de Dieu, dont on vient de fêter le 2.000 anniversaire de une de ses incarnations, le Christ, il y a quelques jours.

Et je dis que c'est comme l'histoire de Dieu, par ce que les uns croient et les autres pas. Entre ceux qui croient il y a les monothéistes, un seul et unique Dieu et tout ce qui va avec, et les polythéistes, beaucoup des dieux et déesses, ç'est un peu mieux, un Dieu ou une déesse pour chaque occasion, comme ça on est sûr de n'être jamais en état de manque.

Mais LE Dieu ou LES Dieux apparemment ont besoin des institutions, avec leurs papes, leurs rabbins, les ayatollahs, les gurus, les curés et touti quanti, leurs Catéchismes, leurs Bibles ou leurs Corans, etc. et comme c'est de rigueur leurs fanatiques de toutes sortes prêtes à se battre pour une idée, la sienne naturellement, en plus des marchands du temple et les sectes.

Pour l'art c'est pareil, la structure est calquée de celle des religions, il y a LE DIEU-ART pour les mono et LES DIEUX-ARTS pour les poli, en peu mieux ceux-la, car ils acceptent comme art ce qu'on appelle art primitif, art tribal, art premier etc. Naturellement les uns comme les autres ont aussi besoin de leurs églises, leurs papes, leurs gurus, leurs curés, etc. qui dans ce cas s'appellent musées, commissaires, critiques, directeurs de revues etc. etc., bien entendu ils ont aussi leurs fanatiques qui vont avec bien nourris de l'idéologie artistique correspondant extrait de leurs Livres Sacrés, Art Forum,

Art Presse, Flash Art, etc. Ces fanatiques sont prêts à démolir n'importe quel artiste qui ne correspond pas aux normes, - normalement des artistes à démolir, appartient à une secte artistique non reconnue pour le Pape officiel du moment, ce type d'artiste peut rester toujours hérétique, marginal, mais il peut aussi avec le temps et en peu de chance se convertir à la vraie, l'unique RELIGION OFFICIELLE D'ART et ainsi être respecté et reconnu. Naturellement la RELIGION-ART a aussi ses marchands du temple, que nous connaissons tous.

Comme je ne pratique aucune religion, même pas celle de l'art et surtout pas celle de l'artiste génial (le prophète) qui, comme par hasard est toujours un mâle blanc et, si possible, vivant aux États-Unis ou dans la Communauté Européen, comme je suis une non-croyante de naissance, j'applique à l'art la même grille qu'à la religion: si Dieu existe c'est son problème pas le mien, je ne suis pas née ni pour le défendre ni pour l'attaquer, ni pour fêter son anniversaire, j'ai des autres choses à faire qui m'intéressent davantage.

Pour l'art c'est pareil, donc je crois que c'est histoire de l'anniversaire de l'art ne me barbera jamais plus.

(Enlever la barbe)

(*) - Texte lu à l'occasion d'un de ces anniversaires de l'Art auquel j'étais invitée il y a déjà quelques années.



JE N' ÉCRIS PAS POUR ÉCRIRE

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour pas pleurer

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour pas souffrir

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour m'endormir

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour pas sentir

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour me nourrir

Je n'écris pas pour écrire
J'ai écrit pour me vider

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour avancer

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour m'en sortir

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour délirer

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour supporter

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour réfléchir

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour m'isoler

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour partager

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour me nier

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour m'affirmer

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour dérailler

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour respirer

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour pas raller

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour pas cogner

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour m'amuser

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour m'assoupir

je n'ai écrit pas pour écrire
j'écris pour m'isoler

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour me vider

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour fasciner

Je n'écris pas pour écrire
j'écris pour épater

Je n'écris pas pour écrire
peut-être j'écris simplement
pour rêver

LE CHEMIN SE FAIT EN MARCHANT

Série : Parcours

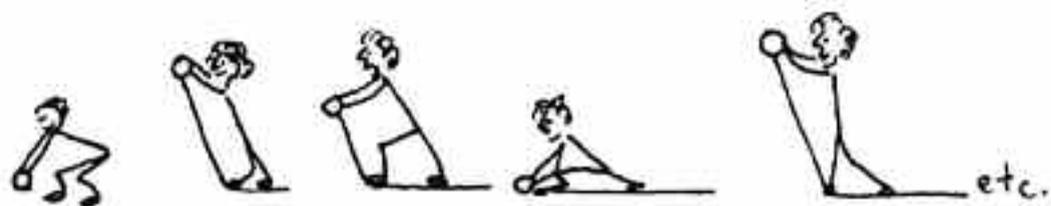
Il s'agit de réaliser une performance en marchant sur une bande collante. Toutes les versions sont valables, y compris celle-ci.

La personne qui réalise l'action colle le bout du premier rouleau par terre, et le déroule peu à peu jusqu'à la hauteur qu'elle désire.

Elle commence à marcher sur la bande collante déroulée jusqu'à qu'elle ne puisse plus avancer.

Ensuite elle déroule encore une fois le rouleau, et marche sur la bande. Elle répète l'opération autant de fois qu'elle le décide. Fini le premier rouleau elle continuera avec un autre, et ainsi de suite jusqu'à en finir avec tous les rouleaux.

Si on le veut, à la fin du parcours, on peut décoller la bande, mais dans ce cas on marchera derrière elle.



ENTRE LE MOT ET LA PAROLE (Caravane de la Parole, Québec)

La langue française établie dans l'usage une grande différence entre : mot et parole,
et pourtant, dans les dictionnaires, très fréquemment, le mot et la parole sont interchangeables. Le mot est la parole écrite et la parole est le mot prononcé. Mais selon la plupart des traditions, "au commencement était le verbe"(1)

Cette action qui privilège évidemment la PAROLE est composée de trois parties, comment dire la parole, quelle parole dire et quoi faire avec la parole, tout ça organisé en étroite complicité avec les dictionnaires de la langue française. Le performeur peut interpréter librement ces trois parties. Dans le cas du "La Caravane de la Parole", organisé par le collective Inter-le Lieu, j'ai décidé faire une lecture illustrée, bien par de commentaires, bien par des actions, de chacune de ces trois parties.

Voilà son schéma (à remplir par chaque performeur qui décide la réalisée).

1ère. PARTIE:

Comment dire la PAROLE

Criant
Normalement
Susurrant
Vocalisant
Sans émettre un son
Rapidement
Lentement
En différentes langues
En m'en empêchant
Poétiquement
Dédaigneusement
Bégayant
En courant
Chantant
Ridiculement
Lyriquement
Avec ou sans dents
etc.

2ème PARTIE:

Quelle PAROLE dire

Paroles en liberté,
Paroles en l'air
Paroles d'amour
Paroles d'appel
Paroles d'avertissement (par exemple: Attention les poètes arrivent encore une fois!)
Paroles de blâme
Paroles blasphématoires
Paroles célèbres (par exemple: 3.000 années d'histoire vous contemplent - Napoléon)
Paroles de consolation
Paroles de défi
Paroles divines
Paroles étouffées
Paroles grossiers
Paroles de Haine
Paroles historiques (par exemple: Vive le Québec libre!)
Paroles incohérentes
Paroles inintelligibles
Paroles injurieuses
Paroles magiques
Paroles de malédiction
Paroles mensongères
Paroles de menace
Paroles de politesse
Paroles de réconciliation
Paroles serviles

Mais il y a beaucoup d'autres comme:

Aigres-douces
Acerbes
Affectées
Ambiguës
Belles
Bonne
Blessantes

Brutales
Caressantes
Claires
Compromettantes
Couvertes
Désagréables
Dures
Efficaces
Entrecoupées
Faussées
Froides
Grasses
Hachées
Impies
Imprudents
Maudites
Mauvais
Mémorables
Mordantes
Naïves
Oiseuse
Offensante
Mémorables
D'honneur
Tendres
Remarquables
Rudes
Saccadées
Sacramentales
Sacrilèges
Simples
Sèches
Sensées
Tranchantes
Vagues
Violentes

3ème PARTIE:

Quoi faire avec la PAROLE

Avoir la parole



Avaler la parole
Adresser la parole
Avoir le droit à la parole
Couper la parole
Croire sur parole
Demander la parole
Donner la parole
Enlever la parole
Jurer sur parole
Manquer de paroles
N'avoir pas de parole
Passer la parole
Perdre la parole
Priver de la parole
Porter la parole
Prendre la parole
Prêter la parole
Rendre la parole
Retenir la parole
Retirer la parole
Tenir la parole
Vendre la parole

(la performeuse réalisera une vente aux enchères en direct de la parole).

(1) - Larousse -

Mot : Son ou groupe de sons ou de lettres susceptibles d'être utilisés dans les divers énoncés d'une langue

Ensemble de paroles, de phrases constituant un texte court: dire un mot à l'oreille - écrire un mot à quelqu'un

Parole: Faculté naturelle de parler, le fait de parler. Mot ou suite de mots qu'on prononce.

Le Grand Larousse

Mot: moyen d'expression oral ou écrit. Élément de la langue composé d'un ou de plusieurs phonèmes susceptibles d'une transcription écrite.

Parole: faculté de s'exprimer par le langage articulé. Mot prononcé.

Littre

Mot: Son monosyllabique ou polysyllabique qui a un sens

Parole: Sentence, mot notable, dit

Le Grand Robert:

Mot: élément sémantique codé d'une langue; son ou groupe de sons articulés graphiquement qui conserve une certaine uniformité

Parole: ensemble de sons articulés qui ont un sens





INAUGURATION POUR LA RUE MARCEL DUCHAMPS – 1995

Performance pour 7 performeurs ou plus ou moins.

Désignation performeurs : **A,B,C,D,E,F,G**

L'action est organisée en 7 mouvements, chacun dirigé pour un des performeurs.

Chaque mouvement (sauf le 7^{ème}) implique un parcours d'au moins 50 m.

Chaque participant portera une chaise pliable et un chou-fleur.

Pendant les différents parcours les participants diront : **ta, te, ti, to, tu.**

Pendant le 1^{er} parcours ils vocaliseront seulement, sans émettre des sons. Après, au fur et à mesure des différents parcours, commenceront à lever la voix jusqu'à arriver à dire **ta, te, ti, to, tu**, au dernier mouvement, dans une tonalité de voix assez forte mais sans crier.

Dans chaque parcours ils marcheront différemment : le premier normalement, le deuxième en reculant, le troisième de côté, le quatrième en accélérant, le cinquième en sautillant, le sixième très très lentement. Dans le septième il n'y a pas de parcours.

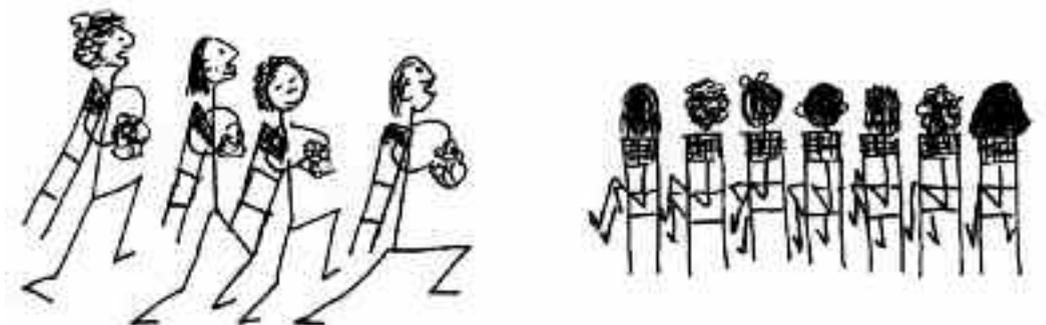
Les 5 premières actions seront toutes différentes, et on peut décider préalablement celles qu'on va faire. Mais la 6^{ème} et la 7^{ème} ne le sont pas.

Dans le 6^{ème}, tous les performeurs doivent être début face au public

Le chou-fleur sur sa poitrine tenue avec les deux mains croisées.

Dans le 7^{ème}, ils doivent chanter les mots « MARCEL DUCHAMP » au rythme de la chanson préférée de chacun, jusqu'à ce que le responsable du mouvement leur fasse le signal d'arrêter.

Dans ce moment ils peuvent offrir le chou-fleur au publique ou s'en aller tranquillement.



Esther Ferrer

Des images du néant au néant

Entretien

Par Thomas Fort, - ParisArt - 23 Juin 2014

Artiste et femme engagée Esther Ferrer livre au Mac Val un autoportrait malgré elle. Ces images, ces visages, ces fragments de corps dévoilent la vision d'un corps qui traverse inexorablement le temps et l'espace et qui, né du néant retournera au néant.

[Vous indiquez produire des autoportraits malgré vous tout en vous mettant en scène de façon fragmentaire dans vos photographies. Quel rapport entretenez-vous avec votre corps, votre image ?](#)

Esther Ferrer. En réalité quand j'ai commencé ce travail, vers la fin des années 1960, je n'avais nullement l'intention de faire des autoportraits. Ce qui m'intéressait, dans une période teintée de manifestations et de revendications, c'était d'interroger un corps de femme. Que signifiait être une femme, quel impact, quelle force, ce corps avait sur la société. Par ailleurs, à cette époque, le mouvement de libération des femmes était très actif, il s'agissait donc d'un moment opportun pour traiter ce sujet. J'ai donc décidé, comme nombre d'artistes femmes, d'utiliser mon corps, faute d'avoir pu trouver un modèle, pour véhiculer des idées divergentes face aux usages et codes en place depuis longtemps à travers l'histoire, les images, la publicité ... J'avais alors besoin d'un corps ordinaire, sans artifice, hors de tout canon de beauté classique car je voulais justement lutter contre ces institutions. Prendre mon corps comme sujet fut finalement la solution la plus simple mais n'impliquait pas une volonté de produire des autoportraits. C'était un moyen comme un autre de pouvoir exprimer mes idées. Bien sûr on peut s'interroger sur les choix que j'opère, ce que j'accepte ou non de faire avec mon image. Le paradoxe est d'autant plus complexe si je vous révèle que j'ai une soeur jumelle avec qui toutefois je ne suis jamais entrée dans le jeu de la ressemblance.

[On admet en littérature qu'un auteur, même de façon indirecte, se positionne dans une certaine forme d'autobiographie.](#)

Esther Ferrer. Il est évident que nos actes restent influencés par notre vie, par notre enfance, par une certaine éducation qui persiste en filigrane dans tout ce qu'on produit. Inconsciemment, même si on ne souhaite pas parler de soi, demeure par bribes des fragments de nous mêmes. Après à chacun de les valoriser ou non, d'en faire un autoportrait assumé comme tel ou de les laisser de

côté pour préférer exprimer autre chose Je suis fasciné par les chaises, par exemple, j'en ai utilisées à maintes reprises, mais je n'avais jamais pensé que cela pouvait être en relation avec un souvenir d'enfance. Je suis issue d'une famille nombreuse et lors des repas familiaux on apportait beaucoup de chaises autour de la table. Peut être est-ce en échos à ces nombreuses chaises que j'en ai utilisées autant. Néanmoins je ne suis jamais consciente de projeter mon enfance et mes émotions dans mes productions.

[Les fragments très signifiants de votre corps, visage, sexe, poitrine, ne deviennent-ils pas des médiums à part entière dans votre démarche ?](#)

Esther Ferrer. J'ai effectivement commencé par photographier le visage et le sexe qui ne sont pour moi que des images. Il s'agit de supports que je retravaille ensuite. C'est une matière, un médium, qui me sert à véhiculer mes engagements. Le titre de l'exposition « Face B, image / autoportrait » vient éclairer cette volonté de considérer ces visages, ces fragments de mon corps comme des images ayant la capacité de synthétiser des idées. Ce sont donc des autoportraits malgré moi car je n'ai jamais l'intention de parler directement de ma vie. Je veux lutter contre des stéréotypes, contre l'enfermement de la femme dans des carcans, dans des vêtements trop ajustés, dans des chaussures à talons hauts.

[Le fait d'utiliser votre image n'est-il pas un moyen de reconstituer avec plus de justesse la réalité qui nous entoure, le rapport au corps des femmes, à ce qu'elles représentent – ou ce qu'on veut qu'elles représentent – dans notre société ?](#)

Esther Ferrer. Si j'ai choisi mon corps c'est aussi parce que c'était le moyen le plus signifiant, sinon je n'aurais pas continué. Je crois également qu'il y a une grande distance entre ma vie et ce que je souhaite véhiculer dans mon œuvre. Je ne suis pas sûr d'ailleurs que mes expériences, mes émotions, mes sentiments soient perceptibles dans mes photographies, ce n'est pas le but en tout cas. Je souhaite, depuis toujours, m'ancrer dans une forme plus générale et exprimer l'expérience, le vécu, les émotions des femmes et non d'une en particulier.

[Le temps est un marqueur fort de votre démarche et de cette exposition notamment. Qu'implique-t-il pour vous ?](#)

Esther Ferrer. Le temps est beaucoup plus complexe à percevoir que l'espace en somme. Certains théoriciens le considèrent telle une création de l'homme afin de pouvoir interpréter la manière dont il vit. Je me suis interrogée sur la meilleure manière de travailler le temps d'une façon visuelle. Je passe d'ailleurs ma vie à compter, à égrainer les minutes qui passent. On ne connaît du temps



seulement les traces qu'il laisse sur le monde et sur nous mêmes. Ayant commencé à utiliser mon propre visage j'ai poursuivi dans cette direction pour justement mieux dévoiler l'impact du temps sur un support identique. « L'autoportrait dans le temps » expose ainsi mon visage photographié tous les cinq ans. Les images collées en diptyque opèrent une comparaison et montrent le travail des années qui défilent. J'ai inévitablement vieilli et je n'en ai pas vraiment peur, je n'ai pas non plus honte des traces que laissent le temps sur mon visage.



La notion de temps nous amène à réfléchir aussi celle de la mémoire. Peut-on considérer votre démarche telle la constitution prospective d'une archive du temps ?

Esther Ferrer. La photographie est toujours une trace du passé, elle véhicule indéniablement une certaine forme de mémoire. L'art pour moi reste un processus tourné vers le futur, jamais vers le passé. Bien sûr il peut évoquer un temps révolu, ou des faits historiques mais il le fera dans le but de laisser une nouvelle trace à étudier dans un futur plus ou moins proche. Autoportrait dans le temps ou Autoportrait dans l'espace dévoile d'ailleurs l'avancée du temps vers le futur.

Autoportrait dans l'espace projette votre image à travers l'espace spatio-temporel de l'exposition.

Esther Ferrer. Autoportrait dans le temps et Autoportrait dans l'espace sont deux oeuvres qui parlent de nos vies qui vont du néant au néant. Il est inévitable que nous traçons tous l'espace de nos vies. C'est un espace physique mais aussi un espace mental. Je travaille d'ailleurs mes photographies en ce sens. Nous ne sommes qu'espace et temps et cette œuvre ne fait rien d'autre que projeter dans la salle d'exposition cet état de fait. Les images exposées deviennent des supports de projection de mes propres intentions puis des fantasmes et désirs du spectateur. J'ai ainsi choisit le format des portraits pour cette exposition en relation à la dimension du visage de celui qui regarde l'image. Ainsi les photographies deviennent des écrans, des quasi miroirs pour le « regardeur ».

Ces images, autoportraits involontaires, déployées au sein de l'exposition du Mac Val ne semblent effectivement pas dévoiler votre intimité. Néanmoins n'est-ce pas dans les interstices de cette présentation, dans ce qui relie les pièces entre elles que l'on peut constituer votre véritable portrait ? Est-ce que finalement votre engagement, de l'ordre de la micro-politique, ne se loge pas dans un mouvement d'entre-deux, dans une indétermination à combler ?

Esther Ferrer. Le rapport au politique ce fait effectivement par les images elles-mêmes mais aussi par ce qui les relie. L'exposition du Mac Val, grâce au commissariat de Frank Lamy, se compose de plusieurs blocs distincts reliés par une trame, un discours, qui interroge le corps de la Femme et les idées qu'il porte en lui. Des collages et des maquettes sont présentées pour la seconde fois, seulement, depuis que je crée. On a choisit de les placer sur des tables disséminées dans l'espace pour montrer qu'il s'agit de la colonne vertébrale de ma démarche. C'est le cœur, le commencement de mes recherches, le début du processus. C'est un peu comme un couloir alternatif qui permet d'éclairer l'ensemble du propos, les autres œuvres de l'exposition.

N'est-ce pas finalement l'une des pièces les plus autobiographique ?

Esther Ferrer. Il y a sans doute quelque chose de plus sensible et personnel

dans ce travail, notamment parce qu'il n'était pas voué à être exposé au départ. J'ai réalisé la série Et le temps passe... en un peu plus d'une semaine. Chaque jour je produisais quelque chose qui illustrait ce que j'éprouvais en tant que femme. Cela correspondait en quelque sorte à une performance répondant au contexte dans lequel j'évoluais. Ici les productions étaient en relation directe avec ma propre situation.



Votre production est éminemment engagée, elle critique les codes restrictifs de notre société, tout en s'établissant dans le registre de la création artistique.

Esther Ferrer. Je suis engagée et notamment dans le féminisme tant que ce sera nécessaire. Aujourd'hui les choses ne sont pas encore acquises, il faut donc continuer la bataille pour plus d'égalité. Ce qui m'intéresse c'est de trouver le moyen le plus valable pour véhiculer une idée forte. Dès l'instant je trouve la solution pour communiquer cet engagement, j'évacue tout le superflu pour que le message passe le plus directement possible. Toutefois mon langage reste

celui de l'art, celui de l'image, de la performance, de l'installation. Mes engagements font partis de moi et de ma démarche cependant mes œuvres conservent bien d'autres possibilités d'approches.

[Vous critiquez de manière amusée Le cadre de l'art dans l'installation éponyme.](#)

Esther Ferrer. Cette installation est née en 1992 dans un contexte où on s'interrogeait beaucoup sur ce qui rentrait ou non dans le cadre de l'art. C'était une époque de crise pour l'art contemporain. On discutait alors la définition de l'art. Ce qui était un regard critique sur le monde de l'art et sur l'intégration d'un public dans ce champ, s'est peu à peu transformé par quelque chose que je n'avais pas vraiment pensé : à savoir que la plupart des visiteurs se photographieraient dans le miroir. Rien n'était préétabli et je m'oppose fortement, d'ailleurs, à toute forme d'obligation de participation. Je laisse les gens libres de jouer avec leur image. Le spectateur doit se situer lui même dans cette installation. Ça m'intéressait particulièrement de montrer cette œuvre au Mac Val par le questionnaire analogue sur l'image de soi.

[Aujourd'hui se prendre en photo est une opération renouvelée à l'ère du selfie et des réseaux sociaux. Que pensez-vous des ces milliers d'autoportraits qui circulent chaque secondes sur internet ?](#)

Esther Ferrer. Ce qui m'interpelle c'est qu'aujourd'hui la photo finit par devenir plus importante que la réalité. Si je pense et regarde l'exposition je ne vois pas seulement des images mais des idées. Je me demande quelle relation les personnes qui font des « selfie » et qui les diffusent sur les réseaux sociaux ont par rapport à leur image. Ont-ils une idée particulière, un message à faire passer ? Est-ce qu'ils s'identifient vraiment sur ces images ? N'est-ce pas un acte manqué ? ou la production d'autoportraits malgré eux ? Je ne suis pas bien sûr qu'ils soient pleinement conscient de sur-documenter leur vie.

Dans les années 1970, performer et se mettre en scène étaient des actes militants souvent liés à une certaine contestation. Aujourd'hui ce type de pratique est littéralement ancrée dans une banalité quotidienne sans aucune dimension politique. Ces actes sont individuels et narcissiques et tentent vainement d'affirmer une existence à travers une masse toujours plus conséquente d'informations. Cette pratique est assez effrayante car elle finit par asséner l'idée qu'il faudrait être transparent aux yeux de tous. Pour ma part j'essaye au contraire d'utiliser mon visage comme le support d'un engagement et d'un militantisme. Je souhaite préserver mon intimité et une part de secret. Je souhaite que les gens analysent ce qu'il y a à la surface de l'image et n'ai aucun intérêt de m'affirmer au delà de cette image.

AU FIL DU TEMPS

Toutes les versions sont valables, y compris celle-ci.

Une personne s'assoit sur une chaise. Du plafond commence à tomber un fil très très fin en continu. Elle reste assise jusqu'à ce que l'accumulation de fil le submerge totalement.



La même action peut être réalisée avec un autre matériel, farine par exemple. Dans ce cas l'action se termine quand la farine arrive jusqu'au cou de la personne (ou personnes) assise. Si une ou plusieurs personnes souhaitent se suicider, elles peuvent continuer l'action jusqu'à que la farine les submerge totalement et les empêche de respirer.



Au fil du temps - Koldo Mitxelena Kulturunea - San Sebastián, 1997 - Installation : Chaise + corde+ cellule photoélectrique.

INSTALL-ACTION - Esther Ferrer

Comment parler d'un tel sujet quand il m'est si difficile déjà de définir et la performance et l'installation? En réalité je vois autant de similitudes que de différences entre l'une et l'autre, car il me semble que toutes les deux, performance et installation, emploient les mêmes éléments mais d'une façon différente. C'est comme si la première, la performance, travaillait le réel en direct et la seconde, l'installation, son image en différée.

Peut-être c'est à cause de cette difficulté que dans mon travail il y a souvent un aller et retour de l'une à l'autre, et même un mixage. Parfois à partir d'une performance je réalise une œuvre plastique qui correspond à ce que normalement on définit comme installation, mais qui aura une vie autonome hors performance.

D'autres fois, par contre, c'est à partir d'une œuvre plastique - qui peut être ou non une installation - que je décide de faire une performance, qui aura aussi une vie autonome.

Mais une installation peut être aussi le résultat matériel de la réalisation d'une performance, elle est comme son résidu, elle n'a pas de sens, pas de vie hors de la performance, toutes les deux sont attachées par une espèce de cordon ombilical. Et naturellement je peux aussi faire une installation qui n'a rien à voir avec une performance et vice-versa.

Donc, parler au sujet de l'installation devient pour moi un peu compliqué, car si autant dans la performance que dans l'installation il y a action, dans l'installation (install du lat. stallum, in-stall, donc une des significations est demeure, lieu clos), il y a pour moi un caractère de fixité, de chose établie, que je ne trouve pas dans la performance, car cette dernière est par excellence l'œuvre ouverte et nomade dans toutes les circonstances.

Si je pense à la performances en soi, je me dis qu'elle est cette succession d'instant qui forment ce que nous appelons, le présent, un présent dont les protagonistes sont - la plupart du temps - deux présences vives aussi importantes: la mienne et celle de l'autre (un autre qui peut être singulier ou pluriel). Cette seconde présence peut être volontaire ou involontaire - dans le cas par exemple d'une performance dans la rue - mais cette circonstance ne change rien. Dans la performance, nous sommes tous des viveurs dans le sens que donnèrent à ce mot ses inventeurs les Situationnistes.

Tout ce qui arrive pendant ce présent performatif fait partie de la performance, et quand je dis tout je veux dire ce qui était prévu et ce qui n'était pas prévu, ce qui est désirable et tout ce que normalement on considère comme indésirable: l'accident, l'erreur et même la fameuse participation, (dans mon idée

de performance la participation est inévitable de toutes façons).

Ce présent, matière de la performance, s'écoule dans un espace /temps qui le définit qui est comme un moule, et ce moule - comme les vases du TAO - a un vide, et c'est précisément dans ce vide qui réside son utilité. (1).

Le caractère éphémère des éléments qui la composent (présence, temps/espace) est un trait, qui pour moi, fait partie de l'ADN de la performance.

Qu'est-ce qui se passe quand je pense à l'installation en soi: elle peut être la mémoire de quelque chose, d'une performance par exemple - pour me centrer sur le sujet - ou d'autre chose. Un souvenir fidèle ou pas. C'est-à-dire, elle peut être exactement le résultat de la réalisation d'une performance (Via crucis par exemple), ou le résultat d'une élaboration de l'idée d'une performance (Silhouettes, Mémoire). Mais elle peut être aussi une réalisation indépendante (Paysage, Madre Patria)).



Dans la plupart de mes installations, je dé-contextualise les matériaux provisoirement, pour qu'ils deviennent éléments d'installation (les enveloppes dans Mémoire, les grosses cordes dans Silhouettes, les planches de bois dans Via Crucis (Le chemin de la Croix) le cercueil dans Madre Patria, etc.). Quand l'installation se démonte, le processus s'inverse, ses éléments se re-contextualiseront dans le cadre du quotidien en se dé-contextualisant du cadre de l'art. et à nouveau ils rempliront leur fonction originelle: avec les enveloppes, on pourra

envoyer des lettres, avec les planches de bois faire des étagères ou autre chose, le cercueil servira un jour pour enterrer quelqu'un etc. Cette dé-contextualisation éphémère me semble rapprocher mes installations de la performance, un rapprochement renforcé par le fait qu'à chaque montage de cette installation les matériaux tout en étant les mêmes sont différents, comme sera différent l'espace/temps disponible.

La présence, est aussi fondamentale dans l'installation, mais elle est comme fossilisée et l'espace/temps, dans ce cas, est comme une carapace qui détermine sa forme, car le vide entre les éléments qui la composent - je pourrais dire plutôt cette apparence de vide, (ou vide sculptural) - est comme une colle invisible qui fait que tous ses éléments restent ensemble. C'est ce qui fait que l'installation est compacte - qu'on puisse ou non la pénétrer n'y change rien, il y a aussi des sculptures pénétrables - et la performance aérienne.

Dans l'installation les indésirables sont vite éliminés et le hasard (gène important de la performance) n'existe pas, l'accident non plus d'ailleurs.

C'est peut-être pour tout ça que parfois j'ai la sensation que la performance, c'est l'œuvre, et que l'installation, c'est le cadavre de l'œuvre, ou dans le meilleur des cas, la photographie retouchée de l'œuvre et que dans la première, la performance, le comment (faire) est bien plus important que le quoi (faire) alors que je ne suis pas sûre que ce soit pareil dans l'installation.

Naturellement, il peut y avoir des installations moins fossilisées où les avatars font partie de son essence, de son code génétique, et j'en ai fait quelques-unes, comme par exemple:

Mémoire: un nombre X d'enveloppes avec son rabat levé. Les enveloppes évoluent naturellement vers leur sens original, être fermées, car elles ont été formatées pour ça. Quand on lève le rabat, leur mémoire vive travaille vers son sens premier, mais ce travail est modifié par des éléments extérieurs: le mouvement des gens, la chaleur (d'un radiateur par exemple), le froid, ou la climatisation, etc. Tout ça modifie le travail de la mémoire des enveloppes in situ, et dans ce sens l'installation devient plus vivante. Au bout de quelque temps, elle se transforme, perd sa pureté initiale, se contamine du réel, de la vie, et par ce fait, peut-être, elle s'approche plus de la performance.

J'aime bien dire que dans la performance il y a surtout l'action, et dans l'installation la contemplation, mais dans toutes les deux il y a la situation, ce qui leur correspond parfaitement. Dans la situation (in-situ-action) il y a toujours la présence et l'espace/temps, mais dans des états différents. C'est comme l'eau, ses éléments peuvent être solides, liquides ou gazeux, mais ils restent pareillement de l'Hydrogène et de l'Oxygène, nous les percevons seulement de

différentes façons et dans chaque état leur fonction est différente, comme dans la performance et l'installation.

Esther Ferrer

(1) - Lao TSE - Tao Te King : Trente rayons convergent dans le cercle de la rue/Et c'est par l'espace qu'il y a entre eux/ Où réside l'utilité de la rue/ L'argile se travaille en forme de vases/ Et dans le vide réside son utilité/ On ouvre portes et fenêtres dans les murs d'un maison/Et c'est par ces espaces vides que nous pouvons l'utiliser. Ainsi de la non-existence vient l'utilité.

(Publié dans la revista- Inter-Le Lieu - Québec)



*Paysage - Moulure de fer cuivre et aluminium - 6 modules - 12 ciseaux
Galerie J. et J. Donguy - Paris) - Mesures variables*



« 100 chaises » - performance , - pouilly



série: chaises : -Installation - galerie j & j donguy, paris

PILE OU FACE (Une action inachevée)

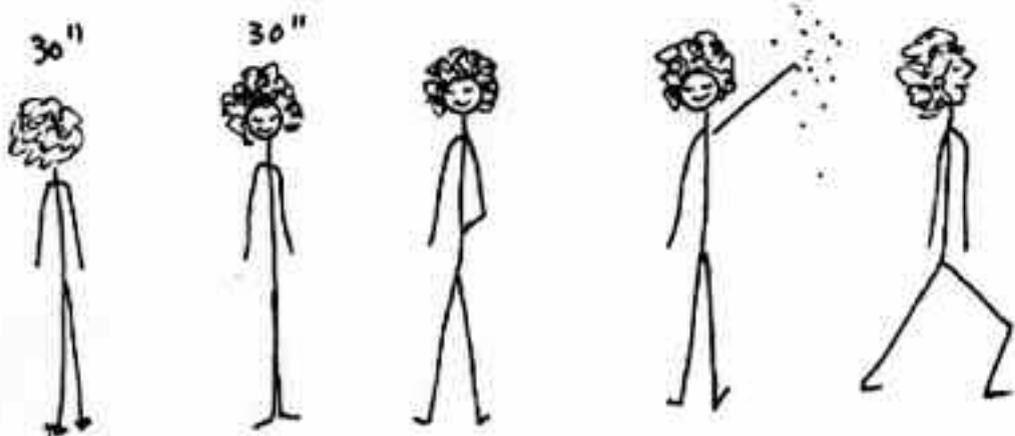
Il s'agit de réaliser une action dans laquelle intervient l'argent.
Toutes les versions son valables y comprise celle-ci :

Une personne se met debout dans un espace donné, dos au public (s'il y en a).
Elle compte mentalement 30'.

Passées les 30' elle se retourne et face au public, compte mentalement 30'.

Finis les 30', elle sort une série de monnaies de sa poche, préalablement peintes à la main, et les lance au public.

La performance se terminera le ou une de ces monnaies reviendra aux mains d' Esther Ferrer



Cette action commença dans le Centre Culturel Georges Pompidou il y a plus de 20 ans et n'est pas toujours terminée. En réalité elle ne finira jamais car le franc (la monnaie employée à l'époque) n'existe plus. C'est pour cela que j'ai décidé d'appeler cette action : *Une action inachevée*.



PARCOURIR UN CARRÉ DE TOUTES LES MANIÈRES POSSIBLES

Série : *Parcours*

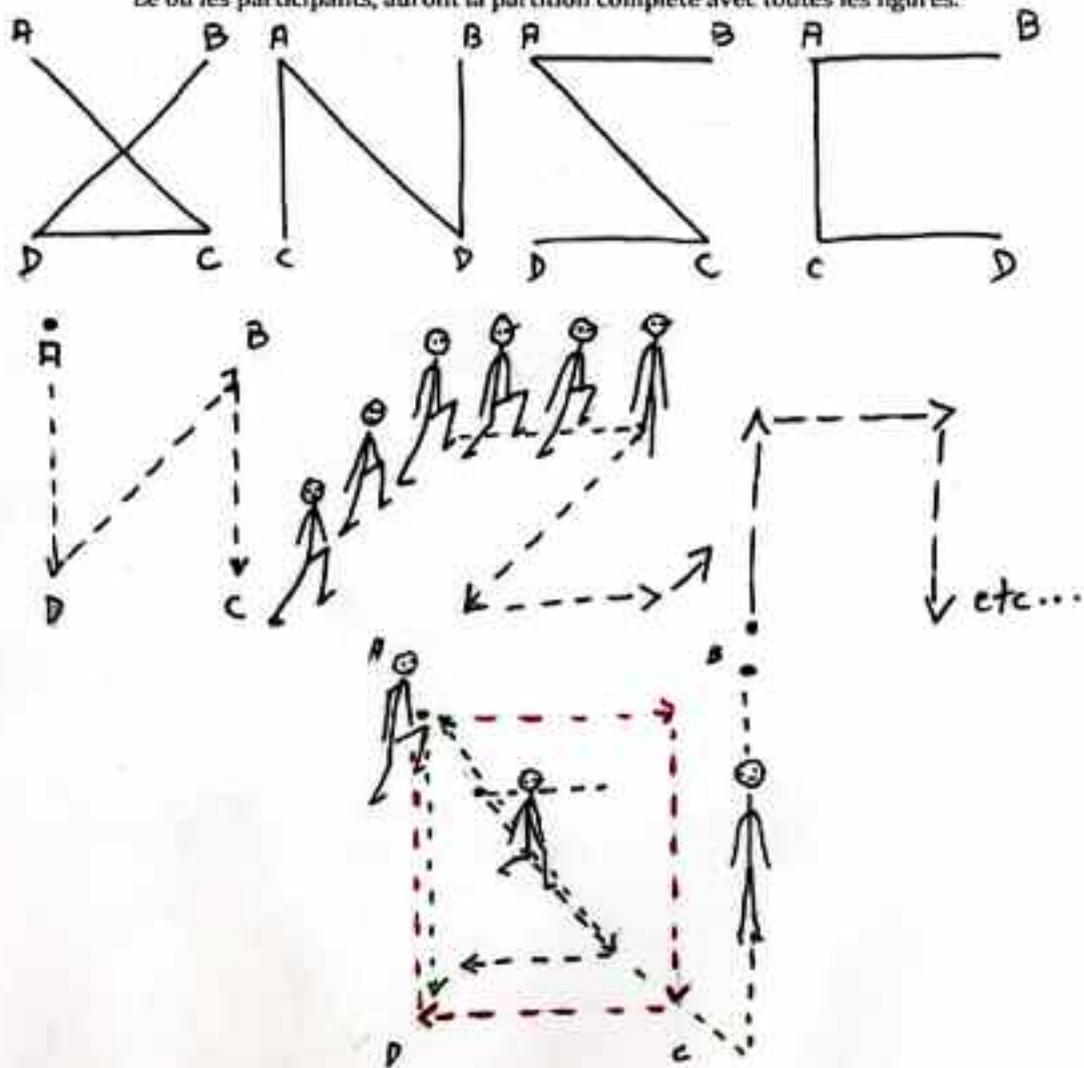
L'action consiste en parcourir un carré de toutes les manières possibles, qui sont multiples. Toutes les versions sont valables, y compris celle-ci.

Il faut tenir compte qu'il est différent, d'aller de droite à gauche ou de gauche à droite, comme de marcher vers l'avant ou à reculons.

Tout ça permet une série des variations considérables. Il y a autant de manières de réaliser l'action que de personnes décidant de la faire. Elle peut être réalisée par une, plusieurs ou nombreuses personnes, dans n'importe quel lieu public ou privé.

Le rythme sera ce qu'on aura choisi, rapide ou lent. Sans interruptions ou en se reposant entre les différents mouvements qui la composent. On peut bien la faire dans un espace unique, limité par les quatre lettres : **A, B, C, D** décidé à l'avance, ou en avançant.

Le ou les participants, auront la partition complète avec toutes les figures.



LA PREMIÈRE DEMI HEURE

Il s'agit de faire une série d'actions rythmées par le temps. Il aura une bande son qui pose la question : « Quelle heure est-il ? », à des intervalles irréguliers. Toutes les versions sont valables, y compris celle-ci :

La bande pose la question. La personne qui réalise l'action regarde sa montre et répond. Après chaque réponse elle doit faire une action, improvisée ou non. En tout elle doit réaliser 15 actions qui peuvent inclure la parole ou pas.

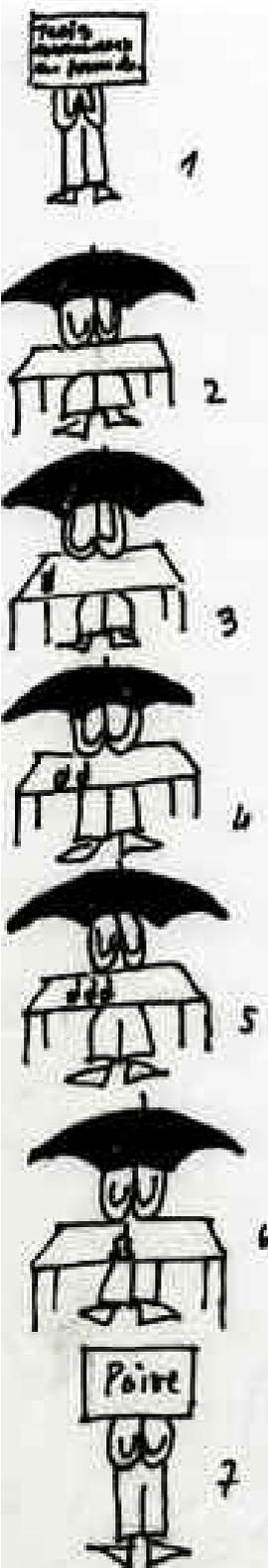
Une version :

Sur une table il y a une série de fiches avec différentes actions à réaliser. La personne qui va réaliser les actions les mélange. Extrait la première et quand la bande pose la question, elle fait la première action et continue comme ça jusqu'à la dernière fiche.

On peut aussi demander à un tiers de choisir la fiche à chaque fois.

Comme l'action a par titre « La première demi heure », il est conseillé de finir l'action en 30 minutes.





SATIE

Trois morceaux en forme de poire, un ensemble de sept petites pièces que ES réunit sous ce titre. Un titre qui m'a toujours amusée. Un jour, j'ai décidé d'y faire une performance en y ajoutant la moindre littérature possible, en respectant sur tout la forme, car j'ai toujours apprécié beaucoup l'anecdote qu'on raconte sur la création de cette oeuvre;

Il paraît qu'Éric Satie avait l'habitude de se rendre chez Debussy chaque dimanche. Un de ceux là, en parlant de la musique d'ES, Debussy lui dit plus ou moins, pourquoi ne changes-tu pas quelque chose à ta musique?. Quoi par exemple? demanda ES. Je ne sais pas, quelque chose, par exemple, la forme, fut la réponse de Debussy. Le dimanche suivant, ES ne vint pas chez Debussy, ni celui d'après. Debussy en le sachant très susceptible, pensa qu'il l'avait offensé. Mai non. Le dimanche suivant ES vint comme d'habitude, et montra à Debussy les sept petites pièces et le titre qu'il avait donné à l'ensemble. Debussy surpris, lui demanda pourquoi un titre si étrange. Et ES répondit: comme tu m'avais dit de changer la forme, je les ai faits en forme de poire.

Comme d'habitude chez moi, j'ai fait plusieurs versions de cette performance. La version de Danaë, es la plus simple et logique. Mais il y a d'autres, par exemple Trois poires en forme de morceau, qui serait un peu comme le négatif de la première version, avec le son (l'oeuvre de Satie) inversé.

Sept petites pièces, sept petits mouvements, contrôlés par la musique de Satie et bien sur une poire en morceaux ou des morceaux en poire.



« 3 morceaux en forme de poire »- performance, pouilly



«Toutes les interprétations sont valables, comprise celle-ci » - Palacio Velazquez - Musée Reina Sofia - Madrid
2017 - Piano Satie - Piano + écriture

Esther Ferrer

entretien avec Jacques Donguy le 22 mars 2018 à Paris, atelier de l'artiste

Esther Ferrer : Tu sais que Juan Hidalgo est mort ? J'étais à Madrid pour la fin de mon exposition et je devais faire la dernière performance qui s'appelle « *Concerto Zaj* ». Je savais que Juan était malade. Alors, avant de commencer, j'ai rendu hommage d'une certaine façon aux 3 fondateurs, Ramón Barce, Walter Marchetti et Juan Hidalgo. Il est mort le lendemain, le 26.

Jacques Donguy : Il vivait à Tenerife ?

E. F. : Oui, à Tenerife. Des membres de Zaj, il ne reste que moi.

J. D. : Tu as passé ton enfance à San Sébastien et tu traversais la frontière pour lire livres et journaux en France.

E. F. : C'est parce qu'il y avait la dictature, et on passait la frontière pour savoir ce qui se passait en Espagne. Quand on se doutait qu'il se passait quelque chose, on franchissait la frontière, on achetait les journaux, on les lisait dans les cafés, parce qu'au retour, on te contrôlait. Et on passait aussi la frontière pour aller au cinéma, voir des expositions et pour acheter des livres d'art, ou des livres publiés en France, mais pas en Espagne.

J. D. : J'ai fait récemment une interview avec Alain Arias-Misson. Je me suis rendu compte, en relisant le catalogue Zaj de la Reina Sofia de 1996, qu'en fait il a participé à Zaj.

E. F. : Quand je n'étais pas encore là, peut-être...

J. D. : Son nom est cité par Marchetti dans un carton de 1966 : « *Zaj est comme un bar* », il est cité avec d'autres personnes, comme José Luis Castillejo...

E. F. : José Luis Castillejo faisait vraiment partie de Zaj au commencement, et quand on a fait la performance à San Sébastien, c'était la première performance que j'ai faite avec Zaj, José Luis Castillejo est venu, parce qu'à l'époque il était actif dans Zaj.

J. D. : Il y a un carton-partition d'Alain Arias-Misson qui date de 66, « *Egospeak* », et aussi sur l'enveloppe du festival Zaj 2, de mai 66 à Madrid, son nom apparaît avec Vostell, Tomás Marcos, Manuel Cortes, Juan Hidalgo, Walter Marchetti... Il dit qu'il t'a rencontrée à Madrid pendant l'été 1966, il était avec Juan Hidalgo qui attendait une jeune femme qui devait faire une action avec Zaj...

E. F. : En 66, je n'étais pas à Madrid.

J. D. : Ce qu'il raconte, c'est qu'on attendait une jeune femme, et tu arrives, ébouriffée.

E. F. : J'ai connu Juan Hidalgo et Walter Marchetti à San Sébastien en 1966. Je me suis installée à Madrid après qu'on m'ait expulsée en 68 de l'université de l'Opus Dei où j'étais étudiante.

J. D. : Où était ton université ?

E. F. : C'était à Pampelune, c'était l'université la plus proche de chez moi. J'allais le lundi, je retournais le samedi pour travailler dans l'atelier de libre expression pour enfants selon la méthode Freinet, que J.A. Sistiaga, un artiste peintre, et moi-même nous avons créé à San Sébastien. Après je me suis installée à Madrid pour finir mes études à la rentrée de 68 et je me suis à nouveau installée à Paris vraiment, pour vivre, après le voyage que Cage nous a organisé en Amérique en 73. Quand nous ne vivions pas dans la même ville, si nous devons faire ZAJ, j'allais trouver Juan et Walter là où nous devons travailler et nous faisons le programme.

J. D. : J'ai vu que tout à fait au début de Zaj, en 64, avec Hidalgo et Marchetti, il y avait Ramón Barce.

E. F. : Ramón Barce, c'est un des fondateurs de Zaj, au même titre que Juan Hidalgo et Walter Marchetti. Mais tout le monde l'oublie. Je le cite toujours. Et même, si je me rappelle bien, c'est lui qui a trouvé le nom.

J. D. : Comment a-t-il trouvé le nom ?

E. F. : Ah ça, je ne sais pas. Ils étaient en train de chercher quelque chose qui soit rapide, qui soit facile à dire, et Ramón Barce qui avait un sens de l'humour assez spécial, a dit : « *Zaj* ». C'est un mot très espagnol, parce qu'il y a le « z », parce qu'il y a la « jota », et c'est facile à dire.

J. D. : Mais ça n'a aucun sens sémantique.

E. F. : Non, rien à voir. Tu peux dire « *Zaj* », mais ça n'a aucun contenu linguistique.

J. D. : Parce que moi j'avais pensé à « A » et « Z », la première et la dernière lettre de l'alphabet, et le « J » de Juan Hidalgo.

E. F. : Non, rien à voir. La jota, c'est parce que c'est un son qui se substitue à l'arabe à l'âge de la castillanisation.

J. D. : Les performances de Zaj sont très proches des « events » Fluxus. Par exemple, « *Musica para piano n°2* » de Marchetti, « *Regarder le piano* », c'est très proche de « *Piano activities* » de Philip Corner. Et Zaj est dans le diagramme de Maciunas.

E. F. : Bien sûr. Et Maciunas disait que Zaj, c'était le Fluxus espagnol. Et nous, on lui répondait : « Non, Fluxus, c'est le Zaj américain. » Parce qu'en réalité, on a le même héritage, on est contemporain, et les idées sont dans l'air. Mais je crois qu'il y a quand même quelques différences fondamentales: nous, on était moins expressionnistes que dans beaucoup d'actions Fluxus que j'ai vues et que je connais très bien.

J. D. : On peut rappeler « *Zaj sampler* », une publication de Dick Higgins en 67. Et en fait Dick Higgins a rencontré très tôt, dès 66, le groupe à Madrid. C'était une présentation par Zaj d'events et new music, et aussi une manifestation commune à la galerie Aachen, toujours en 66, et sur l'affiche, tu as Juan Hidalgo, Dick Higgins, Al Hansen, Alison Knowles, Tomás Marcos, Wolf Vostell et Emmett Williams. C'était vraiment une affiche Fluxus et Zaj.

E. F. : Mais c'était Fluxus et Zaj.

J. D. : Peut-être la notion de partition, de partition musicale détournée, qui est commune aux deux.

E. F. : Oui, mais moi, je peux dire que c'est un héritage directement de Cage. Si j'ai commencé à faire des partitions, c'était pour deux raisons, la première, c'était pour clarifier mes idées, et la deuxième à cause de Cage.

J. D. : Fluxus, c'est en relation avec Cage aussi.

E. F. : C'est pour cela que je dis qu'on a tous le même héritage, donc c'est évident qu'on a des points communs, surtout quand on est en train de faire quelque chose qui n'est pas encore installée dans le monde de l'art, qu'on n'est pas beaucoup de gens qui le font, comme maintenant. On est tous de la même tendance, on fait tous la même chose : libérer l'expression. Personnellement mon travail est une espèce de minimalisme basée sur la présence, le corps...

J. D. : Juan Hidalgo appelait ses concerts Zaj des « *etcetera* ».

E. F. : « *Etcetera* », c'était ses actions. Pas les miennes.

J. D. : Dans la famille Zaj sont cités Duchamp, Cage, tu en as parlé, Satie et Durruti. Que vient faire Durruti ?

E. F. : Durruti, c'était un républicain espagnol mort pendant la guerre d'Espagne...

J. D. : Oui, un anarchiste.

E. F. : Anarchiste, Walter, Juan et moi aussi, on se revendique plutôt de l'anarchisme.

J. D. : Une question que je me suis posée, est-ce qu'il y a eu, parce qu'on était sous le régime de Franco, de la censure ?

E. F. : Non. Il n'y en a pas eu, parce que nous, on appelait nos actions « *concerts* ». Concert, c'était l'unique spectacle en Espagne qui ne passait pas par la censure. Et si tu disais « concert », ils pensaient que tu jouais du violon, du piano, donc le censeur ne venait jamais contrôler. En plus, on faisait vraiment de la musique dans le sens cagien du terme.

J. D. : J'ai vu que sur un certain nombre de photos, il y a une certaine Beatrix Vorhoff. Une performeuse qui intervient dans les concerts Zaj.

E. F. : Même si le corps de Zaj, c'était nous trois, ça ne veut pas dire que ponctuellement quelqu'un ne pouvait pas intervenir. Je crois me rappeler que je ne pouvais pas venir, et Juan a fait l'action avec une autre personne qui était proche de Zaj. Parce que, quand j'ai connu Zaj, il n'y avait que des mecs évidemment, ils étaient 6 ou 7, il y avait Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Ramón Barce, Castillejo, Tomás Marco, Eugenio de Vicente, et après certains ont pensé que pour des raisons particulières, professionnelles ou autres, ça ne les intéressait pas de continuer, et on a continué seuls, Juan, Walter et moi.

J. D. : Une des premières actions dont on a une photo avec toi, c'est en 67 « *Analisis* », « *Analyse* », avec Marchetti et Hidalgo. On te voit sur une photo sur le devant de la scène avec un papier en train de lire.

E. F. : C'était une pièce de Javier Martinez Cuadrado. Ce n'est pas la pièce ni de Juan ni de Walter ni de moi.

J. D. : Tes propres pièces interviennent plus tard. Tu joues d'abord les pièces de Marchetti, d'Hidalgo et d'autres. Parce qu'on est en 2018, 68 c'est important. Tu intervies en janvier 68, tu es à Bilbao avec Marchetti et Hidalgo, on a juste un carton d'invitation...

E. F. : On n'a pas de photos. Justement l'autre jour, quand j'étais au Guggenheim pour mon exposition, le directeur du Musée des Beaux-Arts m'a dit : « Mais Esther, tu ne sais pas où il y a des photos de cet événement ? » Et après, on a parlé d'autre chose.

J. D. : En 68, tu es au Musée d'Art Moderne de Paris, et tu intervies le 7 mai 68 avec Marchetti et Hidalgo. D'abord, qu'est-ce que tu as fait, puis ensuite on était en plein mai 68. Il y a eu le meeting du 3 mai à la Sorbonne, manifestation le 4 mai, arrestation des étudiants, manifestation toute la journée du 6 mai avec les premières barricades place Maubert, 10.000 manifestants place Saint Germain le soir, des voitures incendiées, le 7 mai, grande manifestation de Denfert à l'Étoile. Et vous étiez le 7 mai à Paris.



E. F. : Et nous on était le 7 mai à Paris, et on s'était donné rendez-vous au café Cluny, Juan, Walter et moi, et j'étais avec Juan. On arrive au Cluny, Juan et moi, on rentre, et au bout d'un moment, on nous dit qu'il faut sortir, ils commencent à fermer les rideaux des boutiques. On est resté comme des idiots devant la porte en attendant Walter. Alors, à un moment donné, il y a eu la masse qui venait de Denfert-Rochereau, d'abord les paniers à salade, puis une masse énorme d'étudiants, et nous, on a suivi le mouvement, en cherchant toujours Walter. On l'a trouvé à une heure du matin, très tard. On avait les yeux irrités de gaz, ça piquait, tout était fermé, mais en face d'Odéon, de la statue, il y avait un bar qui était ouvert, qui laissait rentrer les gens pour accéder à la maison. Alors nous on est rentré, et on a trouvé Walter

ESPECULACIONES EN V

Salen 3 personas que se colocan en esta posición:

A se adelanta y gira la cabeza de C a la derecha

A vuelve a su sitio

B se acerca y gira la cabeza de C primero al frente y luego a la izquierda

B vuelve a su sitio

A gira la cabeza de C dejándola al frente. Levanta el brazo derecho de C y lo deja en esa posición

A vuelve a su sitio

B desciende el brazo derecho de C y luego levanta el izquierdo.

B vuelve a su sitio

A desciende el brazo izquierdo de C y cogiéndolo por la cintura dobla su busto hacia delante

A vuelve a su sitio

B apoyando sus manos en los hombros de C lo coloca de nuevo en posición recta. Luego lo coge nuevamente por los hombros y lo inclina hacia la derecha.

B vuelve a su sitio

A agarra los hombros de C y lo endereza primero, inclinandolo después hacia el lado opuesto

A vuelve a su sitio

B endereza de nuevo el busto de C. Coloca la pierna izquierda de C en posición adelantada

B vuelve a su sitio

A coloca en posición normal la pierna izquierda de C y adelanta su derecha.

A vuelve a su sitio

B coloca la pierna derecha de C en posición normal y sujetándole de los hombros lo gira quedándose los dos frente a frente.

A se adelanta y se coloca detrás de C que le da la espalda.

Pasa un tiempo. Entre A y B descienden muy despacio el cuerpo de C hasta dejarlo en el suelo con la espalda apoyada en él.

A y B se quedan de pie uno a cada lado de C. Pasa un tiempo. Se levanta y se van los tres

A actúa siempre por detrás de C

B actúa por delante de C.

SILUETA I

Salen A y B con una cuerda larga (depende de las dimensiones del escenario).

A agarra un extremo de la misma y B el otro. A lo sujeta en el suelo manteniéndolo con la mano y B hace una circunferencia girando mientras A permanece en el centro (Idea: Draba)

Terminada la circunferencia doblan la cuerda por la mitad y vuelven a realizar la misma operación, con la mitad de la cuerda (pueden cortarla o no)

Terminada la 2ª circunferencia vuelven a doblarla de nuevo y efectúan otra 3ª circunferencia con los mismos movimientos. A permanece en el centro de pie.

Pasa un tiempo. B se ha ido.

B vuelve y efectúan la misma operación que al principio, pero girando esta vez en sentido inverso al anterior de derecha a izquierda, y comenzando por la circunferencia más interior. Terminadas las 3 se van.

là. Après, ça s'est calmé, et nous, on s'est promené. Il y avait sur la chaussée des chaussettes, des vêtements, des chapeaux, des livres, des lunettes, cassées ou pas cassées, et des pavés évidemment, et c'est là que j'ai pris mes premiers pavés. Et à partir de là, un jour, j'ai décidé de faire des choses avec les pavés. .

J. D. : Donc, c'est l'origine de la série des pavés.

E. F. : Ah oui, c'était mai 68, ça, c'est évident.

J. D. : Et la performance elle-même au Musée d'Art Moderne ?

E. F. : On a fait une pièce de Walter. C'était la phrase de Satie : « J'aimerais jouer avec un piano qui aurait une grosse queue », objet que Walter mettait derrière, je le mettais avec lui, et je crois qu'on a fait « *El Secreto* », une pièce de Juan qui dure une heure, et je ne crois pas qu'on ait fait plus de choses.

J. D. : En quoi consiste cette pièce, « *El Secreto* » ?

E. F. : « *El Secreto* », c'est une pièce qu'on a beaucoup faite à une certaine époque. La première fois que j'étais avec Zaj justement, à San Sébastien, on a fait « *El Secreto* ». Et après avoir fini, Juan, Walter et moi, on est allé dîner. Et Juan Hidalgo et Walter m'ont dit : « Écoute, Esther, nous, ça nous a beaucoup plu comment tu as fait ce que nous on t'a proposé de faire, est-ce que tu veux continuer à travailler avec nous ? » J'ai dit : « Oui, si je peux faire ce que je veux ». Ils m'ont dit : « Bien sûr ! » Chose qui a été respectée. Donc une personne raconte le secret à une autre à l'oreille, et la dernière personne le raconte au public, qui ne comprend rien bien sûr. Et ça dure une heure. Quand on a été si violemment attaqué à San Francisco, c'était quand on était en train de faire « *El Secreto* » justement.

J. D. : Et vous aviez du public au musée d'Art Moderne ?

E. F. : Oui, oui. Il y a eu quelque chose dans le *Nouvel Observateur*, une photo de moi, mais c'était dans le contexte d'autre chose aussi.

J. D. : Et tu ne l'as pas gardée ?

E. F. : Bien sûr que non. Tu sais, Zaj ne ramassait rien, et moi encore moins. Celui qui ramassait de temps en temps, c'était Juan. Walter, c'était comme moi. Par exemple les photos de l'Amérique. Tu t'imagines qu'ils nous ont fait des photos, les Américains ?

J. D. : Peter Moore.

E. F. : Peter Moore à New York. Mais on allait de New York à San Francisco en faisant des performances dans toutes les universités. Pas une seule photo, sauf celles de Peter. C'est tout.

J. D. : « *Spéculations en V* », c'était à New York ?

E. F. : C'était une des performances que j'ai faites à New York.

J. D. : C'est de qui ?

E. F. : C'est de moi, « *Spéculations en V* ».

E. F. : « *Especulaciones en V* », « *Huellas, espacios, sonidos* », et « *Siluetas* », sont les premières que j'ai faites. Dès que j'ai commencé à travailler avec Zaj, j'ai dit à Juan et à Walter : « Je vais écrire mes propres pièces. », et je les ai écrites. Elles sont toutes des années 60.

3) Sale una persona que se recorre el escenario como en el primer caso, pero otra persona hace el sonido con la pelota, si palo o no importa que.

PROFANAS -

En escena hay tres espejos grandes colocados a una cierta distancia y cara al público. Salen 3 personas y se colocan de espaldas al público cada una frente a un espejo. De forma que el público vea la imagen reflejada.

- 1ª persona - se mira el ojo, entreabriéndolo con las manos
- 2ª " se mira la nariz entreabriéndosela de uno y otro lado
- 3ª " se mira la boca, los dientes, la lengua sacándola

- 1ª persona - nariz
- 2ª " boca
- 3ª " ojo

- 1ª persona - boca
- 2ª " ojo
- 3ª " nariz

Tampoco el espejo cada uno con un trapo negro o blanco y luego se van.
(Puede hacerse o bien ~~interponiendo~~ ~~entre~~ ~~los~~ ~~espejos~~ ~~una~~ ~~persona~~ ~~que~~ ~~se~~ ~~mantiene~~ ~~permaneciendo~~ ~~delante~~ ~~de~~ ~~un~~ ~~único~~ ~~espejo~~ ~~o~~ ~~bien~~ ~~interponiéndose~~ ~~a~~ ~~cada~~ ~~movimiento~~ ~~o~~ ~~bien~~ ~~haciendo~~ ~~cada~~ ~~una~~ ~~la~~ ~~misma~~ ~~operación~~ ~~en~~ ~~cada~~ ~~uno~~ ~~de~~ ~~los~~ ~~espejos~~)

Puede hacerlo 1, 2 o 3 personas (con un solo espejo o 3 espejos, repitiendo la operación en cada espejo si es una sola persona la que lo hace. También puede realizarse con un cristal transparente y el sujeto se coloca entonces detrás cada al público).

INTIMO Y PERSONAL -

(Hace falta una mesa y una silla)

Puede hacerse:

- 1) Sale una persona desnuda o vestida. En el escenario hay un espejo grande. (puede hacerse también sin espejo) En la mano tiene un metro. Se va midiendo lentamente todas las partes de su cuerpo, como quiera, larguras, anchuras, (si se hace desnuda el hombre se medirá el falo). A medida que se va midiendo va escribiéndolo en el lugar correspondiente con alguna materia de color que se note, o bien va escribiéndolo en etiquetas que se va pegando en la zona correspondiente, o bien si tiene una pizarra, junta a ella en la que previamente habrá dibujado una silueta lo va marcando en ella, sobre las partes correspondientes. Cuando ha terminado si dispone de una sumadora va sumando todas las cantidades obtiene un resultado que escribe muy grande sobre el suelo del escenario y lo recorre por encima y se va.
- 2) puede también medirse y marcharse sin más.
- 3) o puede quitarse todos los papeletos y quemarlos en un cenicero y arrojar los cenizas.
- 4) o puede borrarse con un trapo y agua o lo que sea lo que está marcado sobre su cuerpo, o terminar como le de la gana.
- 5) También puede hacerlo una persona a otra (vestidas o desnudas) con cualquier de las variaciones anteriores.
- 6) Hacerse lo a sí misma 3 personas (desnudas o vestidas)

MIS MANOS

Salen una persona. Se coloca en cualquier parte del escenario, sentada o de pie y juega con sus manos (siempre mirándose las al tiempo que quiere, moviéndolas o no. Luego se va

J. D. : Tu as les partitions ?

E. F. : Oui, j'ai les partitions bien sûr.

J. D. : En 1971, l'action « *Intimo y personal* », « Intime et personnel », New York, photo et vidéo. Tu utilises un mètre de couturier, mais tu ne te mets pas nue en public ?

E. F. : Pas à New York. Dans la partition, il est dit qu'on peut la faire nue ou non, comme on veut, et que ce qui est important, c'est de mesurer le corps. Et je l'ai faite habillée ou pas, selon ce que je voulais sur le moment. Je me suis mise nue avant-hier dans la performance que j'ai faite au Centre National de la Danse qui m'a invitée, où j'ai fait une action. Parce que c'était nécessaire. Mais se mettre nue à l'époque, c'était banal. Encore maintenant, c'est banal, si tu es jeune. Mais si tu as quatre-vingt ans, et si tu te mets nue devant des gens jeunes, ils trouvent ça ridicule. Je l'ai fait en partie parce que la performance le demande, parce que je devais faire une action sur mon corps directement, et en partie parce que je suis vieille, certainement, mais j'ai le droit de faire ce que je veux avec mon corps. Alors qu'à l'époque je le faisais par militantisme féministe, parce qu'il faut dire qu'à un moment donné les femmes artistes, dont moi, ont décidé que leurs corps, qui avaient été tellement manipulés dans l'histoire de l'art, allaient véhiculer ce que nous on voulait qu'ils véhiculent, et qu'on avait le droit de se mettre nues de la façon qu'on voulait et quand on voulait, pas quand les autres le voulaient.

J. D. : « *Silhouettes* », c'est aussi de toi ?

E. F. : Oui.

J. D. : En quoi cela consistait-il ?

E. F. : À l'époque, c'était l'époque de la rébellion, tu peux t'imaginer, il y avait des mandalas partout, on lisait beaucoup sur le Bouddhisme Zen, et certains des artistes de l'action étaient tentés par la philosophie orientale à cause de Cage, et il y avait beaucoup d'influence Zen dans le mouvement Fluxus, il ne faut pas oublier non plus qu'il y avait des artistes asiatiques. De toute façon, le cercle a toujours été pour moi un élément que j'aime bien. Quand je travaille avec les nombres premiers, je les écris en carré, mais aussi en cercle, en spirale, comme certaines galaxies. Donc j'ai décidé de faire cette pièce, c'est avec une corde, on l'a faite à la Reina Sofia d'ailleurs. Juan ou Walter tenait une extrémité de la corde, et moi je tenais l'autre. Et Walter ou Juan restaient debout avec la corde, moi de l'autre côté, et l'on tournait. Je tournais lentement, et Juan ou Walter continuaient mon mouvement. Après, quand on avait fait la circonférence, je lui donne mon bout, on pliait en deux et on pliait en trois. On pouvait s'arrêter là et faire la même chose, ou refaire à l'inverse, ou bien continuer jusqu'à ce que l'on soit complètement collés l'un à l'autre. Et après cette pièce, j'ai fait une installation qui s'appelle « *Siluetas* », qui est exactement la même idée, mais je ne peux pas te dire si c'était avant la performance, et après l'installation, parce que dans mon travail, il y a toujours un aller et retour de la performance à l'installation et de l'installation à la performance. Mais c'est une de mes plus vieilles performances. Et on l'a faite beaucoup de fois, Juan, Walter et moi, comme « *Spéculations en V* »,

qu'on a faite un grand nombre de fois, ainsi que beaucoup d'autres.

J. D. : Et « *Excavación Zaj* » à Madrid en 72, tu participes, mais ce n'est pas de toi.

E. F. : Non, ce n'est pas de moi.



J. D. : Et « *Nacho criado* », toujours à Madrid en 72, non plus.

E. F. : « *Nacho Criado* », c'était un artiste plasticien qui est mort il y a quelques années et qu'on aimait beaucoup. Au commencement, il y avait d'autres gens qui collaboraient avec ZAJ, mais comme je t'ai dit, peu à peu ils ont arrêté, et le groupe était vraiment surtout limité à Walter, Juan et moi.

J. D. : Il y aurait eu un scandale à Madrid, galerie Juana Mordó, avec « *Secreto a voces* ».

E. F. : C'est la pièce que je t'ai racontée. Cela provoquait souvent des réactions vio-

lentes. À Madrid, en Amérique aussi...

J. D. : 72, c'est important, parce qu'il y a les fameuses *Rencontres de Pampelune*, et c'est là où tu rencontres John Cage pour la première fois. Donc tu participes à un concert au théâtre Gayarre à 19h avec Juan Hidalgo, et il y a un extrait de la presse où vous êtes traités de trio de « *solapados terroristas* », de « *terroristes sournois* ». Qu'est-ce que vous aviez donc fait ?

E. F. : Normalement sous une dictature, tout se politise, absolument tout. Tu veux ou tu ne veux pas, ça se politise. Le jour même où nous avons fait notre action lors des Rencontres de Pampelune, il y a eu un attentat de l'ETA. Ils avaient mis une bombe dans une automobile devant le gouvernement militaire. Et la dernière pièce était une pièce de Walter Marchetti. Les républicains espagnols qui habitaient en France avaient une radio qui émettait à certaines heures pour informer les Espagnols de ce qui se passait réellement en Espagne. Et au moment de l'émission, la radio nationale émettait un bruit absolument terrifiant et tu ne pouvais rien entendre. Walter avait enregistré ce son, et à un moment donné, on fermait toutes les lumières de la salle, sauf bien sûr pour les entrées et les sorties d'urgence, et on était assis à une table ou même par terre, je ne me rappelle pas comme on l'a fait à Pampelune, il y avait une petite bougie, c'est les bougies que l'on met pour le jour des morts, et, dès qu'on l'allumait, il y avait ce bruit épouvantable. Alors les gens ont commencé à crier liberté, et la guardia civil nous a obligé à tirer le rideau de fer, et nous on était d'un côté, le public était de l'autre, et on était angoissé à mort à l'idée qu'il pouvait y avoir des violences et des morts, que les flics commencent à tirer et que les gens s'affolent. Mais heureusement non, le théâtre a été évacué calmement, et ça s'est arrêté là.

J. D. : Comment ça s'est passé, la rencontre avec Cage ? Parce que les *Rencontres de Pampelune*, en fait, étaient organisés par un musicien espagnol.

E. F. : Luis de Pablo. Ils étaient deux musiciens en fait. Et c'était un constructeur espagnol franquiste, qui construisait aéroports, routes, qui finançait ces Rencontres en mémoire de son père, un homme qui aimait beaucoup la culture.

J. D. : Donc Cage était là, tu es allée le voir à l'occasion de son concert.

E. F. : Non, je crois que je l'ai connue avant. Parce que j'ai une sœur et mon beau-frère qui habitent à Pampelune. Tu sais que Cage était mycologue, et mon beau-frère, il a maintenant 93 ans, adore chercher les champignons. On avait pris un pot ensemble, et ils ont parlé champignons tout de suite. Et avant de finir la semaine des Los Encuentros de Pampelona, mon beau-frère est venu avec un petit sac de champignons et m'a dit : « Tu vas donner ça à John, je suis sûr qu'il ne les connaît pas. » Effectivement, ce sont des champignons très locaux, et quand je les ai donnés à Cage, il a été surpris, parce qu'effectivement il ne connaissait pas ces champignons. Et après, pendant des années, chaque fois que je le rencontrais, il me demandait : « Et comment ça va, Miguel ? », Miguel c'est mon beau-frère, « Il prend toujours des champignons ? ». Il se rappelait toujours de ces champignons qu'il ne connaissait pas.

J. D. : Donc une histoire de champignons. À ces mêmes rencontres, Arias-Misson

a fait un poème public avec des lettres géantes. As-tu assisté à ce poème public ?

E. F. : Oui, bien sûr, on était dans la rue toute la journée et il y avait beaucoup de choses qui se passaient dans la rue. .

J. D. : Et lui a eu des problèmes avec la Guardia Civil. On lui a dit : Si vous continuez, la police va tirer. Il a distribué les lettres à des gens dans la rue, et donc on ne pouvait pas tous les poursuivre. Je sais par ailleurs que John Cage à Pampelune a invité le groupe Zaj pour une tournée de New York à San Francisco.

E. F. : Il a dit textuellement, je le répète : « Il faut que les Américains connaissent Zaj, et je vais vous organiser une tournée. » Et quelques mois après, il nous a écrit qu'il avait commencé à organiser la tournée, il l'a fait.

J. D. : Vous avez eu de la presse là-bas ? Tom Johnson était journaliste au Village Voice...

E. F. : Il était là. Il était dans une des choses qu'on a faites à New York.

J. D. : Et il a écrit ?

E. F. : Je ne crois pas.

J. D. : Tu intervies aussi en 73 à l'université de Vincennes. Est-ce que tu rencontres Deleuze ?



E. F. : C'était Daniel Charles qui était l'organisateur. Il était là peut-être, mais je ne me rappelle pas du tout.

J. D. : C'est aussi dans ces années-là que tu commences à réaliser des objets, dont la série des pavés. Il y a une affiche qui accompagne un pavé, qui dit : « *que madre no hay mas que una... y a ti, te encuentre en la calle* », « Une mère, on n'en a qu'une... et toi, je t'ai trouvée dans la rue ».

E. F. : C'est une chanson espagnole qui finit comme ça, « y a ti, te encuentre en la calle », une chanson populaire espagnole, qui veut dire : « Toi tu es une prostituée », mais ma mère non, et on trouve les prostituées dans la rue. C'est pour ça que la chanson dit : « À toi, je t'ai trouvée dans la rue », et un pavé, on le trouve dans la rue. J'ai fait une pièce qui s'appelle comme ça,

un pavé avec une affiche où est écrit le texte de la chanson.

J. D. : « *Mallarmé révisé* » ?

E. F. : Celui que je me rappelle parfaitement avoir pris en 68 quand on était à Paris, c'est celui avec lequel je faisais l'action « *Mallarmé révisé* », qui est maintenant à la Reina Sofia.

J. D. : Le pavé « *Pisazapatos* » de 1975 ?

E. F. : En espagnol, par exemple dans le bureau de mon père, pour que les



papiers ne s'envolent pas, il y avait des objets très beaux parfois, assez lourds, et ça s'appelait pisapapeles, presse-papiers. « Pisar », ça veut dire marcher, alors en souvenir de pisapapeles, j'ai fait *pisazapatos*.

J.D. : Tu as fait une série de chaises évidemment, la fameuse chaise « Asseyez-vous sur cette chaise et demeurez assis jusqu'à ce que mort vous sépare ».

E. F. : Ça, je l'ai prise dans la rue.

J. D. : On peut se poser la question de pourquoi la chaise. Le pavé, on comprend.

E. F. : La chaise, d'abord parce que j'aime bien être assise. Et puis parce que, depuis que l'humanité a créé la première chaise, il y a eu des inventions de chaises différentes tout le temps, de formes très variées, qui sont très riches formellement, surtout les chaises pliables. Si tu fais une installation avec des chaises pliables, ça te permet vraiment de jouer avec les formes. J'ai fait par exemple dans mon exposition actuelle au Guggenheim-Bilbao, entre autres œuvres, deux installations avec des chaises qui sont montées merveilleusement bien, avec des chaises pliantes. Une autre raison est que chez moi, comme on était une famille avec neuf enfants, plus la bonne, plus ma grand-mère, plus mon père, plus ma mère, il y avait des chaises partout. Et à l'heure du déjeuner, ou du dîner, on prenait des chaises dans les chambres, parce qu'il fallait plus de chaises que ce qu'il y en avait dans la salle à manger habituellement. Et la dernière raison très importante, tu n'as qu'à regarder les photos des actions de l'époque depuis le début jusqu'aux années 80, des chaises, avec ou sans table, il y en a partout, parce que c'était l'objet le plus quotidien. Dans mon cas, mais je pense que je n'étais pas la seule, c'était la question d'introduire le quotidien



11^ème Festival de la Performance, Paris, 1982, Théâtre de la Bastille, APEGAC

dans l'art, et qu'est-ce qu'il y a de plus quotidien, que tu peux trouver partout, sinon une chaise ?

J. D. : Au festival de performances que j'ai organisé avec mon frère en 1981 au Théâtre de La Bastille avec Juan Hidalgo, vous êtes tous les deux assis sur une rangée de chaises. Quel était le sens de cette performance ?

E. F. : Je ne me rappelle pas si c'était de Juan, si c'était de moi, et je ne sais même pas ce qu'on faisait.

J. D. : Ça doit être en 82, parce qu'en 81, tu as fait une autre pièce où tu es avec un parapluie. Il y a une photo.

E. F. : Ah oui, ça, c'était une performance de moi, qui s'appelle « *La première demi-heure* ». Il y avait une série de fiches que j'avais préparée, une table, une chaise, chez moi il y a toujours une chaise, et après différents objets, pas beaucoup. Je mélangeais les fiches, et j'en prenais une au hasard, je faisais l'action qui est écrite dessus. Oui, la photo est une photo du Théâtre de La Bastille.

J. D. : J'ai appris bizarrement que tu as écrit pour *El Pais*, qui est sorti après la mort de Franco.

E. F. : Quand *El Pais* a commencé, quelqu'un d'*El Pais* m'a contacté. Ils avaient un correspondant, je n'ai jamais été le correspondant d'*El Pais*. Mais ils ne s'occupaient pas beaucoup de culture, et ils m'ont dit : « Est-ce que ça t'intéresserait d'écrire ? » et j'ai dit oui. Après j'ai commencé à écrire pour *Lápiz*, une revue d'art, et dans une revue médicale qui s'appelle *Jano* (Janus), où il y avait une dernière section, littérature, art, donc ils m'ont demandé si je pouvais écrire dans la section art, et j'ai écrit beaucoup sur les rapports entre la femme et la médecine, sur l'avortement, la contraception, etc. C'est comme ça que je gagnais ma vie, et aussi en faisant des traductions. Et de cette façon, je pouvais faire du point de vue artistique ce que je voulais, je ne demandais rien, je me payais mon travail et de fait, je continue à me le payer... .

J. D. : Ces articles, tu ne les as jamais réunis ?

E. F. : Si, justement aujourd'hui la Reina Sofia en a publié une sélection dans le catalogue de mon exposition de 2017-2018, « *Todas las variaciones son validas, incluida esta* ». Ils ont choisi par exemple une interview du fondateur d'Amnesty international, MacBride, j'ai écrit sur Françoise Janicot, Lea Lublin, Nyl Yalter, Jacqueline Monier-Matisse entre autres. J'avais l'avantage que c'était moi qui choisissais. Quand Sartre est mort, ils m'ont téléphoné d'*El Pais* en me demandant si je pouvais écrire quelque chose immédiatement, et j'ai intitulé l'article : « Une raison de plus pour continuer la lutte ». J'ai touché tout ce qui moi m'intéressait, les mutilations sexuelles, le féminisme, l'autonomie et la lutte des classes. Au pays basque, il y avait un journal, *Egin*, qui était en basque et en castillan, journal dont mon frère a été le premier directeur et pour le deuxième anniversaire de Mai 68 justement, ils m'ont demandé une série d'articles. La question était de raconter Mai 68 aux gens qui à l'époque étaient des enfants. Et je l'ai fait, ça m'a donné beaucoup de travail, dans les hémérothèques, etc.

J. D. : « *Le Train préparé de John Cage* » à Bologne les 26, 27 et 28 juin 1978, tu es intervenue ?

E. F. : Oui, je suis intervenue. Tous les jours, j'ai fait des actions. J'ai traversé 3 fois le train. J'en faisais une qui s'appelait *le train musical*, une autre où je mesure le train. Normalement, je fais presque toujours des partitions, je sais que j'ai fait une partition, mais je ne l'ai jamais retrouvée depuis. Mais il y a 2 photos quand je suis dans le train. Dans une des actions je fais une installation avec un fil, les gens étaient très sympathiques, ils collaboraient beaucoup, ils bougeaient pour me laisser mettre le fil. Et après je crois qu'il y a une autre photo que je n'ai pas, où je suis en train de mesurer le train avec mon corps. Ça, je sais que je l'ai fait, j'ai vu une photo dans un catalogue Fluxus qui parle du train de Cage. Il y a une photo de moi allongée par terre en train de faire cette action.

J. D. : ORLAN a fait la même chose.

E. F. : Je crois que quelqu'un m'a dit un jour : « Mais ORLAN a fait ça. » Je ne savais pas du tout. De toute façon, dans une vidéo du 75, je fais une action où je mesure les murs avec mon corps. Le train de Cage est de 78, et dans ce cas, c'était le train que je mesurais.

J. D. : Il y a une œuvre de 1979 qui s'intitule : « *Histoire des religions, Monothéisme* ».

E. F. : *Monoteísmo, Polyteísmo et Ateísmo*.

J. D. : Sous forme de tableaux avec des objets dans un cadre.

E. F. : C'est une « devinette ». C'était à l'époque de « Art and language ». Tu dois deviner ce que c'est. En espagnol, un singe, on l'appelle « mono ». Dans une des pièces, il y a un mono, une boîte de té (thé en espagnol) et la reproduction de l'isthme de Corinthe. Donc « monoteísmo ». Dans l'autre œuvre, il y a un grand A, après la même boîte de té et la même reproduction de l'isthme de Corinthe, « donc ateísmo ». Et dans la troisième il y a un mono (singe) mais cette fois avec un casque de police qui a une matraque dans la main, bras levé, et la même reproduction de l'isthme, donc « politeísmo ». On dit « la poli » pour la police. Je les ai exposées pour la première fois à la Reina Sofia, dans l'exposition ZAJ, et plus tard dans une galerie à Saint Jacques de Compostelle, où j'ai fait une exposition personnelle.

J. D. : « *Canon para 34 cillas* », à Santa Cruz de Tenerife en 1990 ?

E. F. : Ça, je l'ai fait la première fois je crois, si je me rappelle bien, aux îles Canaries, c'est comme un canon musical et ça peut être fait comme une performance ou comme une installation. Je prends une série de chaises pliables, je les mets à plat, après je fais toutes les positions possibles de chaises. Ça peut être aussi une performance, on l'a fait à la Reina Sofia, et c'était une des performances que les gens pouvaient activer. Maintenant je ne la fais pas, parce que c'est très difficile, tous les mouvements doivent être coordonnés, changer la position des chaises en fonction de la suite, si cette chaise est dans la position x par exemple, l'autre doit être dans la position y, c'est très difficile à mémoriser, mais

j'ai les partitions.

J. D. : Tu réalises sous forme de photographies « *Les arbres de la science du bien et du mal* ».

E. F. : C'est les photos avec les sexes, avec des couleurs différentes. Des photos de mon sexe, avec des fils de cuivre qui font le pubis, tu sais dans les câbles d'électricité, il y a des fils de cuivre de toutes les couleurs.

J. D. : Les « *Parcours* » aussi c'est important. « *Parcourir un carré de toutes les manières possibles* ».

E. F. : Parce que j'aime beaucoup marcher, j'ai beaucoup de performances où je marche énormément. La dernière fois que j'ai fait « *TA TE TI TO TOU* », c'était à Madrid à la Reina Sofia, à l'occasion de mon exposition. En réalité à l'origine c'était une pièce radiophonique. C'est un groupe qui parcourt la ville en disant : « *TA TE TI TO TOU* », comme une litanie. Et il y a une radio qui retransmet la performance. Le public peut suivre l'action, ou simplement être assis dans un lieu, un théâtre, pour écouter la transmission à la radio. J'ai fait une première version radiophonique, mais c'était en studio. Et après, je l'ai fait en vrai en Suisse, et ça a été fait exactement comme je voulais, avec une transmission radio tous les x temps, ils se connectaient avec nous, et il y avait une speakerine qui venait avec nous et qui retransmettait ce qui était en train de se passer. Les commissaires de l'exposition de Madrid ont voulu absolument le faire, ont demandé des volontaires, il y en avait une vingtaine et on l'a fait à Madrid..

J. D. : « *Mallarmé révisé* » ?

E. F. : Mallarmé, ça a été absolument une référence au niveau de la poésie, même en Espagne, pour tout le monde. En réalité la première personne par qui j'ai entendu parler avec passion de Mallarmé, c'était le sculpteur espagnol de San Sébastien Jorge Oteiza. Et un jour, je ne me rappelle pas pourquoi, je lisais peut-être encore une fois le livre « *Un coup de Dés* », et je me suis dit, je vais faire une performance avec ça, et je l'ai faite.

J. D. : Plus récemment, en 99, tu représentes l'Espagne à la Biennale de Venise. Qu'est-ce que tu as montré ?

E. F. : Il y avait *12 autoportraits dans le temps*, mais comme les salles sont énormes, au lieu de faire les tirages que normalement je fais et qui sont de la taille de ma tête, ils ont voulu faire des photos d'1 m. pour remplir la salle. Ils ont fait les tirages, c'est une version qui est très bien, qui est maintenant dans une collection et que je n'ai jamais aimée au fond, parce que j'aime bien la version petite. Je déteste cette idée de faire grand pour faire grand. Ce que je voulais, c'est que les gens, quand ils se voient, ils voient une tête de la même taille que la leur...

J. D. : Comme un miroir.

E. F. : J'ai exposé aussi « *Les 3 grâces* », c'est comme un clin d'oeil à Botticelli, avec 3 chaises qui sont dans l'air suspendues avec des fils, et au milieu il y a un tapis en triangle, qui est comme un pubis évidemment de couleur rouge, fait avec du fil que j'ai laissé tomber, je ne sais plus combien de mètres, beaucoup, jusqu'à faire le tri-

angle. Après j'ai fait « *Dans le cadre de l'art* » pour la première fois. Comme le commissaire m'avait dit : « Je veux exposer les autoportraits dans le temps, mais en faisant des agrandissements », j'ai dit : « O.K., mais tu me laisses choisir la pièce que je veux. » Et j'ai pu faire pour la première fois, en fin d'exposition « *Dans le cadre de l'art* ». Et ça a été fait, et très bien, quand tu rentres, il y a 2 portes, tu peux rentrer d'un côté ou de l'autre, mais dès que tu rentres, tu es toujours dans le cadre de l'art.

J. D. : Tu reçois le grand prix national des Arts Plastiques d'Espagne en 2008.

E. F. : J'ai reçu 7 prix. Si tu veux, tu peux les citer tous.

J. D. : Il y a ton expo au MACVAL en 2014. Dans le catalogue, tu dis : « Je suis une personne qui défend ce qu'elle défend, une certaine idée de la société, des choses qui m'intéressent dans la vie de tous les jours, et ma vie de tous les jours comprend l'art. » Ton exposition à la Reina Sofia, comment l'as-tu organisée ?

E. F. : Ce n'était pas une rétrospective, je ne voulais pas, les commissaires non plus, les 2 commissaires, qui sont des femmes.

J. D. : Cette année ?

E. F. : Ça vient de finir, en février. Cela a commencé le 17 octobre 2017 et elle s'est terminée le 25 février 2018, juste après l'ARCO. Parce qu'on devait la garder pour l'ARCO. C'était beaucoup basé sur l'idée du temps. Il y avait *l'autoportrait dans le temps, l'autoportrait dans l'espace* le temps et l'espace sont comme les deux faces d'une monnaie, il y avait aussi le piano Satie, un piano que j'ai voulu blanc. Tu sais que Satie écrivait dans les partitions des instructions pour les interprètes très drôles. Ornella Volta m'avait donné une série de ces phrases qu'elle avait collectées, et elles sont écrites sur le piano à la main. Et il y a eu un concert deux jours après le vernissage, j'étais encore là, où on a joué « *Le Fils des étoiles* », qui est une pièce très peu jouée de Satie. Le piano est resté dans l'exposition, et tout le monde pouvait en jouer. Il paraît que c'était merveilleux, à ce que m'ont dit les gardiens, parce qu'il y avait de vrais professionnels qui venaient voir l'exposition et qui jouaient, entre autres une femme russe qui était pianiste, qui avait déjà 60 ans, et le gardien m'a dit : « Peut-être qu'elle n'a pas un piano chez elle, et elle vient jouer. » Et pendant une semaine, elle venait pratiquement tous les jours un moment jouer sur le piano. Il y avait comme condition que le piano serait accordé, pour que les gens puissent jouer sans problème. Et un jour que je suis allée au Musée, il y avait un garçon qui était en train de jouer Satie, mais pas « *Le fils des étoiles* », une autre pièce.

J. D. : Hidalgo était espagnol, Marchetti italien, ils étaient tous les deux musiciens, ils ont étudié la composition musicale avec Bruno Maderna à Milan, ils ont connu Cage à Milan, mais toi, ta formation artistique ?

E. F. : Je n'ai pas de formation artistique, je suis autodidacte. À mon époque encore, il y avait des artistes de ma génération autodidactes. J'ai appris en voyant des expositions, beaucoup, et quand je suis venue à Paris, Mathilde et moi à la fin des années 60, c'était la fin de la guerre d'Algérie, on voyait tout, tous les musées, toutes les expositions, on assistait à tous les vernissages, nous allions pratiquement tous les jours à la cinémathèque, nous lisions beaucoup, des journaux, des

revues, des livres, c'est comme ça que je me suis formée.

J. D. : Évidemment, ta définition de la performance. Tu en donnes une que j'ai lue : « Désautomatiser la perception ».

E. F. : Je pense qu'il faut essayer de voir autrement. Je veux dire de se nettoyer un peu les yeux pour essayer de voir ce qui est là, mais que ta formation, ta culture, tes préjugés et tout le reste t'empêchent de voir, mais qui est là.

J. D. : Tu utilises chaise, valise, montre, marteau, des objets pauvres ou quotidiens, un certain minimalisme basé sur...

E. F. : la rigueur de l'action. Parce que tu sais, on te demande toujours : « Et comment tu définis la performance ? » Et un jour, j'ai dit ça, ils l'ont pris au sérieux, et je me suis dit : « Pourquoi j'ai dit ça ? » Mais après j'ai réfléchi, et je me suis dit : « Au fond c'est absolument vrai. » J'aime bien les choses dépouillées, et quand je commence à penser à une performance, quand je commence à écrire, la première chose que je me dis : « Ça, ça ne sert à rien, je l'enlève, ça aussi je l'enlève », je laisse le squelette, et après il y a l'absurde, il y a beaucoup de performances de moi qui sont complètement absurdes, donc, au fond, c'est vrai, j'aime le minimalisme et j'adore Jarry.

J. D. : Le théâtre de l'absurde. Alors évidemment, aussi tu as un rapport assez particulier au temps, parce que tout est chronométré. C'est Hidalgo qui parle de musique-action...

E. F. : Oui, on parlait de musique-action. Et dans la musique, on contrôle beaucoup le temps.

J. D. : Le « *Tout est musique* » de Cage. Le rapport au théâtre aussi, parce qu'on parlait pour Zaj de musique d'action et de théâtre musical.

E. F. : Quand j'ai commencé à faire des actions, ça ne s'appelait pas du tout performance, ça s'appelait action, ça s'appelait concerts. Il y avait beaucoup de gens dans les années 60 et dans les années 70 en Espagne, et même en France, qui ne savaient pas ce que c'était que l'action, le mot performance n'existait pas encore, on a commencé bien plus tard à appeler cela performance. Par exemple ce que Kagel faisait on l'appelait théâtre musical. Je crois qu'en Allemagne, quelqu'un à Cologne a parlé de notre travail aussi comme du théâtre musical.

J. D. : Ou ce qui serait « la présence, ou l'impossibilité de la présence ».

E. F. : Je crois que c'est un peu les deux, parce qu'il y a une présence, c'est évident, dans la performance. Je dis toujours que c'est l'art du présent du temps et de l'espace, mais ça tu peux le dire de n'importe quelle manifestation artistique. C'est en présence, dans le sens le plus physique du terme, mais les gens ne voient que cette présence extérieure, ils ne voient pas l'autre. La présence que toi tu vois, ils ne la voient pas. Ils voient seulement la carapace de la présence. La vraie présence, c'est à l'intérieur, on ne peut pas la voir. C'est moi qui me vois de l'intérieur, et eux, ils me voient de l'extérieur.

MARÇER POUR PARLER OU VICE-VERSA

C'est une action sous trois contraintes :

- 1 - Parler continuellement, comprenant pour parler, « émettre des sons articulés »
- 2 - Marcher sans s'arrêter, comprenant pour marcher avancer ou reculer dans un espace.
- 3 - Improviser

C'est à dire que, celui qui réalise l'action ne peut en aucun moment s'arrêter ni de parler ni de marcher. Les façons de parler et de marcher sont complètement libres, ainsi que le contenu de ce qu'il dit, qui reste totalement à la décision de celui qui réalise l'action.

Bien sur toutes les version son valables.



Après quelques années de travail avec des structures géométriques définies en fonction de mes propres critères, un jour j'ai eu l'envie de créer des structures où mes préférences esthétiques joueraient un rôle secondaire. Il s'agissait de créer des structures en partant d'autres critères que ma propre subjectivité.

Après avoir essayé plusieurs possibilités sans résultat, un jour j'ai rêvé des nombres premiers. Suite à ce rêve j'ai pris la décision d'essayer avec eux. C'est ainsi que j'ai commencé ce travail que j'appelle le poème des nombres premiers.

Au commencement c'était assez décourageant. Des mathématiciens me disaient qu'il était impossible de prévoir des structures à partir de cette série, étant donné que la série des nombres premiers, n'est pas prévisible.

Effectivement, j'ai mis du temps pour arriver à un résultat valable, à comprendre qu'il ne fallait rien prévoir, car effectivement je ne sais jamais quand ils, les nombres premiers, vont apparaître dans la série des nombres entiers.

Parfois je commence à les écrire en haut à gauche et je continue comme dans une écriture normale. D'autres fois je commence au centre et je fais une spirale jusqu'au bord. Parfois je commence au début avec, 1, 2, 3, 5, 7 etc. parfois je saute des nombres et je commence à partir de 2.000 ou 4.000 et même 15.000.000 ou plus. Il m'arrive aussi de commencer à partir de 41, ce qui donne une ligne de nombres premiers très curieuse, selon une observation de Stanislav Ulam.

Le support de la structure peut être la feuille de papier, le bois ou même l'espace.

La première chose qui m'a surpris en travaillant avec la série des nombres premiers c'était quel que soit le système que j'utilise, le résultat est toujours beau, de plus en plus beau au fur et à mesure qu'on progresse dans la série. En fait, plus le tableau est grand, plus le résultat est beau. C'est la raison pour laquelle j'aimerais faire des œuvres monumentales avec cette série, par exemple des sols, ou des murs etc.

Quand on s'immerge dans l'univers des nombres premiers, on a la sensation qu'ils sont la traduction dans le langage des nombres de ce chaos universel magnifique, continuellement changeant, jamais égal mais nonobstant toujours le même. Un chaos à l'intérieur duquel j'ai la sensation qu'il y a un ordre. Un ordre étrange, bizarre.

Le travail avec les nombres premiers, est fascinant et rassurant en même temps, très minutieux - je ne suis jamais sûre de ne pas avoir fait des erreurs - et sans doute obsessionnel, si obsessionnel qu'il arrive un moment où il faut l'abandonner, au moins pour un certain temps, car en essayant de percer le mystère de cet hypothétique et curieux ordre qui j'imagine peut exister dans le chaos, on risque de partir très loin, même trop loin... là où peut être il n'y a pas de retour possible...

Paris, avril 1996



Toutes les interprétations sont valables, comprise celle-ci » - Palacio Velazquez - Musée Reina Sofia - Madrid 2017 - Installation basée sur la série des nombres premiers - 9 x 13 m. - impression sur linoléum

ENTREVUE AVEC ESTHER FERRER – Silvette Babin - ESSE

L'artiste performeuse espagnole Esther Ferrer, dont nous avons pu remarquer la présence à quelques reprises au Lieu à Québec, a été invitée tout récemment aux ateliers Convertibles de Joliette. Elle y a animé un work shop sur la performance où ont participé une douzaine d'artistes de Montréal et Joliette. J'ai profité de l'occasion pour m'entretenir avec elle sur la performance.

Esther Ferrer a débuté sa pratique de l'art action à la fin des années soixante avec le groupe ZAJ, considéré comme le cousin de Fluxus, le groupe à été actif pendant une trentaine d'année. Elle a, en parallèle, présenté ses propres performances et installations à travers le monde et a représenté l'Espagne à la dernière Biennale de Venise. Elle vit et travaille actuellement à Paris.

“Mon travail est un minimalisme très particulier basé sur le rigueur de l'absurde”.

Parle-moi de l'époque ZAJ.

Le groupe ZAJ, dont le nom ne veut rien dire du tout, a été créé à Madrid en 1964 par Raymond Barcè, Walter Marchetti et Juan Hidalgo. Les membres étaient principalement tous compositeurs Juan Hidalgo et Walter Marchetti, qui étaient idéologiquement à l'origine du groupe, avaient travaillé avec John Cage en Italie. Dans le monde de l'action Cage était déjà une figure, il était en quelque sorte le grand-père de tout le monde. Malgré le Franquisme pur et dur qui régnait en Espagne, ZAJ a décidé de pratiquer leurs activités parce qu'à l'époque, du point de vue avant-gardiste, il n'y avait pratiquement rien. Au début, ils faisaient beaucoup de textes qui étaient envoyés par la poste, un peu comme du mail art ou des “œuvres” portées sur l'écriture. À l'origine, ZAJ comptait six ou sept personnes, mais les 25 dernières années nous avons travaillé seulement Walter, Juan et moi. Faire ZAJ dans l'Espagne Franquiste n'était pas évident, nous avions l'air un peu ridicule, on pouvait rigoler de nous facilement, ce n'était pas une vraiment une bonne image pour quelqu'un qui, par exemple, est prof dans un collège. Il y a des gens qui font des choses parce qu'ils sont très jeunes, parce qu'ils ont un élan de révolte ou pour sortir des chemins marqués, mais ça dure très peu et ils retournent dans ce qu'ils ont toujours fait. Walter, Juan et moi étions très radicaux dans notre travail et nous ne faisons pas de concession. Les autres membres du groupe étaient beaucoup plus structurés au point de vue social donc ils avaient des obligations familiales ou professionnelles ce qui ne leur donnait pas la liberté que nous avons. Peut-être aussi ils ont évolué différemment du point de vue artistique et leur participation au groupe fut comme une aventure qui a duré quelques mois ou un an.



Quand tu parles de radicalisme, c'est au niveau artistique ou politique?

Je parle à tous les niveaux. Au niveau artistique, bien sûr, mais aussi à la façon de vivre, de comprendre l'art, pas seulement la pratique de l'art mais ce qu'est l'art. Nous étions très radicaux sur la position de l'artiste dans la société. Ces délires artistiques, messianiques, prophétiques, tout ça nous étaient étrange, nous étions des artistes très simples. Plus tu es simple, plus tu dis ce que tu penses le plus simplement possible, plus dur est pour les autres de l'accepter.

C'est donc par la performance que vous aviez choisi d'exprimer cette simplicité.

Oui. Je voudrais dire d'abord que ce que je dis ne concerne que moi même, c'est mon idée de comme nous travaillons, surtout de comme j'ai travaillé et travaille. Notre travail était vraiment le dépouillement, l'élimination de tout ce qui est théâtral, décors, tout ce qui est superflu et qui ne sert que pour gratifier un public en faisant les choses plus jolies. C'était l'action point à la ligne. C'était une nécessité de l'époque. On ne peut pas prétendre à ce qu'aujourd'hui les gens fassent le même genre de performance que nous faisons parce que vous avez d'autres ruptures à faire, d'autres chats à fouetter, parce que vous vivez dans une société profondément technologique qui pose d'autres problèmes. Nous

avons répondu aux problèmes et aux situations politico-sociales de l'époque, vous devez répondre aux vôtres.

Lorsque je m'asseyais et regardais le public sans rien faire, à l'époque il y avait beaucoup de sens à tout ça : le désir de casser le spectaculaire, le côté théâtral, le désir de laisser les gens comprendre la situation, de chercher qui est le spectateur de qui car si tu me regardes et je te regarde, nous sommes tous dans la même qualité; j'étais leur spectacle mais pour moi, ils étaient mon spectacle. Il fallait confondre les choses, faire un peu de bordel pour faire évoluer le monde de l'action, le monde du théâtre. Aujourd'hui c'est vraiment un autre pari.

[Mais comment actualise-t-on la performance. D'abord comment les performeurs des années 60-70 s'actualisent-ils et comment la nouvelle génération questionne-t-elle la performance?](#)

Je ne peux pas répondre pour les autres. Pour ma part mon problème n'est pas de m'actualiser. Mon pari est de faire ce que je veux, quand je le veux et comme je le veux. Ça veut dire que je ne regarde pas, quand je fais une performance ou une installation, si c'est actuel, si ça correspond à ce que les gens font dans le milieu artistique où je bouge aujourd'hui. Dans l'art, je ne fais absolument aucun compromis. Si tu es une personne plus ou moins engagée avec le monde où tu vis, tu as les compromis que tu choisis, ceux que tu veux et pas d'autres. Quand tu fais quelque chose qui te sort des tripes, quelque chose que tu veux faire parce que ça t'intéresse, parce que ça correspond à ta dynamique mentale, quelque part même si tu ne veux pas faire un art social, politique ou engagé, ça déteint sur ton travail, j'en suis convaincue. Quand on faisait ZAJ à l'époque de Franco, tout le monde savait qu'on n'était pas franquiste, donc il y avait une façon de faire qui n'était pas celle de la norme imposée. Évidemment quand tu fais ça, tu es dans le monde, à moins que tu sois de ces artistes qui sont dans leur tour d'ivoire, mais ça c'est une autre histoire et ce n'est pas mon cas. Souvent quand je fais une performance quelqu'un me demande, généralement une femme, si je suis féministe, je le suis, mais je n'ai jamais fait consciemment une performance féministe. Si les gens perçoivent ça c'est par ce que d'une façon ou une autre "ça" était là.

[Et les nouveaux performeurs?](#)

Aujourd'hui il y a tellement de performeurs qu'il y a énormément de voies ou de façons de faire. Il y a des jeunes performeurs qui s'intéressent à la voie du commencement, ce côté ludique et minimal, mais c'est une minorité. Pour ces performeurs —quand tu es vieux c'est autre chose, déjà tu es une espèce de classique/historique— Pour ces jeunes qui commencent c'est beaucoup plus dur. Pourquoi? Parce que les festivals n'en veulent pas. La plupart des festivals veu-

lent du spectacle, le côté spectaculaire et plusieurs performeurs le savent, mais en plus plusieurs d'entre eux aiment ça. Je le dis sans aucun sens péjoratif. Pourquoi ce retour à l'expressionnisme, au spectaculaire, à la théâtralité, au symbolisme des choses, à cette accumulation de messages? La performance maintenant t'envoie des messages de tous les côtés, les oreilles, le goût, etc. c'est un peu comme les concerts rock. Beaucoup de gens de ma génération, sont très réticents mais moi je dis que si ça existe c'est pour quelque chose et il faut savoir pourquoi. Tous les gens ne sont pas des idiots ou des arrivistes loin de là, du moins ceux que je connais. Donc c'est peut-être la société qui demande cela et la question est de savoir quelles ruptures ils sont en train de réaliser avec ces sortes de performances qui, à nous vieux, nous échappent ou, par exemple, nous dérangent parce que ça fait trop de bruit. Je dis toujours que les neurones vieillissent : contrairement à maintenant, le bruit, quand j'avais trente ans, le bruit ne me dérangeait pas comme aujourd'hui..

D'ailleurs ça me rappelle une anecdote : une pièce de Walter Marchetti à Pamplona en 1972. Il avait enregistré le son qu'émettait la Radio Nationale d'Espagne pour éviter que les Espagnols entendent une radio qui était faite pour des républicains espagnols de l'autre côté de la frontière. Alors quand Radio Espagne Indépendante ou Pirinaica— c'était la radio des espagnols républicains exilés — émettait pour les espagnols, Radio National à la même fréquence émettait un bruit absolument épouvantable. Walter a enregistré ce son horrible, l'a monté sur une radio à cinq bandes et l'a présenté pendant les Encuentros de Pamplona. Durant cette pièce, on a éteint toutes les lumières du théâtre, on a placé une petite bougie sur la scène et on a mit ça à fond la caisse. John Cage était dans la salle et pour bien nous voir il s'était assis au premier rang, tout près des haut-parleurs. Il a reçu tout ça dans les oreilles, c'était absolument épouvantable.

Donc l'utilisation des sons très forts ou autres choses du genre qu'on pouvait faire avaient un sens prédéterminé, politique. Même si la forme, la perception étaient ambiguës, les gens comprenaient immédiatement et je trouve que c'est dans cette ambiguïté, dans cette subtilité qu'était peut-être la richesse des actions de l'époque, même dans Fluxus et dans les autres groupes. Il fallait penser. Il fallait réfléchir. Ça t'interrogeait comme on disait à l'époque.

[Mais le spectaculaire n'est pas seulement dans les effets spéciaux, on le retrouve aussi beaucoup dans des performances très minimales, par exemple à travers la distanciation entre le performeur et le public.](#)

On a restructuré les hiérarchies de pouvoir. Il y a un retour vers des positions politiquement terribles, on le voit avec en Autriche par exemple, il y a un retour vers l'ordre établi, la droite, etc., et ça, ça ne va pas tout seul. C'est-à-dire que ça structure des formes de pouvoirs, des qualités, des hiérarchies, et ça déteint

sur tout, donc sur l'art, même inconsciemment. On respire ça, on mange ça, et quelque part ça sort, c'est comme la transpiration. Si tu manges quoi que ce soit, tu transpires plus ou moins avec une odeur plus claire ou moins claire. Donc il y a un retour à des positions politico-sociales que je ne pensais pas que nous allions retrouver si tôt. Et tu vois le développement de positions un peu néo-fasciste. Certainement ils ne sont pas comme Hitler, Mussolini ou Franco parce que nous sommes tout de même 40 ans après, ça prend d'autres formes, ils s'adaptent aux situations, ils ne sont pas idiots. Après il y a toutes ces histoires d'économie qui créent une insécurité. Il y a des gens qui justement travaillent dans cette filière de l'insécurité et de l'angoisse et il y a les autres qui ont besoin d'être rassurés. Il n'y a rien de plus rassurant qu'un spectacle où chaque chose est là où elle doit être, où tout le monde connaît les codes et les respecte; Je suis le spectateur, donc je m'assieds, je la ferme et je regarde; Je suis l'acteur, donc je joue; C'est très facile, tout le monde connaît le contenu. Au fond ils répondent à un code beaucoup plus facile à saisir et à interpréter que le type qui apparemment ne fait pratiquement rien.

Aujourd'hui dans la société de la vitesse inouïe où il faut être efficace, où tout le monde a 50 rôles à saisir et à accomplir, quand tu trouves un artiste qui arrête le temps d'une certaine façon, qui dit les choses avec un langage très pur, très simple, très élémentaire, ça semble un idiot. Et de fait il y a de jeunes artistes qui travaillent sur ce terrain et c'est très bien. Plusieurs artistes chevronnés trouvent qu'ils font n'importe quoi, bon peut-être qu'il y a un peu de ça dans quelqu'un, mais il y a dans d'autres une position vitale qui est quand même intéressante. Se faire passer pour un idiot dans une société où il faut absolument être performant, intelligent, beau, et avoir toutes tes dents parfaits de la même couleur, c'est quand même pas mal. Passer pour un imbécile, — parce que nous passions pour des imbéciles mais malgré nous, nous ne voulions pas être imbéciles, nous voulions autre chose, ce n'était pas vraiment notre intention, ça ne nous gênait pas qu'on nous appelle les vagos del arte, les fainéants de l'art, nous nous en foutions, ça nous faisait rire mais nous ne le cherchions pas - mais eux, dans cette société où il faut être à l'image d'Hollywood, c'est quand même un créneau intéressant.

[C'est pourtant l'essence de la performance de briser les codes, pourquoi se confierait-on à l'intérieur de ceux-ci?](#)

Parce qu'on a besoin de plus de sécurité. Les gens avalent n'importe quoi si c'est au nom de la sécurité. La sécurité est vraiment un truc merveilleux qu'ils ont trouvé pour mettre les gens au pas. D'un côté on vit dans le risque et de l'autre côté il y a tout ces discours sécuritaires pour compenser et qui, certainement, déteignent sur tout. Les gens veulent la sécurité même dans l'art.

[Tu crois vraiment qu'il y a des performeurs qui cherchent cette sécurité?](#)

Je ne sais pas, je ne connais pas assez les motivations des gens. Je sais par exemple qu'il y a ça chez certains performeurs qui viennent de la musique rock ou du théâtre et qui amènent ce qu'ils ont dans les tripes. Les gens de théâtre quand ils font de la performance, ils jouent, peut-être pas tous mais 90% de ceux que je connais oui, ils ne peuvent pas s'en empêcher, comme les musiciens ou les danseurs. Il y a depuis un certain temps une affluence de toutes les pratiques vers la performance. Parfois ces pratiques ne suffisent pas, alors il vient un moment où, par exemple les jeunes acteurs, sont plus évolués que les formes théâtrales, donc il y a un décalage et ils veulent quand même avoir le droit de faire du théâtre, mais d'une autre façon. Donc, le monde de la performance les libère.

[Quand tu fais une performance, est ce que tu t'attaches plus à une idée ou à un travail de réflexion sur la forme, sur les objets que tu utilises.](#)

Je m'attache plus à l'idée et surtout à la façon de faire plus qu'à ce qu'on fait. Pour moi la performance est beaucoup plus importante dans la façon que tu le fais, comment tu te situes, comment tu établiras la relation avec l'autre. Ce que tu fais est accessoire, ça peut-être plus joli, moins joli, plus violent, moins violent, rempli de contenu — bien que moi j'essaie qu'il n'y ait aucun contenu pour faire le vide et pour que tout le monde puisse mettre le contenu qu'il veut là-dedans. Normalement je ne fais pas attention à l'aspect esthétique d'un objet. Par exemple j'aime bien travailler avec l'idée du quotidien. Parfois je peux trouver un objet que j'aime bien pour sa forme parce qu'elle est plus jolie, parce qu'il m'intéresse, ou parce qu'il est plus curieux ou plus ridicule qu'un autre, mais j'essaie toujours de rester dans le quotidien. C'est à partir du quotidien que l'on va vers un autre lieu.

[La façon de le faire c'est quoi?](#)

C'est la présence. C'est moi. La façon c'est comment tu es là-dedans, ça c'est le plus important pour moi, comment tu es là-dedans. C'est juste ça. Ce n'est ni la forme, ni le parcours — parfois je m'amuse à faire des parcours dans des performances, mais c'est un amusement pur et dur. Je fais un parcours géométrique où les gens ne se rendent pas immédiatement compte que je suis en train de faire des chemins qui font une figure. Dans *Les Choses* par exemple, le parcours est comme le dessin d'un infini géométrique, mais ça m'est complètement égal que les gens le perçoivent ou ne le perçoivent pas, ça ne rentre pas en ligne de compte. Ce que je veux c'est faire ça parce qu'à ce moment là cette idée des infinis que se croisent m'amuse. C'est de la pure forme. Ce qui compte c'est comment je parcours ces deux infinis, où je suis quand je parcours ces deux infinis.



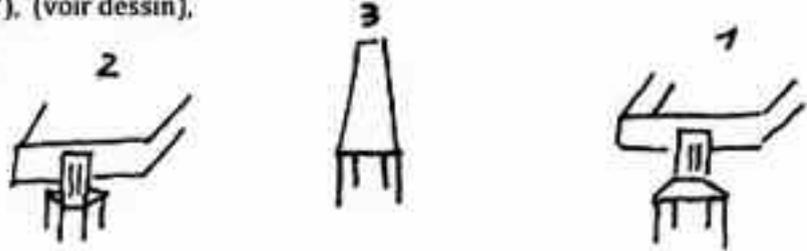
8
 $\pi [1621526]@1Hz$

Exposition : Esther Ferrer en quatre mouvements - ARTIUM 2012 - Installation Pi - 21 tableaux + projection + enregistrement --
Photo : Gert Voor

LES CHOSES

Il s'agit de faire une action avec des choses.
Toutes les versions sont valables, y compris celle-ci :

Il y a trois tables (1, 2, 3) devant chacune des tables renversées (1 et 2) il y a une chaise (1', 2', 3'). (voir dessin).



Derrière les tables 1 et 2 on met la totalité des choses à employer, qui peuvent être différents à chaque fois.

La personne qui réalise l'action, prend une chose derrière la table n° 1, s'assoit sur la chaise n° 1' et met la chose sur sa tête. Elle reste comme ça *un temps*.

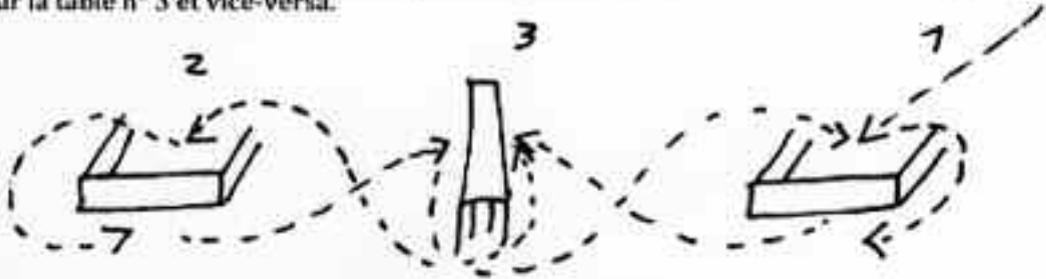
Elle se lève, retire la chose de sa tête et la met sur la table n° 3

Elle se dirige ensuite vers la table n° 2, prend une autre chose, s'assoit sur la chaise n° 2' (qui est de dos), met la chose sur sa tête et reste ainsi *un temps*.

Elle se lève, laisse la chose sur la table n° 3 et se dirige vers la table n° 1, prend une autre chose et réalise la même action qu'auparavant.

L'action se répète autant de fois qu'il y a des choses.

Les parcours doivent être toujours les mêmes, de la table n° 1 à la n° 2 en passant par la table n° 3 et vice-versa.



A la fin, elle prend une des chaises, monte sur la table et met la chaise sur sa tête. Elle reste comme ça le temps qu'elle veut. Passe ce temps, elle met sur sa tête les mots : THE END, reste un temps et s'en va.

Tu parle parfois d'éléments superflus dans la performance, comment les détermine-tu?

Dans mon travail, pour moi c'est clair, j'ai une idée pour une performance et il y a plusieurs choses qui viennent avec, alors mon premier réflexe est de me demander ce qui n'est pas nécessaire pour l'idée de performance que j'ai. Par exemple, dans "Le cadre de l'art", je me mets un cadre et un objet sur la tête, je peux orner ça mais ça ne m'intéresse pas du tout, je m'en tiens au sujet, si je puis dire. Un jour je pourrais faire des choses super baroques mais il faut que j'ai une idée qui corresponde à ça et là je serai la plus baroque des baroques, mais pour le moment ce qui m'intéresse c'est un fait clair, direct, un point qui est là et à partir de là les gens qui sont présents dans ma proposition peuvent, s'il le veulent, construire un monde à partir de ça ou le refuser, c'est ça qui m'intéresse. Je ne fais pas dans le spectaculaire, je n'aime les spectacles pour les spectacles. J'adore les fêtes foraines et les fêtes populaires mais ce n'est pas ce que je fais. Je fais simplement une proposition que j'essaie qui soit le plus simple et le plus directe possible, mais aussi souvent très abstraite, même dans la façon de faire. Je ne veux pas, je le dis souvent, que les gens qui assistent à la performance disent : ah c'était très joli la table ou les lumières, je n'emploie jamais de choses qui peuvent embellir ou qui peuvent distraire les gens de ce que je suis en train de faire. Parfois certains me disent : «ah c'est très beau ce parcours, on dirait que tu étais en train de danser», bon, je ne peux pas castrer ceux qui se projettent dans ce que je fais. Je n'ai absolument aucun pouvoir et je ne veux pas l'avoir. Les gens te voient boire un verre d'eau et ils trouvent ça joli, beau et profond, c'est leur problème et c'est très bien mais je n'ai pas pris le verre pour qu'ils le trouvent joli mais parce que je devais boire de l'eau dans la structure de ce que je faisais. Donc ce qui n'est pas nécessaire je l'enlève. Ce que tu enlèves peut être très joli et très significatif pour les gens qui vont le voir mais c'est une question de la rigueur que tu veux avoir avec toi-même. Je le dis souvent, mon travail est un minimalisme basé sur la rigueur de l'absurde, mais c'est une rigueur qui me correspond. Je ne veux pas ajouter des éléments de décors, des ornements, ou des choses qui peuvent faire jolies de la même façon que je ne veux pas faire des gestes théâtraux ou d'être debout comme si j'étais en train de recevoir l'inspiration divine, non, c'est la vie qui passe, si je prend le verre, je le prend, si je dois monter un escalier, je le monte, si je dois regarder les gens, j'essaie de les regarder de la façon la plus naturelle possible, comme si j'étais dans un café et regardais les gens.

Est-ce que ton approche s'est transformée depuis le début?

Non, l'idée de mes performances est exactement la même qu'avant. Ce qui a changé c'est que je vois que les gens de la nouvelle génération font autre chose et je

me pose des questions sur leur travail, mais pas sur le mien. Je m'excuse si ça paraît prétentieux. Je me questionne sur mon travail à l'intérieur de moi-même mais pas par rapport à ce que les nouvelles générations font. Bien sûr je me questionne sur mon travail : qu'est-ce que j'ai besoin de faire maintenant, qu'est-ce qui m'intéresse, comment je vais le faire, est-ce que je ne suis pas en train de m'incruster dans une ligne parce que je ne peux pas m'en sortir? Les premières questions que je me pose tous les jours quand je me lève sont : "est-ce que je vais continuer à faire de l'art, où je vais, est-ce que la société a besoin de ça, est-ce que moi j'ai besoin de ça , est-ce qu'on est en train de faire l'art qu'on doit vraiment faire?" Je peux être en train de faire l'art que j'aime faire, c'est déjà ça, pour moi ça justifie beaucoup de chose, mais il y a un après, je veux dire est-ce qu'il y a aucun sens de produire des objets ou des performances, est-ce que ça ne serait pas mieux de produire autre chose? Je ne sais pas quoi car si je l'avais trouvé je serais là, mais malheureusement j'essaie de penser un art très immatériel mais plus efficace du point de vue social.

[Il semble y avoir un rapport entre la performance et l'installation dans ton travail.](#)

Il y a un rapport évident. Je suis arrivée à l'installation à travers la performance. Je n'avais aucune intention de faire de l'installation. C'est la performance qui m'y a amenée. Pourquoi? Je ne me suis pas posé un problème conceptuel ou intellectuel. Il y a simplement des performances où les éléments qui restent me donnent envie d'en faire une installation. Donc c'est une performance qui devient une installation mais celle-ci peut vivre séparément, ce n'est pas nécessaire que je fasse la performance pour que l'installation existe, elles ont des vies indépendantes. Parfois c'est l'inverse, il y a une pièce plastique que je vois à un moment comme une performance. C'est le cas, par exemple, de "Parcourir un carré". J'avais élaboré toutes les façons possibles de parcourir un carré, au mur, par terre ou sur papier. C'était à l'époque où je travaillais avec les nombres premiers à la fin des années 70 et je me suis dit que j'aimerais faire ça en performance. Donc j'ai structuré une performance d'une pièce qui était une installation au sol. Dans un article pour la revue INTER, j'ai noté que ce sont les mêmes éléments mais travaillés différemment, il y a le même contenu, il y a le temps, la présence et l'espace.

[Mais la différence se retrouve dans la présence du public qui n'est pas là durant la production de l'œuvre.](#)

Oui parfois, mais j'ai, par exemple, une installation faite à partir de la silhouette d'une personne, d'un animal ou d'une chose, où la performance est de reproduire sur le mur le contour de cette silhouette, puis le contour du contour et ainsi de suite, jusqu'à qu'on sorte de l'espace et le public peut être ou ne pas être là. Ça peut durer des jours. Quand je l'ai fait à la fondation Miro, c'était un lieu où le public pouvait



venir, rester et parler ou passer simplement dans une autre salle.

J'essaie toujours de donner à mes installations un aspect performatif. Par exemple dans "Regarde moi et regarde toi avec d'autres yeux", ce sont les gens qui font la performance. Il y a une photo de moi juxtaposée à un miroir et plusieurs paires de lunettes que j'ai ramassées pendant des années en demandant aux gens, des gens qui ont été opérés des yeux etc. et les gens regardent l'œuvre avec ces lunettes. L'installation de la biennale de Venise, "Dans le cadre de l'art", c'était aussi une proposition. Je voulais faire une œuvre qui ait un aspect performatif évident. Les visiteurs devaient passer à travers un immense cadre et un miroir sur le mur du fond créait un effet de trompe l'œil. Ce que j'aime de cette installation c'est ce côté suggérant que ça peut être tout et rien, ça peut prendre des formes complètement différentes. Techniquement, je savais que cette installation allait fonctionner mais je ne pouvais pas imaginer le public. C'était vivant, il y avait toujours quelque chose d'inouï, les gens hésitaient à traverser le cadre pensant se heurter sur quelque chose.

[Tu as fait aussi des conférences/performances.](#)

Vous avez peut-être entendu parler d'Arthur Cravan, un type qui était un dada avant que les dada existent. C'était un Anglais, de la famille d'Oscar Wilde, venu à

Paris. Il était poète, boxeur, il éditait une revue de poésie, il faisait des lectures et des conférences. Il avait fait, je crois, une conférence à New York, organisée par Duchamp et Picabia, et tout le monde savait que ça allait se passer très mal car il se soulait la gueule tout le temps, il insultait les gens, il se déshabillait, il faisait n'importe quoi. C'est pas du tout ce que nous essayons de faire mais le genre m'intéresse beaucoup, ce qui m'intéresse est de parler de la performance en faisant de la performance, théoriser sur la performance en mélangeant la pratique et la théorie. Mes conférences sont toujours un peu ironiques vis-à-vis toutes ces théories qui circulent sur la performance et tous ces discours savants, mais c'est comme les deux côtés d'une monnaie, la théorie et la pratique sont inséparables.

J'ai fait la première dans les années 80. Quelqu'un m'avait demandé d'écrire un article sur Fluxus et ZAJ dans une revue de performance. ZAJ ne s'explique jamais et je ne voulais absolument pas l'expliquer. Alors j'ai fait un texte en deux parties, la première sur Fluxus et ensuite j'ai parlé de ZAJ mais de façon à ce que les gens puissent comprendre, accepter ou refuser ZAJ sans rien expliquer. C'était vraiment pas mal. C'est à partir de ce texte que j'ai structuré ma première conférence qui s'appelait "ZAJ théorie et pratique". C'est une conférence mais c'est aussi une performance plus vraie que toutes les autres que j'ai pu faire. J'en ai fait deux autres ensuite que j'ai présentées à différents endroits. Elles s'appellent toutes "Performance art : théorie et pratique" mais j'essaie qu'elles soient différentes les unes des autres. Elles doivent s'adapter au lieu où elles se font parce qu'il y a des parties qu'il faut absolument que les gens puissent décoder. Par exemple, si je parle d'un fait historique, je ne vais pas parler d'un fait historique espagnol parce que les gens ne le comprendraient pas et le jeu c'est qu'ils comprennent ça par rapport aux connotations qu'il peut y avoir avec les autres choses que je suis en train de dire. La conférence doit forcément faire référence à des habitudes, des faits historiques ou de la poésie que tout le monde connaît dans le pays.

[Que penses-tu de cette idée où l'on dit que la performance est un art des années 70 et n'a plus lieu d'être?](#)

D'abord je pense que les dinosaures sont bien disparus, alors je ne vois pas pourquoi la performance ne pourrait pas disparaître. D'un autre côté je suis sûre que même si on a les techniques les plus élaborées pour faire des images ou autre — pour autant que dans l'évolution l'on n'ait pas perdu les membres — je suis sûre qu'il y aura toujours un adulte ou un enfant qui à un moment voudra représenter le monde. C'est comme respirer ou manger. Qu'on le fasse avec des techniques élaborées ou avec les mains, peu importe. Je crois qu'on ne perdra jamais le désir. Je dis souvent que la performance c'est une question de désir. L'unique chose utile que je pourrais vous dire dans ce work shop, c'est que si vous voulez faire de la performance, faites le. Point à la ligne. C'est merveilleux, c'est le plus libre et le plus démocratique de tous les arts, tu n'as besoin d'aucune discipline, tu n'as besoin de

rien, tu n'as besoin que de toi-même, tout sort de toi, tout le monde a ça.

La performance évolue, bien sûr, mais on peut l'appeler autrement. Pourquoi pas? Quand j'ai commencé à faire de la performance, personne n'appelait ça la performance. C'était merveilleux, ça n'avait même pas de nom, c'était quelque chose que l'on faisait. Moi je dis que je fais des actions. Pour les puristes qui considèrent qu'il faut classifier, faire des tiroirs et mettre bien un tiroir avec une étiquette pour qu'il n'y ait pas d'équivoque, d'accord, maintenant il n'y a plus de performance, cherchons un autre titre, si on a besoin. Moi je n'ai pas besoin. Mais c'est vrai qu'elle a évolué évidemment, tout change, heureusement. La meilleure chose qui puisse arriver c'est qu'il y ait des gens avec des idées différentes. L'unique problème que je vois, c'est ce regard en arrière que fait l'art très souvent pour pouvoir continuer à se transformer, et maintenant c'est un retour à des positions dont on voulait se débarrasser lorsque l'art action a commencé. Ce n'est pas seulement dans la théâtralisation de la performance, c'est aussi dans le concept, dans l'idée que la performance doit véhiculer. Il y a beaucoup de lourdeur. Pourtant, c'est comme un oiseau la performance, c'est comme un oiseau qui vole qui s'arrête là, qui peut picoter ici, qui peut picoter là et après il s'en va comme un nomade, comme un gitan qui n'a même pas la charrette. Et c'est ça qui me chante dans la performance.

C'est un art sans domicile fixe et comme tous ceux qui ne l'ont pas elle peut s'installer partout.





« La pescadilla que se muerde la cola » (Le merlan qui se mord la queue) -



- San Sebastián - 1996 - Photos : Iriarte



« 13 feux rouges/13 actions » - Círculo de Bellas Artes - Madrid 1986 - Photo : Organisation



Performances avec chaises - Série : Parcours » - Almeria (1997) - Photos :Revue Salamandria



SILHOUETTES

*Il s'agit de faire une action avec une corde et en mouvement.
Toutes les versions sont valables, comprise celle-ci :*

Des personnes, **A** et **B**, maintiennent chacune un bout de la corde. **A**, se situe au centre de l'espace. **B** s'éloigne jusqu'à ce que la corde devienne tendue (voir dessin).

Pendant que **A** tourne sur elle-même, **B** suit le mouvement en faisant une circonférence.

Après cela, **B** donne son bout de corde à **A**, la corde est réduite de sa moitié.

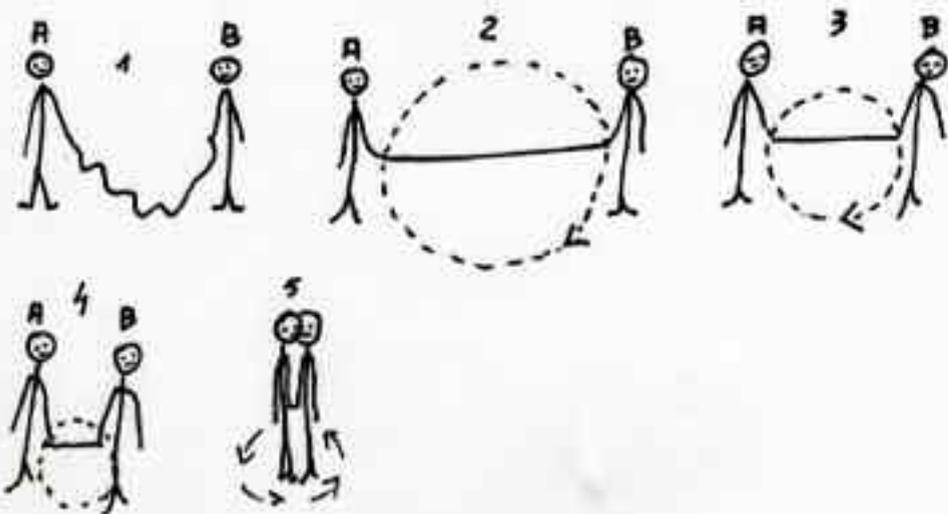
B prend le bout de la corde pliée. **A** commence à nouveau tourner sur elle-même et **B** effectue une autre circonférence en suivant le mouvement de **A**.

Terminée la seconde circonférence, **B** donne à nouveau son bout de corde à **A**.

La longueur de la corde est à nouveau réduite de la moitié. **A** commence à nouveau à tourner sur elle-même et **B** réalise la troisième circonférence en suivant le mouvement de **A**.

On peut réaliser l'action à l'inverse ou pas.

On peut réaliser l'action à différentes hauteurs.



LES MOTS DU POEME

Les mots du poème au participe passé

et les mots reviennent
accapares, anesthésies, affichés, atrophies , actualisés

et les mots reviennent
bariolés, bégayés, bigarrés, bondés, bureaucratisés

et les mots reviennent
calomniés, cédés, cicatrisés, confisqués, cuisinés

et les mots reviennent
damnés, dégénérés, diminués, domestiqués, dulcifiés

et les mots reviennent
éclatés, épelés, effilochés, étonnés, élucubrés,

et les mots reviennent
fabriqués, fécondes, fixés, fossilisés, fusillés,

et les mots reviennent
gaffés, gétés, giclés, gonflés, gutturalisés

et les mots reviennent
handicapés, hébétés, hiérarchisés, honorés, huilés

et les mots reviennent
imaginés, idéalisés, inspirés, isolés, illuminés

et les mots reviennent
jappés, jetés, jonglés, justifiés

et les mots reviennent
..... kidnappés

et les mots reviennent
lacérés, légués, libérés, localisés, lustrés

et les mots reviennent
maniérés, méprisés, microfilmés, monopolisés, multipliés

et les mots reviennent
nationalisés, négociés, niés, notifiés, numérisés

et les mots reviennent
ovationnés, ornés, orientés, opposés, occultés

et les mots reviennent
paralysés, pénalisés, piétinés, politisés, purgés

et les mots reviennent
qualifiés, questionés, quintes , quottés

et les mots reviennent
raccommodés, récupères, ridés, rodés, ruinés

et les mots reviennent
sabotés, sériés, signales, socialisés, susurrés

et les mots reviennent
tachés, télécommandés, fitrés, torturés, tués

et les mots reviennent
usagés, ulcères, uniformisés, utopifiés, usurpés

et les mots reviennent
vaccinés, véhiculés, vidés, volés, vulgarisés

et les mots reviennent
.....

et les mots reviennent
..... xerographiés,,

et les mots reviennent
.....

et les mots reviennent
..... zézayés, zigouillés, zozotés,



Vous avez entre les mains le disque numéro 1 de la Collection :

FÊTE MAISON

Les sons ont été entièrement enregistrés dans la maison de Esther Ferrer et Tom Johnson (75 rue de la Roquette - 75011) et produits par les meubles, les ustensiles, les outils etc. disponibles sans aucune manipulation et en les employant normalement.

De chaque CD de la collection seront édités trois exemplaires numérotés.

Les thèmes des prochains CD seront :

- la bouffe maison
- le sexe maison
- la bagarre maison
- *et on recommence.*

(Couverture: Collage de Esther Ferrer)



"MES SONS"

Mode d'emploi -

Pour mieux jouir des sonorités et des rythmes de cette oeuvre il est recommandé de l'écouter chez soi en produisant ses propres sons maison , ce qui aura un effet cumulatif très enrichissant tant pour la musique comme pour l'auditeur.

Poesía sonora a dos voces/Poésie sonore à deux voix

especta CULO	olucat CEPSE
especta CULOCRACIA	aicarcolucat CEPSE
especta CULOGÍA	aigo LUCATCEPSE
especta CULÓGICO	ocigo LUCATCEPSE
especta CULOGISMO	omsigo LUCATCEPSE
especta CULOLOGÍA	aigolo LUCATCEPSE
especta CULÓLOGO	ogolo LUCATCEPSE
especta CULOGRAFÍA	aifargo LUCATCEPSE
especta CULÓGRAFO	ofargo LUCATCEPSE
especta CULÓGRAMA	amargo LUCATCEPSE
especta CULOJERÍA	airejo LUCATCEPSE
especta CULOJUELO	oleujo LUCATCEPSE
especta CULOMANÍA	ainamo LUCATCEPSE
especta CULOMETRÍA	airtemo LUCATCEPSE
especta CULOMÉTRICO	ocirtemo LUCATCEPSE
especta CULOSCOPIA	aipocso LUCATCEPSE
especta CULOSCÓPICO	ocipocso LUCATCEPSE
especta CULOSCOPIO	oipocso LUCATCEPSE
especta CULOSIS	siso LUCATCEPSE
especta CULOSO	oso LUCATCEPSE
especta CULOSTÉTICO	ocitetsolucat CEPSE
especta CULOTÉTRICO	ocirtetolucat CEPSE
especta CULOZNANTE	etnanzolucat CEPSE
especta CULACIÓN	noicalucat CEPSE
especta CULADOR	rodalucat CEPSE
especta CULAR	raluc LUCATCEPSE
especta CULARIA	airalucat CEPSE
especta CULATIVAMENTE	etnemavitalucat CEPSE
especta CULATIVO	ovitalucat CEPSE
especta CULAZO	ozalucat CEPSE
especta CULITO	otilucat CEPSE

Una voz lee las letras minúsculas y otra las mayúsculas. Pueden leer de izquierda a derecha o bien de derecha a izquierda. En este caso la palabra "especta**CULO**", por ejemplo, se convertirá en "olucat**CEPSE**", etc. Se pueden hacer tantas variaciones como se quieran, incluida la lectura a una sola voz.

Une voix prononce les caractères en minuscules et l'autre ceux en majuscules. Ils peuvent le lire de gauche à droite ou bien de droite à gauche, dans ce cas le mot "especta**CULO**", par exemple, devient "olucat**CEPSE**", etc. On peut faire autant de variations que l'on désire y compris celle d'une lecture à une seule voix.

VERSION A L'ENVERS

olucatcepse
 aicarcolucatcepse
 aigolucatcepse
 ocigolucatcepse
 omsigolucatcepse
 aigololucatcepse
 ogololucatcepse
 aifargolucatcepse
 ofargolucatcepse
 amargolucatcepse
 airejolucatcepse
 oleujolucatcepse
 ainamolucatcepse
 airtemolucatcepse
 ocirtemolucatcepse
 aipocsolucatcepse
 ocipocsolucatcepse
 oipocsolucatcepse
 sisolucatcepse
 osolucatcepse
 ocitetsolucatcepse
 ocirtetolucatcepse
 etnanzolucatcepse
 noicalucatcepse
 rodalucatcepse
 ralucatcepse
 airalucatcepse
 etnemavitalucatcepse
 ovitalucatcepse
 ozalucatcepse
 otilucatcepse

La Coral del Miedo

Esta coral está formada por 61 personas, un solista y 60 coristas. (número puede modificarse).

Hay muchas maneras de organizar esta acción, y todas son válidas pero debe respetarse el texto y la secuencia.

Un ejemplo :

Solista y cinco filas de 12 coristas cada una.

El texto del solista será siempre : **Tengo miedo***.

El texto de los coristas de la 1a, 3a y 5a fila será durante toda la acción : **Yo también****

El de los coristas de la 2ª y 4a fila será durante toda la acción : **Y yo***

Cada corista tendrá una pancarta, sobre una de las caras, estará escrito: “**Yo también**”, o “**Y yo**”, la otra cara estará en blanco. La forma en que se mantiene la pancarta (que debe ser la más cómoda posible) se definirá en el momento de organizar la coral. Pueden mantenerla en alto desde el principio con la cara blanca frente al público y girarla cuando comienza cada corista a cantar, decir o declamar. Pero pueden también simplemente alzarla cuando comienzan.

A partir del momento en que cada corista empieza mantendrá la pancarta visible durante todo el tiempo de la acción.

Solista : **Tengo miedo**

- La primera persona de la fila 1, dice, canta o declama, a la vez que levanta (o gira) la pancarta: **Yo también**

- Inmediatamente después la primera persona de la fila 2, a la vez que levanta (o gira) la pancarta, dice, canta o declama: **Y yo**

Solista : **Tengo miedo**

- A la primera persona de la fila 1, se junta la segunda de la misma fila y juntas dicen, cantan o declaman a la vez que la segunda corista levanta (o gira) la pancarta: **Yo también**

- Inmediatamente después a la primera persona de la fila 2 se junta la segunda de la misma fila y juntas dicen, cantan o declaman, a la vez que la segunda persona levanta (o gira) la pancarta: **Y yo**

Solista : **Tengo miedo**

- A la primera y segunda persona de la fila 2 se junta la tercera de la misma fila y juntas dicen, cantan o declaman a la vez que la tercera corista levanta (o gira) la pancarta: **Yo también**

- Inmediatamente después a la primera y segunda persona de la fila 2 se

junta la tercera de la misma fila y juntas dicen, cantan o declaman, a la vez que la tercera persona levanta (o gira) la pancarta: **Y yo**

Se continua de esta manera hasta que todos los coristas intervienen.

Llegado este momento, *una solución es:*

Solista : **Tengo miedo”**

Todos los participantes dicen, cantan, o declaman a la vez, una cosa de la que tienen miedo, *por ejemplo:* del mar, de los curas, de los políticos, del meteorito, de mi tía abuela, de la obscuridad etc. No hay que decir **tengo miedo del mar, sino : del mar, del sexo, del éxito, etc.**

Otra posibilidad es que lo digan uno por uno siguiéndose rápidamente, y al final lo digan todos juntos.

En este momento puede organizarse un lío bastante grande pues los intérpretes pueden decir de qué tienen miedo (y cambiar sobre la marcha) durante un cierto tiempo (fijado de antemano) sin orden alguno. Puede haber un jefe de coral que la dirija. Si se decide que se hace cantando las variaciones posibles son muchas :

Cuando las veinte primeras personas hayan intervenido, se unirá a ellas la vigésima.

Solista : **Tengo miedo**

La vigésima primera persona, junto con las veinte anteriores levantará (o girará) la pancarta, a la vez que dirá, cantará o declamara junto con las otras : **Yo también**

Se van añadiendo una a una todas las personas del coro. Al final, dirán todas juntas, solista comprendida, la frase que les corresponde, 1 vez o 60 veces según como se organice la coral.

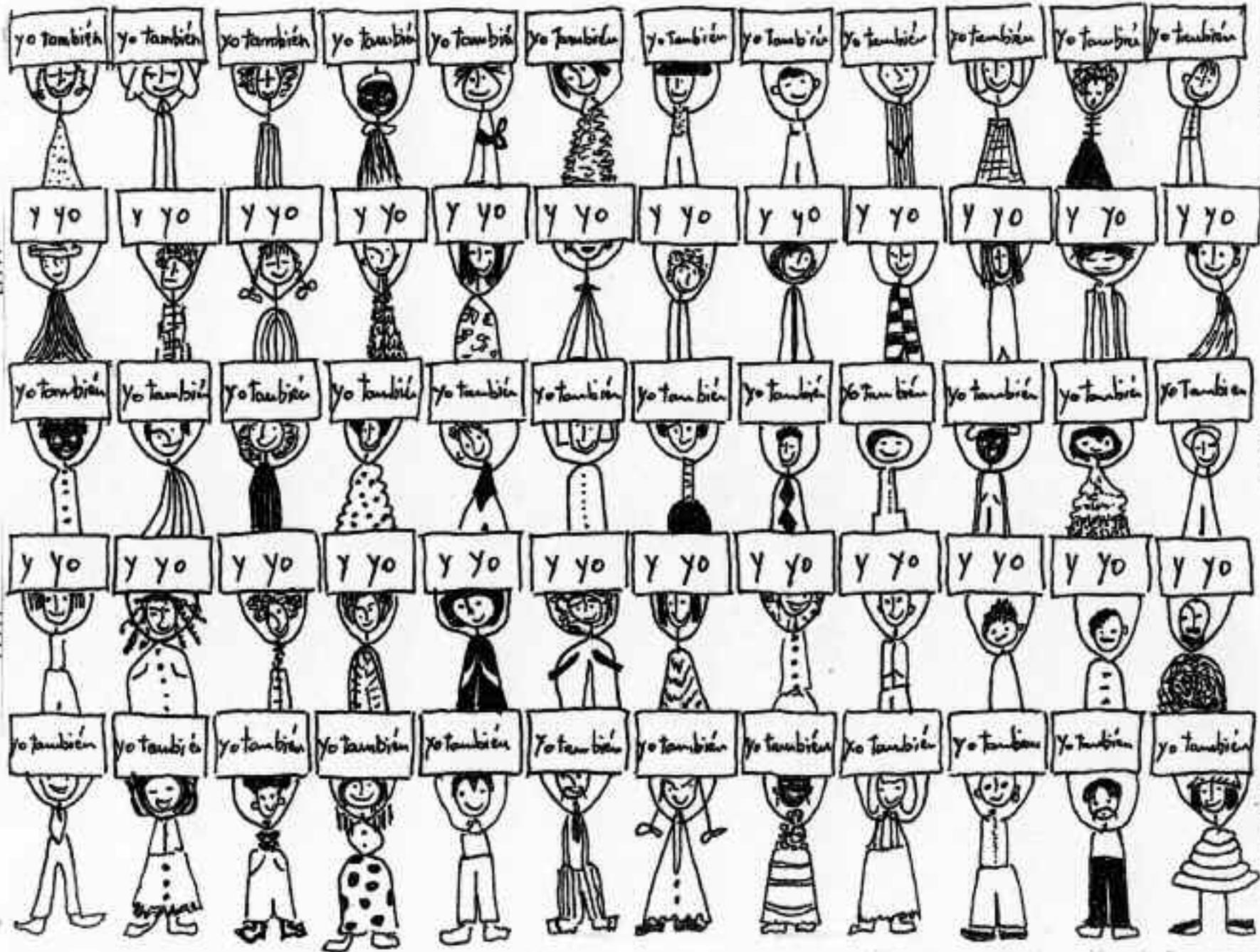
Las pancartas pueden mantenerse con una o dos manos. Pero pueden tener un palo de esta forma pueden sujetarse y ser visibles sin que los ejecutantes tengan que levantar los brazos.

Una versión : todos los ejecutantes tienen desde el principio la pancarta levantada pero por la cara que no tiene texto A medida que llega su turno, le dan simplemente la vuelta para que aparezca el texto que van a decir, cantar o declamar...

*«- J'ai peur»

**«- Et moi»

***«-et moi aussi»



TRACES, SONS, ESPACES

Il s'agit de parcourir un espace en le remplissant de traces et de sons.
Toutes les version son valables, y comprise celle-ci :

L'action peut être visible, (par exemple avec les pieds nus imprégnés de colorant ou en marchant sur de la terre ou du sable mouillé ou de n'importe quel matériel qui conserve les traces) ou invisible, (marchant normalement sur le sol). L'action peut être réalisée en silence ou non. On peut aussi, en plus du son produit par la propre marche, ajouter un autre son si l'on désire, par exemple frapper le sol avec un bâton, porter un radio allumée ou chanter, etc.

Toutes les versions son valables, incluse celle-ci :

Une personne parcourt un espace lentement de cette façon :



Puis d'une autre :



et encore d'une autre :



et encore d'une autre :



Résumé final :



Canon para 4 sillas (sillas)
Canon para 4
1 mesa y (table)
1 ventilador (ventilator)

A		De frente al público (Face au public)		De frente al público (Face au public)		De frente al público (Face au public)		De frente al público (Face au public)
B		De lado (De côté)		De frente al público (Face au public)		De frente al público (Face au public)		De frente al público (Face au public)
C		De espaldas (De dos)		De lado (De côté)		De frente al público (Face au public)		De frente al público (Face au public)
D		De lado (De côté)		De espaldas (De dos)		De lado (De côté)		De frente al público (Face au public)
E		Tumbada respaldo sulbo (Couchée par terre)		De lado (De côté)		De espaldas (De dos)		De lado (De côté)
F		De lado (De côté)		Tumbada respaldo sulbo (Couchée par terre)		De lado (De côté)		De espaldas (De dos)
G		De espaldas (De dos)		De lado (De côté)		Tumbada respaldo sulbo (Couchée par terre)		De lado (De côté)
H		De lado (De côté)		De espaldas (De dos)		De lado (De côté)		Tumbada respaldo sulbo (Couchée par terre)
I		Tumbada patas arriba (Couchée par terre)		De lado (De côté)		De espaldas (De dos)		De lado (De côté)
J		De lado (De côté)		Tumbada patas arriba (Couchée par terre)		De lado (De côté)		De espaldas (De dos)
K		De espaldas (De dos)		De lado (De côté)		Tumbada patas arriba (Couchée par terre)		De lado (De côté)
L		De lado (De côté)		De espaldas (De dos)		De lado (De côté)		Tumbada patas arriba (Couchée par terre)

Vertical frente público (Vertical face au public)
De lado (De côté)
De espaldas (De dos)
De lado (De côté)
De espaldas (De dos)
De lado (De côté)
Tumbada frente público (Couchée par terre face au public)
De lado (De côté)
De espaldas (De dos)
De lado (De côté)

Esther Ferrer

JE VAIS VOUS RACONTER MA VIE -

Le sujet de cette performance est de raconter sa vie, dans la langue que l'on préfère. Elle peut être fait par un nombre indéfini des personnes.

La première personne apparaît avec une chaise, s'assoit et commence à raconter sa vie.

Passé **UNE MINUTE**, arrive la seconde personne, s'assoit près de la première et fait pareil, c'est à dire commence à raconter sa vie.

La première personne continue à raconter sa vie.

Passé **UNE MINUTE**, la troisième personne arrive, s'assoit près de la seconde et fait pareil, c'est à dire, commence aussi à raconter sa vie. La première et la deuxième personne continuent à raconter sa vie.

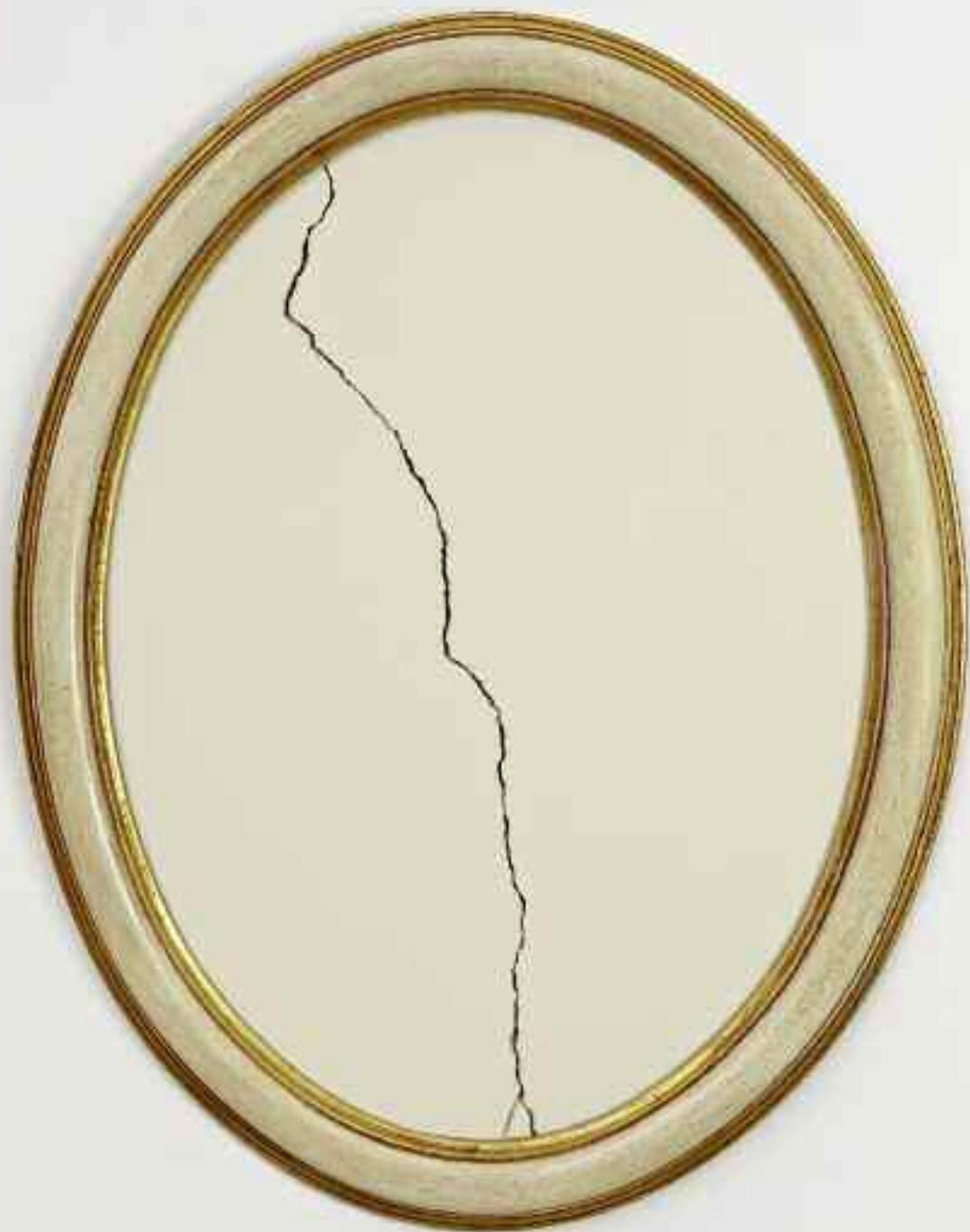
Quand toutes les personnes qui participent à la performance sont assis, et il est **passé une minute après l'entrée du dernier participant**, la personne qui a commencé la performance, c'est à dire la première qui a commencé à parler, s'arrête de le faire. Passée **une autre minute**, la seconde s'arrête aussi, passée **une autre minute** la troisième s'arrête et on continue comme ça jusqu'à que la dernière personne qui est rentrée s'arrête de parler.

Toutes les versions sont possibles, l'unique impératif est qu'on doit raconter sa vie. Chacun peut la raconter comme il le veut. Dans le cas que des performeurs sourds veillent le faire ils utiliseront le langage des signes. Le temps peut être contrôlé pour chaque participant (avec une montre) ou bien pour un « chef de coeur » qu'indiquera les minutes.



Je vais vous raconter ma vie - Palacio Velazquez - Museo Reina Sofía - Madrid 2017





342



343



FÉMININ/MASCULIN OU LE SEXISME DANS LES DICTIONNAIRES

Chère Marie Hélène,

Avant de commencer d'écrire le texte que tu m'as demandé, j'ai décidé de regarder dans le dictionnaire, les deux mots du thème, "Féminin/Masculin", et voilà le résultat:

1ère consultation du dictionnaire:

- **Féminin**, tout ce qui est propre à la femme, (mais dans certains dictionnaires, la définition est "relatif à la femme).

- **Masculin**, tout ce qui est propre à l'homme, (dans tous les dictionnaires consultés).

- Curieux. Mais qu'est ce que c'est que ce **ce** qui pour l'homme est toujours *propre* et pour la femme peut être *relatif*?

2ème. consultation du dictionnaire:

Littré Ed. 1987 - page 556, rubrique **homme**.

Première définition **d'homme**: *animal raisonnable qui occupe le premier rang parmi les êtres organisés. L'homme, l'être humain en général. L'être humain considéré dans ce qu'il a de supérieur à la bête. (...)*

Homme suivi de la préposition de, sert à marquer la profession, l'état, la qualité: *Homme d'épée, d'Église, de robe, de lettres, de génie, de goût, etc. Homme de qualité, homme qui appartient à la noblesse// Homme d'État, homme qui régit les affaires publiques// Homme d'ordre, de progrès, d'avenir, d'action, homme qui est attaché à l'ordre, qui favorise le progrès, qui a de l'avenir, qui est propre à agir// Homme d'honneur, homme qui se comporte en tout suivant les lois de l'honneur// Homme de loi, avocat// Homme d'affaires, etc. etc.*

Pag. 460, rubrique femme

Première définition de **femme**: *l'être qui dans l'espèce humaine appartient au sexe féminin; la compagne de l'homme // Elle est bien femme, elle a les penchants, les qualités, les grâces ordinaires à son sexe. (...)*

Femme suivi de la préposition de: *Femme de bien, femme d'honneur, femme qui se conduit bien// Celle qui est ou a été mariée par opposition à fille. Femme de qualité, femme appartenant à la noblesse. (...) Femme de chambre, femme attachée au service intérieur et particulier d'une personne du sexe. Au pl. et abs. se dit de plusieurs femmes de chambre attachées au Femmes service de la même personne// Femme de charge; femme attachée au service d'une maison*

pour avoir soin du linge, de la vaisselle, de l'argent, etc. //Femme de ménage, femme du dehors par laquelle on fait faire son ménage. Se dit aussi de la maîtresse de maison. est une excellente femme de ménage'// Femme de journée, femme qu'on emploie à la maison pour un travail quelconque, et qu'on paye tant la journée.// Fig. C'est une femme, une vraie femme , se dit d'un homme sans énergie, sans courage.

Et les dictionnaires plus importants, que disent ils de ce **ce** ?

Par exemple le "**Robert - Dictionnaire de la langue française** - (Ed. 1986 en 9 volumes).

3ème. consultation de dictionnaire

Dans ce cas les choses sont un peu plus nuancées, ce qui ne signifie nullement qu'elles soient plus équilibrées, car c'est précisément ce dictionnaire-ci qui définit le **feminin**, comme "relatif à la femme", sans doute influencé par ce cher Michelet quand il disait "La femme, l'être relatif".

Naturellement le **Robert** regorge de citations d'écrivains, de professeurs honorables, de philosophes, d'historiens (Michelet par exemple) ou de poètes, beaucoup d'entre eux "gloires nationales" appartenant sans doute au Panthéon des Hommes Illustres, et je dis bien, des hommes illustres, car , parmi les 100 citations que comprend la rubrique **femme** seulement 4 d'entre elles ont été écrites par des femmes : Mme. de Staël, Aurore Dupin (G. Sand), Nathalie Sarraute et Simone de Beauvoir. Comme par hasard, les trois premières sont carrément hostiles aux femmes (voire misogynes) et celle de Simone de Beauvoir, commence en disant: "Si j'étais un homme..."

Intéressant, non?

Une fois lue la collection d'illustres âneries signées par Rousseau, Baudelaire, Bergson, Maupassant, Montherland, La Rochefoucauld, Sainte-Beuve, Léon Daudet et beaucoup d'autres, j'ai décidé de regarder dans la rubrique **homme** , peut-être y avait-il là beaucoup de citations de femmes?... Comme tu peux l'imaginer, pas du tout! - Parmi les 166 citations, aussi illustres , seulement TROIS étaient écrites par une femme, Simone de Beauvoir, c'est vrai, mais la première d'elles par exemple, tellement *mutinée*, que son contenu en souffre. Voilà la citation ("*Le deuxième sexe*" pag. 14). J'ai souligné et mis entre parenthèse les paragraphes qui ont été enlevés:

"Un homme ne commence jamais par se poser comme un individu d'un certain sexe: qu'il soit homme, cela va de soi. (*C'est d'une manière formelle, sur les registres des mairies et dans les déclarations d'identité que les rubriques: masculin, féminin, apparaissent comme symétriques.*) Le rapport des deux sexes

n'est pas celui de deux électricités, de deux pôles: 'homme représente à la fois le positif et le neutre au point qu'on dit en français "les hommes" pour désigner les êtres humains , le sens singulier du mot "vir" s'étant assimilé au sens général du mot "homo". (*La femme apparaît comme le négatif, si bien que toute détermination lui est imputée comme limitation, sans réciprocité. Je me suis agacée parfois au cours de discussions abstraites d'entendre les hommes me dire: "Vous pensez telle chose parce que vous êtes une femme": mais je savais que ma seule défense , c'était de répondre : "Je le pense parce que c'est vrai" éliminant par là ma subjectivité; il n'était pas question de répliquer: "Et vous pensez le contraire parce que vous êtes un homme", car il est entendu que le fait d'être un homme n'est pas une singularité; un homme est dans son droit en étant homme, c'est la femme qui est dans son tort. Pratiquement, de même que pour les anciens il y avait une verticale absolue par rapport à laquelle se définissait l'oblique".)*

Tu peux voir la différence en lisant d'abord le paragraphe comme il est transcrit dans le dictionnaire c'est à dire avec les coupures, et après, sans elles.

Bien sûr, on comprend parfaitement, les dictionnaires ne peuvent inscrire des citations très longues. Ils doivent couper, et ils le font. Un autre exemple, la citation n° 13 de la rubrique **femme**. Pour " illustrer " le concept de femme esclave, le **Robert**, cite un seul vers de "La Mort"- ("Les Fleurs du Mal ", de Baudelaire) :

La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,

Il fallait vraiment couper, tu vas le constater par toi même, car voici la strophe entière :

*La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,
Sans rire s'adorant et s'aimant sans dégoût
L'homme, tyran goulu, paillard, dur et cupide
Esclave de l'esclave et ruisseau dans l'égoût*

Par ailleurs, il n'y a pas aucune référence à cette strophe dans la rubrique **homme**, sans doute parce que - en plus d'être très longue - pour ce dictionnaire, seule la femme peut être esclave.

Pour clôturer le sujet je te dirai qu'entre les 166 citations auxquelles je faisais référence plus haut, sont vraiment très rares celles qui ont un caractère androphobe ou misandrique, tout le contraire de ce qui arrive quand il est question de parler des femmes. C'est vrai que dans ce cas, ce sont les hommes qui parlent d'eux-mêmes.

Sans doute aussi pour bien cerner le sujet, ce dictionnaire établit, dans sa rubrique **femme** (pag. 451), une série d'aléas, comme par exemple:

-*Psychologie de la femme*, dans lequel les auteurs, après nous avoir prévenu que les "*thèmes littéraires sont souvent misogynes*", s'adonnent à coeur joie à l'énumération d'une série de citations aussi "illustres" que ridicules et bien sûr, péjoratives à l'égard des femmes.

- *Caractéristiques physiques*, dans lequel on apprend que la femme peut être une *grosse femme, opulente ou plantureuse ou une petite femme dodue* etc. etc

Viennent ensuite les aléas correspondant à:

- *Apparences sociales*;

- *Relations matrimoniales*;

- *Psychologie*;

- *Comportement sentimental et sexuel*, (je te laisse imaginer le contenu)

- *Statut socioprofessionnel*, qui commence - je ne rigole pas - par **Femme sans profession** et qui inclu la femme objet.

- *Contexte de l'amour*; dans lequel les auteurs nous préviennent que *le mot femme est souvent complément d'une phrase dont le sujet désigne un homme*, suivit de l'aléa qui correspond aux

-*Termes marqués sexuellement*, dont on nous dit qu'ils sont

"Neutres ou positifs" et incluent, *poupe, caille, gigolette, gonzesse, nistonne, échalas, guêpe, langoustine, méné, menesse, pépée, souris, volaille, et tanagra*, entre autres.

Pour finir, ce dictionnaire cite les *Termes péjoratifs quant au physique*. Il faut dire qu'à cet égard le français est une langue vraiment très riche (ici aussi, je te laisse imaginer le contenu), et ceux *Relatifs au caractère et à la psychologie*, également terribles, suivis des *Termes caractérisant le comportement érotique sexuel*, (encore une fois tu peux en imaginer la teneur) et un aléa spécifique pour les "*Insultes*", car les autres apparemment ne l'étaient pas. Le tout constituant un catalogue "passionnant" des fantasmes et des peurs masculines.

Évidemment, dans la rubrique **homme** page 220 il n'y a pas d'aléas équivalents. Apparemment, les hommes n'ont pas de relations matrimoniales, ni de comportement sentimental, ni même de psychologie et en plus en français, il n'y a pas de termes qui caractérisent leur *comportement érotique sexuel*, au moins qui méritent un aléa spécifique. Je ne le savais pas. Effectivement, on apprend beaucoup de choses en consultant les dictionnaires. Et pour ce qui fait référence aux termes *marqués sexuellement ou d'argot*, et même s'agissant des *insultes* il n'y a rien: il n'y a pas de version masculine; ils ont vraiment de la chance les hommes !

Pour te donner un exemple, une femme, dans son comportement sexuel, peut être: *débauchée, dépravée, dévergondée, dissolue, lubrique et vicieuse*, autant



d'opportunités qui ne sont pas mentionnées sous la rubrique **homme**. Pour garantir l'authenticité de ce comportement typiquement féminin, bien sûr, une citation de plus. De qui?, encore une fois de l'ineffable Baudelaire, qui parle de la "femme impure". Quelle obsession!

Pour finir en beauté, le **Robert** naturellement établit sa liste de "**femme de**" Mais ici, la liste est aussi accompagnée par des citations littéraires - ça fait toujours chic - surtout pour les femmes de ménage, qui, imagine toi, ont le droit à une citation de Céline.

Dans le logiciel WORD5, du Macintosh, il y a un dictionnaire des "Synonymes" que j'ai aussi consulté.

4ème. consultation du dictionnaire

La fenêtre correspondant à **féminin**, s'ouvre sur:

Signification: Féminin

- *efféminé (adj.)* - synonymes : *mou*

La fenêtre correspondant à **masculin**, s'ouvre sur:

Signification: Masculin

- *mâle (adj)* - synonyme: *viril*

La fenêtre correspondant à **femme**, s'ouvre sur:

Signification: femme

- *épouse(nom)* - synonymes: *conjointe, compagne*

- *nana (nom)* - synonymes: *bonne femme, personne, souris*

- *sauterelle (nom)* - synonymes: *cheval, échalas, grande brigue, grande perche*

- *beauté (nom)* - synonymes: *pin-up*

- *dragon (nom)* - synonymes: *gendarme, pétasse, rombière*

- *tonneau (nom)* - synonymes: *boudin*

Mots liés

femme de chambre

femme de ménage

La fenêtre correspondant à **homme**, s'ouvre sur:

Signification: homme

- *bonhomme* - synonymes: *mâle, type, gars, loustic, adolescent, pistolet*

- *mari* - synonymes: *époux, amant*

- *être* - synonymes: *individu, personne, mortel*

Sensible différence.

Il serait intéressant un jour d'analyser les conséquences, (dans beaucoup de domaines), de ce que disent les dictionnaires et de la façon dont ils le disent; de leur sexisme - plus ou moins évident - et leur insistance à répéter certaines associations. On peut ajouter par ailleurs que systématiquement ils privilégient la "pensée" masculine quant il s'agit de définir la femme. Bien entendu la réciproque n'existe pas.

On nous dit toujours "ce n'est pas de la faute du dictionnaire, c'est dans les moeurs". Mais **c'est** dans le dictionnaire, et c' est au moins une des raisons pour laquelle **c'est** dans les moeurs.

Car si les dictionnaires, dans leurs définitions des mots, révèlent la mentalité de l'époque, ils véhiculent et transmettent en même temps une série de concepts, qui eux aussi contribuent à former ou déformer les mentalités pour l'avenir.

Étant donné que les bons dictionnaires doivent répertorier tous les aspects d'une langue - sans aucune censure - toutes les "significations" d'un mot et de son usage ainsi que les discours codés - discours qu'ils se chargent de fixer grâce à des citations plus ou moins *orientées* ou *dirigées*, ainsi que par des coupures stratégiques- pourquoi n' inclueraient-ils pas des citations extraites d'écrits de femmes? Il y en a de vraiment intéressantes (et de très drôles) sur leur propre nature et celle des hommes, sur leur sexualité, leur virilité, leur impuissance et tant d'autres aspects de leur personnalité. Pourquoi rien de tout ça n'est-il réuni dans les dictionnaires?. Pourquoi nos dictionnaires insistent-ils à maintenir une image de la femme négative, stupide, chargée de préjugés

- qui jamais n'a correspondu à la réalité et aujourd'hui moins que jamais - citant les mêmes lieux communs dans les années 80, que dans leurs éditions datant d'avant la Seconde Guerre mondiale? J'ai vérifié ce point.

Malheureusement, Marie Hélène, cette situation n'est pas seulement française, elle est internationale, car le "**Diccionario de la Real Academia Española**"(Ed. 1980), définit le

Masculino (masculin), comme: *varonil y enérgico (viril et énergique)*

et le Femenino (féminin), comme: *debil y endeble (faible et chétif)*.

Mais là où les académiciens atteignent le sommet du sexisme, c'est dans la rubrique MUJER (femme), qu'ils définissent de la façon suivante:

- *Persona del sexo femenino// La que ha llegado a la edad de la pubertad// La casada con relacion al marido//de gobierno, criada que tiene a su cargo el gobierno economico de la casa// del arte, de la vida airada, del partido, de mala vida, de mal vivir o de punto. Ramera/ de su casa. La que cuida de su hacienda y su familia con mucha exactitud y diligencia// Mundana, perdida o publica. Ramera. C'est tout. Tous les termes que j'ai souligné, font référence à la prostitution, les autres au mariage et la maison. Tout est dit.*

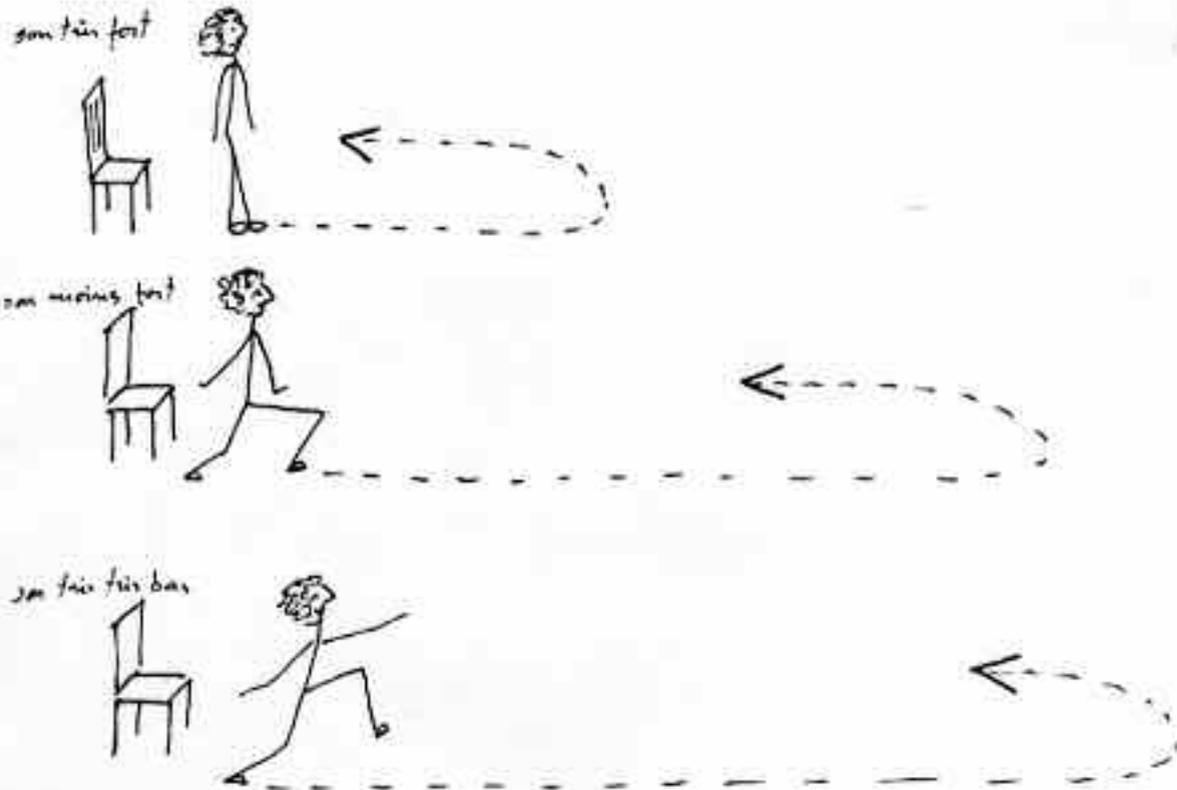
Sans commentaire.

PERFORMANCE A PLUSIEURS VITESSES

Il s'agit de réaliser une action à plusieurs vitesses, commençant très très lentement et terminant en courant très très vite (ou à l'inverse). Toutes les versions étaient valables.

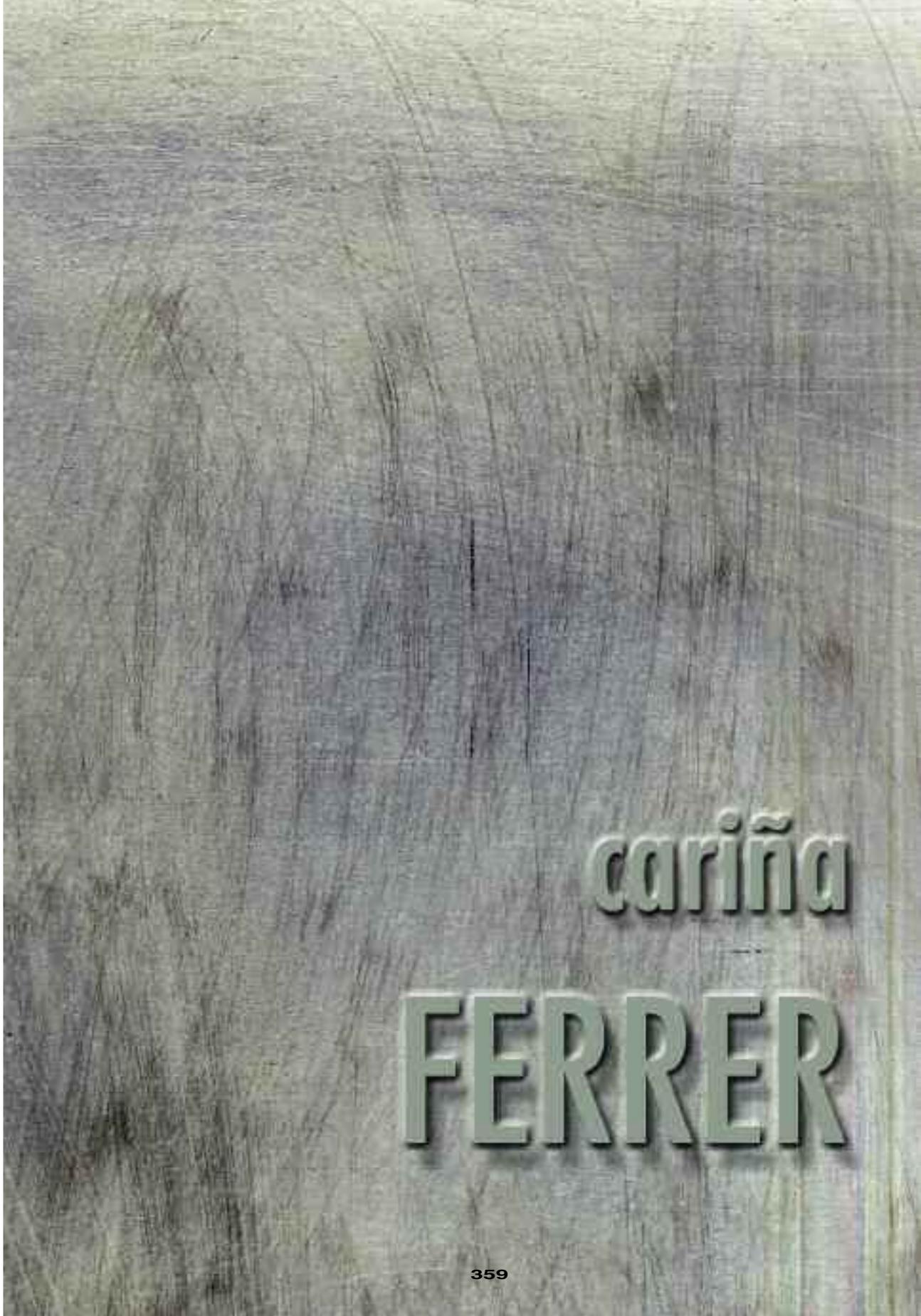
L'action pouvait être réalisée dans n'importe quel espace public ou privé, ouvert ou fermé.

L'action comprenait 8 vitesses. A la fin de chaque parcours il fallait compter jusqu'à 60 secondes. A chaque fois, l'hauteur de la voix était en relation inverse à la vitesse et la longueur du parcours.





« le triangle de napolé on »



carriña

FERRER

petit poème pour Esther Ferrer à lire tout haut en
choeur, en canon, en canard...

Esther fait l'air
elle s'étire elle se tord
elle fait l'art
Esther est star sans les stores
Elle fait rire elle fait rôle
Esther c'est notre soeur et notre frère
c'est Esther.
Elle est rare.
Elle est rare Esther
elle fait rire elle fait rire
Esther fait rire
Esther attire quand elle Ferrer
elle attire, elle satyre
OUI! Oui! Esther fait l'air
Elle fédère elle fait dire
Esther fédère elle fou rire
elle est fada elle est fado elle est fendue
Esther fait l'air Esther fait l'art
elle fait l'or et l'ur
elle le fait elle le fait

Esther fait et elle fera
elle ferra elle fera
C'est pas foutu elle le re-fera
elle fait l'rot dans la rue
elle fait la roue et le rien
Esther fait d'air quand elle fédère
elle fait l'rat et l'fatras à ras elle fa
Esther fait rire
Esther fait rire elle attire elle Ferrer
elle fait elle fit elle fa
s'il le faut elle re-fera
et l're-fera pour l'effet
Esther fait
c'est fou ce qu'elle fait
elle fait elle fait dure elle fait dard
Esther fédère elle fait rire
Elle fait rire Esther elle fait rire elle fait
Esther fait elle Ferrer elle ferrer
elle fair rêver.
Esther est notre fée

Joël Hubaut - 2008

ESTHER FERRER

INTIMO Y PERSONAL (avant 1973)

Lecture socio-phénoménologique d'une performance en rapport avec le corps

Antigone MOUCHTOURIS¹

Esther Ferrer est une femme qui représente une facette des 20^e et 21^e siècles dans le monde de l'art contemporain : elle fait partie des premières femmes qui ont osé dépasser les frontières de l'art moderne et entrer de plain-pied dans l'avant-garde. Au niveau personnel, c'est une femme discrète et artiste, non pas représentative de la 'peoplelisation' mais dynamique et toujours présente sur le terrain des performances au niveau national et international. Esther Ferrer, certes, est d'origine espagnole, mais ce serait dommage de l'enfermer dans les frontières d'un espace national ; c'est une artiste internationale qui traite de sujets qui touchent toutes les cultures du monde et, plus précisément, le monde occidental.

C'est une artiste d'action ; elle conçoit son œuvre comme la lecture et l'interprétation du monde et de la vie quotidienne. Elle fait réfléchir, ses performances bousculent le spectateur et lui donnent une approche plurielle, esthétique et sociopolitique. Une femme qui ne fait pas de politique au sens propre du terme, mais au sens grec : l'occupation des affaires de la Cité, celle qui ne sépare pas l'art de la société. Elle ne fait pas de l'art pour l'art, elle ne se considère pas hors de la Cité et donc son expression artistique n'est pas indépendante des tâches quotidiennes de la Cité.

Elle n'a jamais utilisé d'arguments pour présenter son art et ses performances ; elle conçoit son œuvre à travers plusieurs lectures ; on dirait qu'elle parle d'elle-même et, forcément, le spectateur comprendra au moins une de ces lectures et, dans le meilleur cas, il les comprendra toutes et pourra même en rajouter d'autres.



Ainsi, ses performances permettent aux spectateurs d'être regardeurs d'une scène qui a déjà pu être observée mais qu'elle semble réhabiliter en lui donnant une nouvelle dimension.

Esther Ferrer conçoit la performance comme un moyen d'atteindre son public en un laps de temps très rapide pour exprimer une idée, un concept. La vision d'Esther Ferrer

reste éminemment politique, concevant le monde dans un processus interprétatif. Il s'agit de donner des moyens aux spectateurs pour comprendre ce qui se passe autour d'eux. Sa démarche est celle d'une militante de la vérité environnante. Lorsqu'elle se met nue, elle est nue ; comme la vérité, l'utilisation du corps, tout dans la nuance, elle va l'utiliser pour faire passer un message : celui de la liberté des valeurs d'autonomie et d'émancipation de l'être.

Quand on observe attentivement ses performances, on note qu'elle s'inscrit dans une phénoménologie de l'idée ou d'une lecture politique d'une situation. Il s'agit de mini-séquences où le spectateur est invité à la suivre. Cela provoque en lui une émotion intellectuelle, éveillant son esprit et l'amenant à comprendre le monde à partir de choses qui lui parlent.

Sa rupture par rapport à l'establishment des performances se situe dans son attitude et dans ses contenus. Elle prend son spectateur par la main pour l'amener à suivre son histoire avec beaucoup de discrétion, sans insistance, car elle-même aime être libre et autonome. Le spectateur ne se sent pas envahi par une présence qui le prend aux tripes, mais par une présence à travers laquelle il va comprendre une nouvelle utilisation du corps ; par le biais d'une mise en scène éphémère de sa présence, tout en véhiculant un message qui n'est pas une orientation politique étroite, mais un éveil. Elle a trouvé le ton juste pour faire appel à son spectateur.

Sa dimension politique et sociale est bien illustrée par la façon dont elle utilise son corps dans ses performances (ce n'est pas parce qu'elle est nue qu'elle fait du *body art*). Quand on y assiste, on comprend très vite que, pour elle, le corps est le sujet, le support pour pouvoir démontrer une idée et non un objet.

Ainsi, elle a pu unir les deux dimensions du corps, le soma et la chair, le corps pour elle est indivisible. Dans le *body art*, il y a une distinction entre les deux ; le corps est l'objet. Tandis que chez Esther Ferrer, le corps est le sujet qui porte une certaine manière d'être : un moyen qui peut permettre de dénoncer les rapports entre individu et environnement.

Ses performances utilisent une méthodologie programmatique stricte pour passer d'une étape à l'autre, rien n'est dû au hasard. Cela permet au spectateur de devenir

attentif, c'est comme si elle le prenait par la main pour lui raconter une histoire visuelle incarnée sans qu'elle soit sociologique.

Le corps et la performance : intime personnel / intimo y personal

Cette performance, qui date des années 1970, est une grande réflexion sociologique sur la mesure : avec le prêt-à-porter, le corps est bel et bien entré dans les standards



de mensurations. Cette artiste ayant une grande sensibilité en a fait une œuvre mais aussi un message politique. La performance comme expression s'y prête, car elle exprime une situation avec un contenu reçu immédiatement, sans grand développement,

dans un laps de temps bien calculé. Un temps bien fixé à l'avance, qui, s'il est trop long, dilue les impressions et le spectateur ne peut alors plus comprendre.

On sait, par l'artiste elle-même, que cette performance a évolué. Au début, elle utilisait seulement son propre corps, puis celui d'un spectateur volontaire, enfin ceux des spectateurs eux-mêmes. Cette dernière étape fut très importante car le spectateur 'devient en mesure' de se l'approprier lui-même.

Dans cette performance, il y a une temporalité programmatique : elle commence par se mettre au milieu de la scène avec ou sans chaise. Mais il y a toujours un mètre près d'elle. Acte n° 1 : se mettre nue ; acte n° 2 : SE MESURER (toutes les parties de son corps) ; acte n° 3 : elle écrit à la fin : *Intime* et *personnel* en espagnol. Le mot *intime* sur le haut de la poitrine et *personnel* sur le haut de son sexe. Comme on peut le constater, il y a très peu d'accessoires, presque de l'art minimaliste. C'est la façon dont elle traite son corps qui nous importe le plus.

Cette performance a évolué avec le temps : elle fait appel à un homme volontaire et mesure son corps. Sur le mur, il y a le dessin d'un homme nu. Ses mensurations sont alors inscrites sur le dessin.

Une autre variante : elle commence par se mesurer elle-même puis invite un homme et une femme qu'elle place derrière elle, choisis si possible parmi les spectateurs.

On rentre dans un univers où il n'y a aucun mystère ; juste un corps tout nu et une autre personne qui va mesurer : sa tête, son cou, sa poitrine, son fessier et sa taille.

La mesure de l'intime et du personnel devient, au fur et à mesure, impersonnelle, car les mensurations du corps de la personne/spectateur volontaire sont ensuite inscrites sur les dessins accrochés au mur. Ces dessins sont l'équivalent des planches anatomiques que l'on peut trouver dans les revues de médecine ou les livres scolaires de biologie.

Elle commence avec une personne qui ensuite elle-même va mesurer une autre personne. On est dans la multiplication, comme s'il y avait une répétition de l'acte ; l'un est mesuré par l'autre et celui qui a été mesuré préalablement devient la personne qui

va mesurer à son tour. Ainsi, tout le monde peut mesurer tout le monde.

Cette performance dégage dans un présent un espace/temps bien circonscrit, une situation à la fois de la rationalité et de la vie intime de l'individu.

Le terme '*personne*' à la fois signifie en latin l'individu, mais évoque aussi la troisième personne neutre, qui correspond en grec à aucun. Lorsqu'Ulysse est face au Cyclope et que ce dernier lui demande : « Qui est là ? », il répond : « Personne ». Écrire sur son corps intime et personnel ce qui peut apparaître comme subjectif et individuel peut être en même temps quelque chose de personnel, c'est-à-dire personne de spécifique.

Avec ce jeu de mots, elle joue sur cette dimension de l'intime qui est par excellence ce qui est à l'intérieur de l'individu.

Hors de l'individu VS extérieur de l'individu

Intime intérieur vs personnel

Intérieur vs extérieur

Intime = identité propre → individu →

Personnel = identité commune → à la communauté → généralisation → anonyme

Si *intime* est écrit sur les seins, c'est pour exprimer encore la double signification : celle du foyer du cœur et des poumons et celle du plaisir sexuel et qui peut aussi devenir source nourricière.

Tandis qu'en écrivant *personnel* sur le sexe, cela représente le plaisir intérieur qui peut arriver par l'autre mais aussi l'autre qui peut naître de cet endroit –l'enfant.

En jouant avec ces mots, elle donne une vision du monde, ce qui appartient à l'individu en propre et ce qui appartient à l'individu et aux autres.

Le mètre signifie la possibilité qu'a l'homme de circonscire sa propre réalité et son propre territoire avec un point référent et rationnel.

Ainsi la mesure du corps → rationalité circonscrite → à la construction de l'être comme un numéro d'une mesure, ce qui enlève à l'individu de sa subjectivité et de son humanisme.

En jouant autour de ces deux mots, elle arrive à exprimer ce qui est arrivé à la fin du 20^e siècle, l'intime, l'accessibilité de l'intime qui a transformé l'individu en une personne : d'une image sociale à un être appartenant à une collectivité. C'est une performance qui peut connaître des variantes, le but étant de rendre intelligible la réalité et aussi de faire participer les publics.

Ce qui crée la performance, c'est cet entremêlement ; Esther Ferrer parvient à nous démontrer qu'à un certain moment, l'intime perd pour que le personnel gagne. Cette mesure témoi-



gne de cette rupture par la standardisation de l'être qui passe jusqu'à la prise des mesures de son intime. Ce qui le rend objet, qui lui enlève toute pudeur qui est propre à l'intime.

Cette phénoménologie tracée de l'intime à travers la nudité du corps se mesure par le mètre 'étalon' qui est déployé, qui est utilisé pour le circonscire, et l'inscrit dans une temporalité et

dans une spatialité.

Dans ce cadre-là, l'intime est le temps personnel programmatique au niveau physiologique et le personnel reprend sa forme dans l'espace public, lorsqu'on va comparer les mensurations d'un individu à celles d'un autre individu. C'est cela, la nouvelle individualité, être à la fois à l'intérieur, dans l'intime et dans le personnel, et à l'extérieur, anonyme, égal pour tout le monde, semblable à toutes les personnes de nos âges.

Cette double notion enlève de l'intime la pudeur, comme cela peut être ressenti par certaines de personnes. Un corps parmi d'autres. Cela crée une nouvelle façon d'être et une nouvelle vision du monde. Celle où le regard standardisé serait plus important que notre regard sur notre propre corps intime.

Cette performance n'est pas uniquement pour la femme, mais aussi pour l'homme ; on ne peut pas qualifier cette performance d'unisexe car elle exprime une situation, une réalité métaphorisée qui concerne les deux êtres humains.

En conclusion, on peut dire que cette performance représente un schéma phénoménologique qui se situe entre l'illustration du réel et sa présentation : c'est une représentation du réel. Il ne s'agit pas d'une réalité iconique mais d'une phénoménologie des paradoxes et contradictions dans lesquels l'individu social et le sujet individuel doivent créer une nouvelle image de soi. Le fait qu'elle ne déforme pas le corps, cela favorise plus facilement l'adhésion du public et la rend populaire, car elle ne joue pas avec la nature humaine. Ses performances s'inspirent à la fois du réel et de scènes de tableaux, ce qui leur donne une esthétique propre et l'empêche de faire une leçon de sociologie. On peut dire qu'en assistant à une performance d'Esther Ferrer, on s'imprègne d'une atmosphère particulièrement tonique qui rend le monde intelligible.

- Esther Ferrer - *Intime et Personnel* - Studio Lerin - 1977
- Les autres en couleur sont : Esther Ferrer - *Intime et Personnel* - Extension du domaine de l'intime - FRAC Lorraine - Metz (France) - Photo : Eric Didym - 2007

¹ Sociologue, spécialiste en sociologie de la culture.



Jong Un parle à Donald qui parle à un quidam qui parle à Vladimir qui parle à Bachar qui parle à un compatriote qui parle à Abdallah qui parle à un adjoint qui parle à Islam qui parle à un homologue qui parle à Ali qui parle à un égal qui parle à Recep Tayyip qui parle à Fethullah qui parle à un coreligionnaire qui parle à Teodoro qui parle à un associé qui parle à Isaies qui parle à un pair qui parle à Michel qui parle à un congénère qui parle à Mariano qui parle à Carles qui parle à un semblable qui parle à Robert qui parle à un frère qui parle à Alexandre qui parle à un inconnu qui parle à Yahya qui parle à un partenaire qui parle à Omar qui parle à un parent qui parle à Benjamin qui parle à Mahmoud qui parle à un allié qui parle à Tamim qui parle à un confrère qui parle à Abdel qui parle à un collaborateur qui parle à Gurbanguly qui parle à autrui qui parle à Abou qui parle à un alter ego qui parle à un prochain qui parle à mon voisin et ça tourne plus rond !

Michèle Métail - 2017

Il existe deux genres en français, le masculin et le féminin. Ceci rend notre langue bien supérieure, reconnaissons-le, à celle des chinois, des basques, des géorgiens, des japonais, des coréens, des arméniens, des persans, des indonésiens, des malgaches, des hawaïens, des tahitiens, des philippins, des khmers, des finnois, des hongrois, des esquimaux, des aztèques, des mayas et des guaranis qui ignorent que le féminin se forme le plus souvent par ajout d'un e final au nom masculin. Malgré cette évidente liberté, nous sommes en droit de nous demander si certains de nos noms n'auraient pas mauvais genre.

Ainsi Monsieur, si vous êtes barde ou griot et que vous écrivez en y mettant le ton des vers, huitain, dizain, douzain, des rondels, bref des mots plein le tome, vous n'aurez Madame, qu'à vous contentez d'une barde et de griottes que vous mettrez à la tonne, à verse, par huitaine, dizaine ou douzaine, en rondelle ou en motte dans de la tomme.

Monsieur qui est un mandarin, un sanguin, presse le pas. C'est un trait de son moral, son gain, son cachet, c'est au culot qu'il le gagne. Madame épluche des mandarines et des sanguines tout en faisant des passes. La traite, ce n'est pas la morale ! Elle ajuste sa gaine en cachette et baisse sa culotte.

Monsieur n'est pas un mou, ni un cave. Quand il fait un casse, il est meurtrier. D'un bond le sort en est jeté. Madame, quand elle fait la moue, descend à la cave. Elle y fait de la casse, regarde par la meurtrière et c'est à la bonde qu'elle en boit de toutes sortes.

Monsieur, pour vous, le rein est dans le tronc mais pas le gène qui se trouve dans le gland. Madame se prend pour la reine, elle en fait une tronche. Être dans la gêne, ça lui met les glandes.

La matin pour aller au mess, Monsieur roule en coupé. C'est le dégel et son tourment, c'est qu'un pin lui tombe sur le capot. Mais Madame à mâtines, au lieu d'aller à la messe, descend dans la coupée. Quelle dégelée dans la tourmente : la pine pousse sous la capote !

Monsieur après le boulot est permanent dans un parti. Son capital c'est un nouveau mode aux dépens des jeunes loups. Madame est une boulotte qui se fait faire ses permanentes dans une partie de la capitale très à la mode. La dépense est grande, elle y regarde à la loupe.

Sur le tas, Monsieur en fait les frais. Toujours en retrait, son colon qui est aussi son boss, qui n'a pas de marmot mais en connaît un rayon, lui comble son découvert, c'est son droit. La tasse à la main, Madame sucre les fraises. Elle est à la retraite. Sa colonne fait des bosses. Elle dort comme une marmotte dans la rayonne. Elle renonce à la découverte et vote à droite.

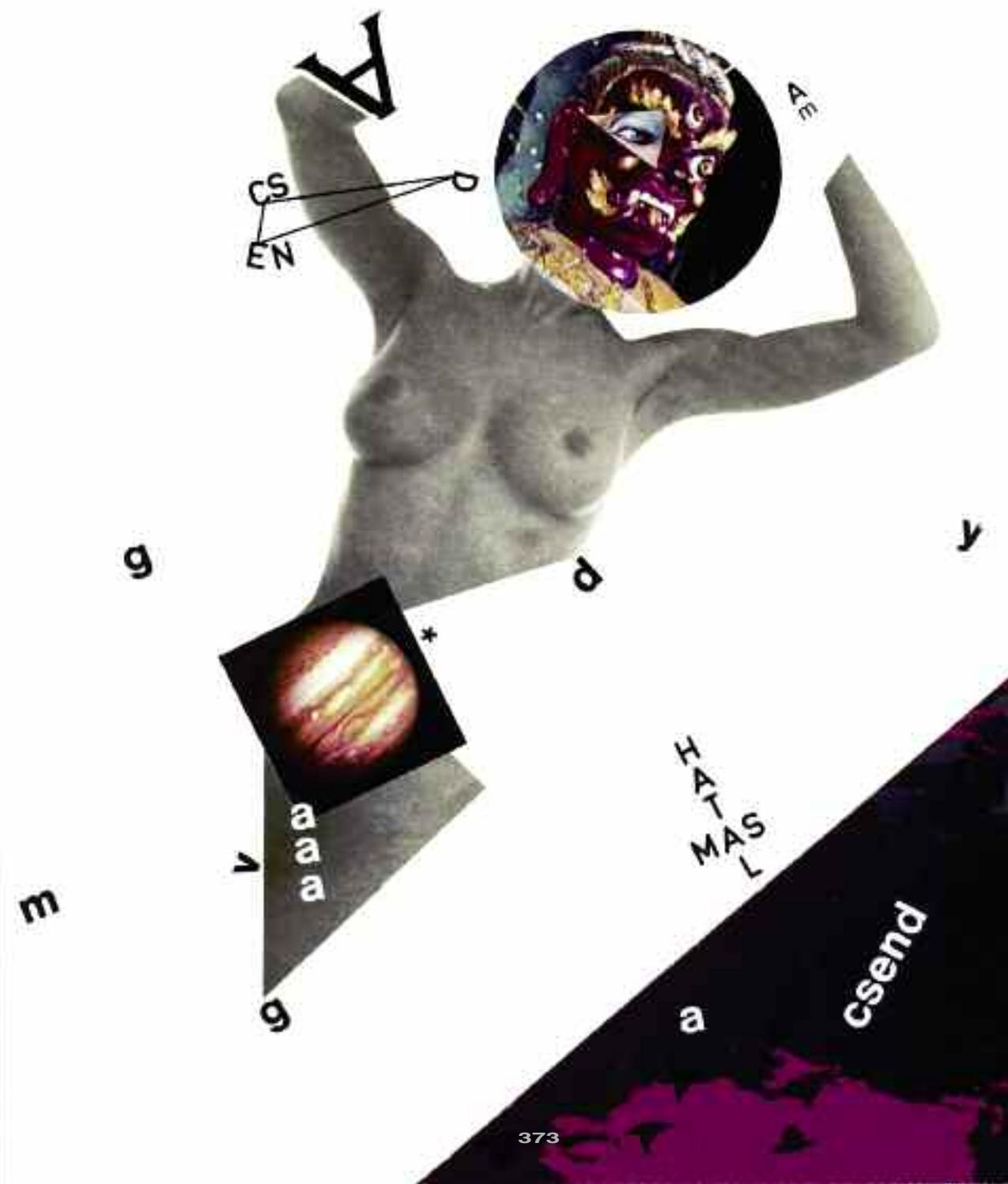
Monsieur en a plein le dos et ce n'est pas un pur pourtant ! Il fait semblant de consulter le Bottin, mais à cause de son mépris, le mal est fait. Alors Madame, qui en a sa dose de la purée, enfile ses bottines et ne croyant plus à la méprise se fait la malle !



**DE DOS
 EN FACE
 EN BLANC
 EN POSE LONGUE
 DANS LE CADRE DÉCADRÉ
 DANS LE MARCHÉ SANS MARCHER
 ¡VIVA LA COMEDIA!**

Autoportrait au pavillon espagnol. Biennale de Venise 1999
 ¡Merci Esther!

Wilfrid Rouff



ESTHER FERRER

Charles Dreyfus-Pechkoff

En premier lieu, je me dois de souligner la très profonde humanité d'Esther ; lors d'un moment très douloureux de ma vie sa présence m'a été d'un immense réconfort. Puis il y a l'Esther avec qui j'ai partagé les moments/performances ; dès que j'ai pu j'ai été son spectateur ; nous avons été invités dans le même programme de festivals à travers le monde.

Première constatation, lorsqu'elle arrive dans un Festival, Esther demande toujours d'être programmée la première. Que veut dire cette attitude ? Avoir l'esprit libre pour pouvoir mieux supporter/apprécier le 'travail performatif' des autres ? Casser son trac ? On n'y croit pas, elle est à l'aise avec tout le monde, au milieu - il faut bien le dire- de mégalomaniques qui arrivent mal à cacher une angoisse profonde ! Je l'ai vu aussi en rage ayant à affronter l'imbécillité la plus crasse d'un apparatchik, cela existe aussi depuis que le petit monde de la performance s'enfonce dans ce qu'il n'aurait jamais dû devenir. Les pauvres ignorants qui ne connaissent pas son aversion à toute autorité, s'en mordent vite les doigts, sinon le bras tout entier. Il y a aussi ses points particulièrement sensibles ; à peine effleurés elle sort à la vitesse de l'éclair de ses gongs. Je veux parler de toute allusion un tant soit peu misogynne...ou l'approche, même furtive, d'un trop voyant donneur de leçons pour un prosélytisme à sens unique, qui se serait égaré. Ce qui ne l'empêche pas d'être la tolérance même, en se mariant avec Tom qui est loin de partager son athéisme profond.

Ce que l'on remarque, à première vue, c'est la fine intelligence d'Esther. Bien évidemment ce que j'aime, par-dessus tout, dans les prestations d'Esther c'est sa légèreté suprême qui se conjugue avec son absence totale d'esprit de sérieux. C'est là, à vue d'avion, notre point commun, mais je ne suis pas sûr, qu'il faille l'analyser comme chez moi (ce qui serait également outré) de ne pas avoir peur de passer pour ridicule (mon côté russe).

Je pense à lorsqu'elle se met un chou ou une chaussure sur la tête. La marque de chaussure André, il y a bien longtemps, avait-elle délibérément copiée Esther ? Une chose est sûre, dès que je me retrouvais devant cette publicité, automatiquement Esther apparaissait.

Que dire de sa parodie magistrale de cours magistral. L'instant, ici non propice, mais prévu à l'avance, au milieu de son explication dans une langue encore inconnue (cela me rappelle un jeu de mot 'tous unis vers Cythère'). Elle soulève un drap et passe dessous. Un peu plus tard, pas besoin de parler du 'timing' d'Esther il est simplement parfait, elle s'enroule dans ce drap, et alors je m'imagine que c'est Duchamp qui parle à travers, lui disant que de toutes les façons 'les explications n'expliquent rien'. À la question récurrente : « Mais qu'est-ce que voulez dire avec votre art, avec cette performance...? » Esther répond, et que nos

amis chers peuvent reprendre en écho avec « Arrêtez de nous ennuyer » où comme John Cage l'exprime : « À question idiote, réponse idiote ».

Donner à voir une reproduction de l'œuvre de Cézanne en noir et blanc, nous retransporte en clair/obscur ; la photo couleur (seulement le mélange de quatre pseudo couleurs) fait pire, car Cézanne inventa sa couleur. Tout cela pour dire qu'il faut vivre une performance d'Esther, comme pour goûter un Cézanne il faut être devant le résultat de son invention, pour voir fixés sur une toile une pomme de Cézanne, une Montagne Sainte Victoire de Cézanne.

Vivre un choix qui dresse un constat que l'on peut qualifier de politique (au sens grec du terme). On pense à Platon qui refuse lors d'un banquet la toge rouge que lui tend le tyran Denys l'Ancien. Aristippe de Cyrène, au contraire, s'en saisit et commence à danser. Les performances d'Esther mélangent le cognitif et l'action. La réside leur force particulière.

Comment ne pas parler de ZAJ et comme elle le dit elle-même son manque d'affectation, de pudibonderie, de prétention, de pédanterie et de sentimentalisme qui étaient alors en vogue dans le désert ibérique.

Juan Hidalgo et Walter Marchetti rencontrent John Cage au Darmstädter Ferienkursen en 1958. Ramón Barce, le troisième membre historique baptisa cette nouvelle liberté totale ZAJ. Esther les rejoint en 1967. La liberté d'être soi-même : « Je faisais ce que j'avais envie de faire et c'est tout ! Si les gens se sentaient agressés c'était leur problème ! ». Lorsqu'elle quitte délibérément l'endroit où elle est supposée 'faire sa performance' pour entraîner le public dans la rue, on mesure cette liberté incommensurable, qui chez quelqu'un autre semblera quelque peu calculée.

J'ai vraiment été saisi par son rapport au temps devant la Mairie de Saint-Etienne (2000) : en espagnol avec un mégaphone elle ne faisait, oui ne faisait que doubler l'écoulement des secondes. Cela dépassait les bonnes intentions de l'art dans la ville, cela dépassait les multiples impressions qu'un mot comme temporalité peut inspirer. C'était ce que je ne peux expliquer que par la vrille qui nous fait quitter le banal : la force d'Esther.

Un autre souvenir vivace, l'action avec les cent chaises à la Fondation Danae en 1986, dans cette version elles devaient former, en fin de parcours une seule ligne :

« La personne qui réalise l'action monte sur la dernière chaise, passe de chaise en chaise, en comptant à haute voix : 100, 99, 98, 97, 96, 95, 94, 93, 92, 91, 90, 89, etc... En arrivant à la dernière chaise, elle peut faire ce qu'elle veut, par exemple descendre et continuer son chemin naturellement, ou s'asseoir sur la dernière chaise et rester là tranquillement. »

Parfois le hasard fait bien les choses, j'avais convié avenue Marceau à admirer un immeuble se résumant à une fissure entre deux immeubles, du seul fait de son numéro manquant. Je m'y rendais et rencontre comme par hasard Esther dans le métro. Personne ne vint. Sauf Esther.



credit photo: Andrzej Szafran



richard piegza - «un tapis volant pour e.f.»

Est-ce se taire ?	Révolution	Résistance	Comme Ranimer	R	
Non !		Révolution	Résistance	Comme Réadapter	R
Elle sait faire	R		Révolution	Résistance	Comme Rebondir
Non	Comme Rechercher	R		Révolution	Résistance
Elle	Résistance	Comme Raffermer	R		Révolution
Fait « R »	Révolution	Résistance	Comme Rappeler	R	
		Révolution	Résistance	Comme Réaffirmer	R
R	R		Révolution	Résistance	Comme Recharger
Comme Refaire	Comme Réactiver	R		Révolution	Résistance
Résistance	Résistance	Comme Rafrâchir	R		Révolution
Révolution	Révolution	Résistance	Comme Rattacher	R	
		Révolution	Résistance	Comme Réaliser	R
R	R		Révolution	Résistance	Comme Réchauffer
Comme Renaître	Comme Resurgir	R		Révolution	Résistance
Résistance	Résistance	Comme Ragallardir	R		Révolution
Révolution	Révolution	Résistance	Comme Raviver	R	
R		Révolution	Résistance	Comme Réamorcer	R
Comme Réapproprier	R		Révolution	Résistance	Comme Récidiver
Résistance	Comme Rassembler	R		Révolution	Résistance
Révolution	Résistance	Comme Rajeunir	R		Révolution
	Révolution	Résistance	Comme Rayonner	R	
R		Révolution	Résistance	Comme Réanimer	R
Comme Recourir	R		Révolution	Résistance	Comme Réclamer
Résistance	Comme Raccommoder	R		Révolution	Résistance
Révolution	Résistance	Comme Rallumer	R		Révolution
	Révolution	Résistance	Comme Réactualiser	R	
R		Révolution	Résistance	Comme Réarmer	R
Comme Rattraper	R		Révolution	Résistance	Comme Recommander
Résistance	Comme Radicaliser	R		Révolution	Résistance

Révolution	Résistance	Comme Regagner	R	Révolution
R	Révolution	Résistance	Comme Rejaillir	R
Comme Recommencer	R	Révolution	Résistance	Comme Renouveler
Résistance	Comme Récupérer	R	Révolution	Résistance
Révolution	Résistance	Comme Régénérer	R	Révolution
R	Révolution	Résistance	Comme Relancer	R
Comme Reconduire	R	Révolution	Résistance	Comme Répandre
Résistance	Comme Redemander	R	Révolution	Résistance
Révolution	Résistance	Comme Regonfler	R	Révolution
R	Révolution	Résistance	Comme Relever	R
Comme Reconnecter	R	Révolution	Résistance	Comme Répercuter
Résistance	Comme Redéployer	R	Révolution	Résistance
Révolution	Résistance	Comme Réimposer	R	Révolution
R	Révolution	Résistance	Comme Remarier	R
Comme Reconquérir	R	Révolution	Résistance	Comme Répliquer
Résistance	Comme Redoubler	R	Révolution	Résistance
Révolution	Résistance	Comme Réintroduire	R	Révolution
R	Révolution	Résistance	Comme Remettre	R
Comme Reconstituer	R	Révolution	Résistance	Comme Représenter
Résistance	Comme Réécrire	R	Révolution	Résistance
Révolution	Résistance	Comme Répéter	R	Comme Rétablir
R	Révolution	Résistance	Comme Renouer	Résistance
		Révolution	Résistance	Révolution
			Révolution	R
			Résistance	Comme Reproduire
			Révolution	Résistance
				Comme Retaper

Résistance	Comme Revendiquer	R
Révolution	Résistance	Comme Rythmer
	Révolution	Résistance
R		Révolution
Comme Retrouver	R	[...]
Résistance	Comme Revivre	Est-ce taire ?
Révolution	Résistance	Faire « R » ?
	Révolution	Qu'en dis-tu
R		Esther Ferrer ?
Comme Réunir	R	La bien nommée !
Résistance	Comme Risquer	
Révolution	Résistance	
	Révolution	
R		
Comme Réveiller	R	
Résistance	Comme Rouvrir	
Révolution	Résistance	
	Révolution	
R		
Comme Réver	R	
Résistance	Comme Rugir	
Révolution	Résistance	
	Révolution	
R		
Comme Réussir	R	
Résistance	Comme Rutler	
Révolution	Résistance	
	Révolution	

julien blaine



Esther Vivance !

Charles Pennequin

Esther Ferrer est vivante ! c'est la vivance même Esther Ferrer, car c'est l'art en vie et l'art en vie c'est la vivance, l'art qui est là devant nous, dans la vie, Esther Ferrer c'est la personnification même de l'art dans la vivance et certains peuvent penser que ce qu'elle produit n'est peut-être pas de l'art, que c'est juste de la vivance, car ils pensent peut-être qu'il s'agit d'une action toute simple dans la vie seule et ils ont raison au fond, car Esther Ferrer fait des actions dans la vie seule et personne n'est obligé de penser qu'il s'agit d'art au fond, puisqu'elle fait une action comme des tonnes de gens font des actions dans la vie de tous les jours et parfois même sans s'en rendre compte, les gens marchent dans la rue mais en fait ils dansent sans vraiment s'en rendre compte, les gens sont préoccupés dans le métro, ils se morfondent et font de tristes grimaces mais en fait ils inventent des théories sans s'en rendre compte, les gens parlent à leur voisin de la pluie et du beau temps mais au fond ils font des conférences sans s'en rendre compte, et d'Esther Ferrer fait des actions comme ça, comme tout le monde, mais avec conscience de ce qu'elle produit, elle peut faire une action dans la vie sans forcément qu'il y ait de spectateur, car Esther Ferrer se moque bien des spectateurs, elle se promène dans un lieu où il y a des gens, et tant mieux s'il y a des gens se dit-elle, mais en tout cas elle ne s'en soucie pas et marche avec son scotch qu'elle déroule dans ce lieu puis elle quitte l'endroit et les gens restent assis pensant qu'il y a peut-être quelque chose de spécial qui va leur arriver, et pendant ce temps-là Esther Ferrer poursuit son scotch dans la ville, elle marche au gré de ses humeurs, Esther Ferrer se dit : je peux traverser la route par exemple, je peux voir d'autres gens dans d'autres lieux avec mon scotch, et je peux aussi, pourquoi pas, aller me baigner ! car c'est la même chose se baigner que faire une performance, ou je peux faire des courses ou aller à un rendez-vous, car c'est la même chose et tout ça c'est peut-être aussi de l'art, car qui a décidé que c'était de l'art ?

e:
eeeee
eee
s
ff hhhh
e
rrrr
fs ss
s // e
eee,
tt tt!
; ff
. hhhh
e rrr
ssss
ss

c'est peut-être le moment où il n'y a vraiment plus rien à attendre qu'il y a de l'art ? dans ce cas, il faut peut-être qu'il y ait des gens dans un lieu qui attendent qu'Esther Ferrer revienne et c'est cette attente non comblée, ce vide d'événement, ce trou dans le spectacle qui fait qu'il y a quelque chose d'artistique qui va naître ? en tout cas l'art performance pour Esther Ferrer est totalement lié à la vie, il n'y a pas un seul artiste vivant qui représente autant l'art et la vie en même temps, l'art autant mêlé à la vie, l'art qui soit la vivance même, l'art qui est totalement invisible car la vivance aussi est invisible, car qui donc s'arrête toutes les minutes, où qu'il soit, qui donc s'immobilise toute affaire cessante pour se poser la question s'il est en vie ? est-ce qu'on connaît quelqu'un dans notre entourage qui se pose continuellement la question de la vie, de sa vie, de la vie qui l'environne toutes les minutes de sa vie ? la question de l'art dans la performance c'est justement la question de la vie, et Esther questionne ça sans cesse dans ses performances, elle fait des gestes, elle gesticule, elle fait des conférences qui imitent les vraies conférences, dans ce sens qu'elle prend toutes les mimiques et en fait un style, car les conférenciers dans leurs conférences oublient à chaque instant que c'est le style qui importe et que donc on pourrait se passer de dire quelque chose qui aurait un sens, en cela Esther Ferrer est une poète de la vie, elle revient toujours à l'essentiel, à quelque chose qui voudrait dire : Mais qu'est-ce que je fais là ? que font tous ces humains qui déambulent, qui font semblant d'aller dans un endroit ou un autre, qui font semblant d'avoir des choses importantes à faire, qui font des conférences, qui gesticulent, qui dépensent de l'argent, qui ont des rapports sexuels, qui ont un Je très prégnant, qui sont ces gens qui ont un Moi qui prend tout le temps les devants ? les conférenciers, même ceux qui parlent de la performance, ne parlent pas en dehors du Je, tandis qu'Esther parle de par son Je pour l'ignorer en faisant parler tous les Je du monde, elle fait se tortiller tous les Je dans sa conférence sur la performance, elle fait une performance c'est-à-dire qu'elle va tout au bout des Je, elle en finit avec le Je, car elle rigole d'elle-même, elle rigole de tous ces humains qui s'agitent en pensant qu'ils ont des choses à avancer, à prouver au

reste de l'humanité, la science et une certaine philosophie rassurent et les économistes, les politiques, les spécialistes et les experts de la télé semblent tenir bon sur leur estrade, mais Esther Ferrer a une parade à tout ce faux-semblant, elle leur montre son corps, non pas pour le mettre en avant mais pour mettre en arrière tous les egos, elle met à nu l'ego, elle montre la honte de chacun, la honte à être et à parler sans aucun faux-semblant, sans aucun artifice, la honte à se montrer face à l'autre sans autre chose que sa faiblesse, sa nudité et sa petite parlotte humaine qui va bientôt tomber dans le trou, car l'humain parle tout le temps pour éviter sans cesse de tomber dans le trou et s'il n'y avait pas l'égo, s'il n'y avait pas tous les artifices, les lumières, s'il n'y avait pas les experts et les journalistes de la télé et d'internet et les sirènes du spectacle qui bouchent le trou du réel, il y aurait la honte à se montrer ainsi, tel que le fait Esther Ferrer, avec sa gentillesse et son rire très sérieux.



Entre le 10/27 et son coucher le samedi 23 juin 2018, un salut de Franck Ancel à l'artiste L'Esprit Ferrer, originaire de San Sebastian, à Guet 12/27, pour une marche méditative, sur une spirale-fougère qui sera dessinée dans une prairie, éclairée par une infrarouge performance.

Para mi gran amor performático
de toda la vida, para Esther
- valentín

valentin torrens

390



Humeurs Critiques Théorie

391



1) INDICATIONS PRÉLIMINAIRES

L'expérience vécue d'un évènement violent ou d'une situation difficile ou encore d'un environnement menaçant ou exaltant fait surgir l'insupportable et/ou l'indéchiffrable. Dans un temps ultérieur, un travail d'interprétation et de compréhension pourrait éventuellement jeter de la lumière sur la complexité des émotions, des sentiments et des apories qui naissent de l'expérience évoquée ci-dessus. Donc, quelles sont les conditions pour élucider cette expérience ? Quelles sont les possibilités interprétatives auxquelles les récits et les discours peuvent se référer à posteriori ? La psychanalyse est confrontée à ce problème aussi bien au niveau théorique qu'au niveau de la pratique de l'analyse. Par exemple, comment l'expérience du rêve peut-elle se transformer en ce mélange de parole/récit/narration/discours de l'analysant ? On pourrait y voir une analogie avec la recherche scientifique quand « l'omniprésence » de la découverte et de la force de l'imagination doivent être élaborées pour enfin être modelées dans un article scientifique où règne surtout la rationalité, la méthode et la cohérence : une sorte d'hyper-rationalisation à posteriori.

Si on ramène ses remarques-questions indicatives à mon histoire personnelle en tant que performeur, je me pose la question de savoir quelles expériences de mon enfance pourraient me permettre de construire un récit au sujet mes origines performatives. Quelle utilité pourrait-on attribuer à cet acte à posteriori ? Dans quelle mesure ces évènements « traumatisants » déterminent-ils mon trajet artistique ? Risque-t-on un péché « exhibitionniste » en fouillant dans les souvenirs de l'enfance ?

2) RÉCITS-SOURCES

Récit I

Je suis né le 28/12/1946 dans une petite ville de la Grèce centrale : Karpenissi, la capitale du nome (nomos) d'Eurytanie qui se situe sur les flancs du mont Velouchi au sud du Pinde, le massif montagneux qui domine la Grèce méridionale. Les montagnes de ce nome sont connues sous le nom de « Agrafa » ce qui signifie « non inscrits » dans les livres officiels de l'Empire byzantin et plus tard de l'Empire ottoman. Une continuité civilisationnelle de groupes ethniques, de nomades circulant dans cet espace montagnard entre les vallées et les mon-

agnes. Très souvent, des personnes se trouvant en situation d'illégalité dans les villes, les quittaient pour chercher refuge et liberté dans ces montagnes aux conditions d'accès difficiles pour les représentants du pouvoir.

À l'époque de la Grèce antique, les hommes de cette région ont été mobilisés en tant que mercenaires par les armées des villes helléniques. Pendant l'occupation ottomane certains bandits ont été nommes gardiens des passages, d'autres sont devenus des « vendeurs de protection » et presque tous des héros populaires.

Ces montagnes ont une très longue histoire. C'est une région pauvre, ses habitants s'occupent depuis toujours de l'élevage des animaux (moutons, chèvres) d'une agriculture extrêmement limitée et de la récolte des noix et des marrons. On peut trouver même encore aujourd'hui des bergers-nomades qui passent leurs étés sur les montagnes d'Agrafa et les hivers dans les plaines de Thessalie.

Par ailleurs, une autre partie des habitants s'occupaient aussi des transports de produits et de commodités. Cette position de force devint évidente aux alentours des 17e et 18e siècles quand les transporteurs avec leurs animaux (chevaux et mulets) avaient organisé un réseau commercial dans toute la région balkanique de l'empire ottoman. C'est pour cette raison que quelquefois on découvre encore maintenant dans les maisons de la région des objets précieux et des décorations luxueuses provenant de Vienne ou de Constantinople.

Par ailleurs, ce sont les habitants de ces villages des montagnes d'Agrafa qui ont fabriqué sur leur métier à tisser les fameuses capes commandées par Napoléon pour les soldats qui traversaient les montagnes couvertes de neige. Ces capes étaient avant tout le vêtement qui assurait la survie des bergers.

Aussi, dans les Églises chrétiennes orthodoxes, on trouve des œuvres d'un courant de la peinture nommée « Peinture d'Agrafa » largement représenté de la région.

La région avait aussi des écoles supérieures pour la formation de hauts fonctionnaires de l'Empire ottoman avec deux objectifs : former des fonctionnaires polyglottes au service de l'Empire et créer une résistance vis-à-vis à l'Église catholique qui revendiquait une partie des pays balkaniques (voir « Μουσείο Ελλήνων » l'École des Grecques qui était située dans village de Vragkiana).

Après la guerre de l'indépendance contre l'occupation ottomane, la région d'Eurytanie a fait un effort pour exister et assurer le minimum vital pour la population pauvre. L'émigration est encore aujourd'hui une solution (les États-Unis, l'Australie et plus tard l'Allemagne). La région a vu naître des hommes politiques qui ont joué un rôle important dans l'histoire moderne de la Grèce (Georgios Kafandaris) et des écrivains reconnus (Zacharias Papandoniou) .

Pendant la Seconde Guerre mondiale et la guerre civile qui l'a suivi, la région et

la ville de Karpenissi ont été tour à tour sous le contrôle des Italiens, des Allemands, des partisans et de l'armée gouvernementale. La région a été par excellence l'espace de la résistance contre les armées étrangères et le champ sanglant de la guerre civile. En réalité les opérations militaires ont pris fin au début des années 50. Dès lors Karpenissi lutte pour reconstituer la vie économique et sociale sur les ruines de cette guerre fratricide.



Je suis né en 1946, en pleine guerre civile. Je garde très peu de souvenirs de la période entre 1946 et 1953. L'un d'eux est lié à la destruction de notre maison, un autre à la présence des réfugiés qui venaient s'abriter chez nous pour se sauver des batailles entre les partisans et l'armée régulière (sous les instructions des Américains) qui avaient lieu dans les montagnes. Les partisans grecs se retrouvaient encerclés par l'armée et la population était acheminée vers la ville pour éliminer tout support logistique que les habitants leur apportaient.

Enfin, ma mère ayant subi une opération chirurgicale, elle avait droit à des oranges pour se rétablir après son opération. En visite à l'hôpital pour aller la voir elle m'en a fait cadeau d'une: ainsi ce jour-là j'ai mangé pour la première fois de ma vie une orange dont je garde le souvenir du goût sublime.

Ma famille a quitté Karpenissi en 1954 pour s'installer à Athènes. Entre 1954 et 1964 nous revenions pour y passer les vacances d'été. J'ai eu donc une éducation et une socialisation hybride : urbaine et quasi-rurale.



Récit II

Dans la partie du sud de la ville de Karpenissi se situait le quartier nommé « ta gyftika » (le quartier des Gitans.) Les Grecs considèrent que les Gitans sont arrivés de l’Egypte –gyftika). Les Gitans étaient spécialisés dans les travaux de forgeron et étaient forts en musique. Ceux qui s’étaient installé là n’étaient plus des nomades, ils étaient devenus sédentaires, mais d’une certaine manière ils restaient isolés. Si un mariage mixte avait lieu, l’évènement était considéré comme un « scandale ». Bien sûr le bruit courait qu’ils étaient tous des « voleurs », même des voleurs d’enfants.

Très souvent d’autres gitans-nomades apparaissaient arrivant de nulle part. Ils vendaient des animaux, surtout des ânes, dont l’état de santé n’était pas fiable. Ils enduisaient le postérieur des ânes avec de la térébenthine, ce qui faisait sauter et ruer les pauvres ânes dans toutes les directions, les faisant paraître ainsi dynamiques et résistants.

Souvent, les mères menaçaient leurs enfants en leur disant qu’elles vont les vendre aux Gitans-nomades.

Un jour, juché sur le balcon de l’église de la Sainte Trinité, je regardais la performance de la pièce de théâtre populaire « Panaretos », une variation du poème épique « Erotokritos » écrit par Vicenzos Kornaros en Crète au début du 17e siècle. Cette représentation avait lieu chaque année sur la place centrale de Karpenissi. De là où j’étais placé, j’avais une large vue globale mais une mauvaise acoustique (à cette époque-là il n’y avait pas de système sonore). J’étais fasciné par les costumes et les cris des acteurs qui jouaient tous les rôles d’une manière grossière et semblaient avoir beaucoup de difficultés à se rappeler les mots et les phrases de la pièce, chose par ailleurs négligeable car le public connaissait l’essentiel de l’histoire et les phrases étaient connues et répétées par les spectateurs. Tout à coup, j’ai vu apparaître la mort sous la forme d’un diable, avec une longue queue, un visage tout noir, deux cornes sur la tête, son vêtement noir avec quelques touches de rouge sur lequel avaient été cousu des os d’animaux. Son regard était étincelant et vivace. Il tenait une boîte et il faisait le tour de la place en demandant de l’argent pour « la troupe des comédiens ». (Voir les photos 1-4 qui ont été prises par moi-même au début des années ’70, sur lesquelles on peut déjà remarquer l’influence esthétique de la télévision et du cinéma).

J’avais à peu près huit ans et j’avais grandi avec des images plus ou moins effrayantes : ma mère croyait aux farfadets, elle affirmait qu’elle les avait vus partir après la fête chrétienne de la Théophanie ; qu’il y avait dans les rues de notre ville des fées qui volaient la voix des enfants qui circulait pendant la nuit ; que le monstre « Lamia » prenait les enfants indisciplinés en otage. Il est clair que ma mère avait créé une atmosphère de contrôle et de discipline parce qu’el-

le était trop prise par les travaux domestiques et les difficultés quotidiennes. Elle avait conçu un univers de menaces symboliques et mythologiques pour m'obliger à suivre ses instructions pédagogiques.



En voyant le diable, en écoutant le bruit des osselets, j'ai eu subitement le sentiment que le pire de mes cauchemars et les menaces de ma mère étaient devenus réalité et se trouvaient là devant moi. Je fus pris d'une émotion forte. Quelle panique ! Quelle confusion ! Sur l'instant j'ai bien reconnu l'homme qui jouait le « diable » : c'était le violoniste qui jouait dans de tous les mariages et de tous les baptêmes, un homme gentil avec un large sourire toujours aimable. Mais le mélange de la peur et de l'incapacité de maîtriser l'évènement m'envahit.

J'ai commencé à courir tout en me retournant. Je regardais derrière moi pour être sûr que le diable ne me suivait pas. Je suis arrivé à la maison en battant tous les records possibles concernant la vitesse à laquelle on peut monter une pente – notre maison était située en hauteur de la petite ville. Arrivé à la maison, j'ai fermé la porte, je me suis couché dans mon lit et j'ai passé une nuit d'enfer

– l'image du diable ne me lâchait pas, elle me tenait par la gorge. Le spectacle et la réalité étaient pour moi indissociables.

Récit III

Le jour qui suivait le spectacle de « Panaretos » (qui a lieu traditionnellement le dernier dimanche du carnaval), c'est-à-dire le lundi gras, un autre évènement traditionnel avait lieu. C'était « o gyftikos gamos » (le mariage gitan).

Il s'agissait d'un faux mariage qui imite tous les aspects d'un mariage traditionnel, sauf que tout était une mise en scène. Comme pour la fête de « Panaretos », là aussi le mariage était organisé et réalisé de façon collective par les hommes. La « mariée » c'était le boucher, un homme rondet avec un teint très clair, une sorte de personnification du bonheur et de la prospérité.

Il-elle avançait assise sur un âne, mais elle y était assise à l'envers. Elle était habillée d'une robe blanche, le visage caché derrière un tissu semi-transparent, maquillée de façon outrancière. Le « mari » c'était le propriétaire d'un café, bien connu pour son style très particulier, à la fois de macho et de brave garçon.

Le cortège du mariage apparaissait à l'entrée de la ville et avançait lentement. Un garçon conduisait l'âne et la pauvre mariée saluait tout le monde comme si elle était la Reine d'Angleterre. Après deux heures de chemin durant lesquelles le cortège accompagné des musiciens gitans s'arrêtait devant les maisons pour boire, manger et danser, il arrivait sur la place centrale de la ville. Les hommes étaient tous maquillés de noir, comme des Gitans-forgerons qui travaillaient les métaux et dont les visages étaient noircis par le feu. Souvent, ils portaient leurs vêtements à l'envers. Quand la mariée arrivait sur la place centrale, les spectateurs tout autour se trouvaient dans un état d'exaltation et de dérision extrêmes, qui se culminait au moment où le jeune couple échangeait des « baisers passionnés » !

Et voilà qu'à ce moment-là un homme s'avancit vêtu avec ses vêtements mis à l'envers et son visage noirci de fumée, avec une expression d'excitation dans les yeux.

Il se mettait à crier, à dire des choses incohérentes et incompréhensibles, à rire, à courir de tous les côtés... ses paroles se référaient aux problèmes de la ville ; il faisait appel au Maire pour l'inciter à réaliser des travaux dans la ville car après la guerre civile, la vie était difficile pour tout le monde. Puis subitement il se mettait à crier, à pleurer, à se plier en deux... il cherchait une toilette mais la petite ville ne disposait pas de toilettes publiques. Il criait qu'il ne peut plus se retenir et il faisait semblant de se soulager puis descendait ses pantalons. Il faisait comme s'il ne pouvait pas supporter l'odeur des excréments qui étaient plus que

visibles car sous son pantalon, il portait un deuxième sous-vêtement blanc souillé d'un mélange de tarama et de farine. Il courrait de-ci de-là et le public soutenait ses propos en s'exclamant et en riant.

Qui était cet homme ? C'était mon oncle Vassilis Koutsothodoros (à demi-allongé sur la photo, sans maquillage), le frère de ma mère, le commerçant le plus important de notre ville, un homme habile et efficace qui avait créé une entreprise florissante en vendant des tissus, des vêtements, des linges et des produits pour les femmes et pour leurs travaux de ménage et de couture. Pendant trois été consécutifs, j'ai travaillé dans son magasin pendant les mois de vacances et j'y ai appris les secrets du métier de commerçant. Par exemple, dans le magasin on parlait entre nous une langue différente, la langue des mendiants que mon oncle avait apprise avec les mendiants-nomades. Ainsi, les clients ne pouvaient pas suivre ses instructions concernant le marchandage des prix.

Moi, j'étais le roi de la section des produits « DMC », je connaissais tous les numéros et les couleurs par cœur ; (il y a quelques années un ami vidéaste-Robert Cahen- m'a emmené voir les usines des fils « DMC »(Mulhouse) qui étaient à l'époque une source de rêve pour toutes les jeunes filles grecques qui brodaient, et qui sont aujourd'hui en pleine décadence). Je recevais les aides-couturières et les jeunes filles qui faisaient de la broderie. J'étais aussi le chevalier des boutons parce qu'avec les tissus fournis par les clientes je fabriquais des boutons recouverts des tissus apportés. Aussi, je vendais des colorants pour tissus et j'appris comment faire un emballage parfait pour éviter que les pigments des différentes couleurs se mélangent.

Une grande partie de la réussite de mon oncle dans les affaires provenait des mariages. Il recevait la famille de la future mariée et il collaborait avec elle pour préparer sa dot (draps, serviettes, nappes) ainsi que les cadeaux que la famille de la mariée offrait à la famille du futur (heureux) époux. Un rituel très compliqué et extrêmement profitable que mon oncle concluait toujours avec la distribution des loukoums en lançant sa phrase humoristique : « Voyons si les loukoums sont salés à souhait ». En plus, connaissant très bien les familles il était en mesure de demander des nouvelles très précises sur chacun d'entre eux.

Un jour, mon oncle me demanda de l'accompagner à l'atelier des boutons parce qu'il avait besoin de mon aide. Puis, un monsieur entra, ayant de toute évidence l'air malade, avec un visage pâle et des mouvements indécis. Mon oncle le conduisit vers une chaise et me demanda de tenir le « client » par le poignet: je tiens le poignet du monsieur avec beaucoup d'attention, je dirais même avec une certaine tendresse. J'échange un regard plein de sympathie avec lui. Par la suite mon oncle, sans rien dire, lui fait signe d'ouvrir sa chemise. Il passe ses mains sous les aisselles de l'homme, l'empoigne avec force et tire brusquement sur les nerfs qui traversent cette partie-là du corps. En même temps, mon oncle crie comme un samouraï qui mettrait toute sa force pour couper la tête d'un



ennemi. Le client s'évanouit presque, il reste ainsi quelques minutes dans un état de torpeur. Et moi, je m'imagine être à la fois dans une chambre de torture, dans une salle d'opération chirurgicale, dans un cauchemar sans possibilité d'issue.

Mon oncle me dit alors de continuer de tenir le poignet du client et d'attendre qu'il se reprenne complètement. Il nous laisse là et va continuer son travail au magasin. Après un moment, le monsieur retrouve son état de pleine conscience, la couleur de son visage est redevenue normale, presque rouge et il se déclare en pleine forme. Il sort de l'atelier, marche avec une stabilité étonnante dans le magasin, échange quelques mots avec mon oncle puisque lui aussi est un commerçant, bien que moins important que mon oncle.

Après un temps, je suis sorti de l'atelier complètement confus et stupéfait (j'avais à peu près 15 ans). Mon oncle m'a dit qu'en tant que thérapeute il avait juste réorganisé le fonctionnement du système nerveux de cet homme. Il m'a expliqué qu'il faisait cela sans être payé, pour « sauver son âme », pour « laver sa vie de toutes les mauvaises actions et de tous les péchés ». Évidemment j'ai voulu continuer d'être son assistant et j'ai vu des hommes et des femmes entrer et sortir de l'atelier au fond du magasin en passant de l'état de maladie à la santé. Mais surtout, j'ai appris à supporter la pratique thérapeutique de mon

oncle sans avoir l'impression que système nerveux du « client » passait à travers mon corps à moi et me faisaient à chaque fois remonter l'estomac dans la gorge, comme on dit. La phrase qu'utilisait mon oncle était pratiquement la même que celle de ma mère, une guérisseuse populaire qui justifiait sa pratique avec les mots suivants : « je le fais pour sauver mon âme et trouver une place au paradis ».

Voilà donc un performeur-commerçant qui travaillait pour son entreprise et pour la communauté, à la fois absolument sérieux et tout à fait drôle, et qui avait réussi à se faire une place unique au sein de la société locale. (Voir photo 6 - mon oncle à demi-allongé parmi la petite bourgeoisie locale lors d'une fête campagnarde).

En plus, son activité gratuite en tant que guérisseur populaire des maladies neurologiques a contribué à faire de mon oncle un personnage mythique dans la région de l'Eurytanie et à lui assurer une existence humaine complexe.

S

3) Clôture en tant qu'ouverture

Il est évident qu'après tant d'années, mes récits sont aujourd'hui construits par apport aux événements-situations auxquels ils se réfèrent. Mais ils souffrent d'un a posteriori trop « rationnel », trop « élaboré ».

Malgré une sélection biaisée, malgré cet arbitraire énorme ces récits montrent des liaisons (plus ou moins artificielles) possibles entre des éléments biographiques et des actions artistiques au nom de la performance. Cet appel à l'histoire personnelle, ce retour aux origines privilégie le passé au détriment du présent et du futur. En cultivant un déterminisme facile, je me permets de dire que ma narrative se veut aujourd'hui un acte performatif, ayant lieu non pas avant et après l'enquête du vrai, mais bien dans l'émergence de mon existence et de sa vanité en pleine force du moment.

Athènes – New York 10-11/2016

Démosthène Agrafiotis, Poète, artiste intermédia_performeur

Photos 1-4 : « Panaretos » par D.A. '70

Photo 5 : « Mariage gitan » anonyme '50

Photo 6 : « Fête campagnarde » anonyme '50

DIGRESSIONS ET SUBVERSIONS DU READY-MADE. WALKING WITH DUCHAMP DU SILVIO DE GRACIA

Par Fernando Davis



En septembre 2011, l'artiste Silvio De Gracia a déambulé dans les rues de Thessalonique, en Grèce, habillé de noir et masqué d'une cagoule, portant un urinoir peint en rouge. L'action, présentée dans le cadre troisième Biennale d' Art Contemporain de Thessalonique, visait à bousculer les normes qui réglementent les déplacements et le quotidien des gens en introduisant dans la ville un *ready-made* de Marcel Duchamp provenant de la sphère de l'art. Par son entrée dans la ville en tant que stratégie micropolitique, la performance de Silvio De Gracia intitulée *Walking with Duchamp* a introduit une digression et perturbé la disposition disciplinaire du tissu urbain par une action disruptive que l'artiste a désignée comme une «interférence». Si le *ready-made* propose un contenu critique par le déplacement et recontextualisation d'un objet industriel éloigné de son contexte habituel pour être placé dans une salle d'exposition, la performance provocatrice de Silvio De Gracia offre une contre-stratégie en renversant les conditions de l'opération et en renvoyant l'objet au monde du quotidien. Ainsi, *Walking with Duchamp* se réclame de ces projections disruptives dans l'inversion de l'opération

du *ready-made* par une action ayant simultanément mis à jour un type d'intervention qui participe des idées de d'Alberto Greco sur le *vivo dito* et d'Edgardo Antonio Vigo sur le *signalement*.



La référence à Vigo, plus précisément à son premier signalement d'octobre 1968 intitulé *Manojo de semáforos*, [*Bunch of Traffic Lights*], semble implicite dans la première version de *Walking with Duchamp*, présentée à La Plata un an avant la performance à Thessalonique, qui était également prévue pour octobre par De Gracia¹. Accompagné de deux amis, De Gracia a déambulé dans les rues de la ville de La Plata, portant cette fois trois urinoirs peints en rouge, jaune et vert, en référence aux trois couleurs des feux de circulation. En 1968, à l'aide d'une invitation diffusée par les journaux et une station de radio de La Plata, Vigo a défini les termes d'une appropriation désaliénante du quotidien par une action simple : pointer un feu de circulation, un objet commun faisant partie du mobilier urbain, situé à l'intersection de deux avenues. Pour Vigo, le potentiel «révulsif» de l'art ne reposait pas sur la production d'«œuvres» ; le potentiel d'exil était plutôt déclenché par la digression poétique qui peut transformer nos rapports naturels avec l'environnement et favoriser l'invention de nouveaux espaces de création et de vie². La performance de Silvio De Gracia semble relancer les aspects critiques de ce projet en plus de les mêler aux déambulations du *ready-made*. Comme dans le cas du *signalement* de Vigo, la digression du feu de circulation évoquée dans la série d'urinoirs de *Walking with Duchamp*, anéantit la logique de l'objet et de sa fonction qui est de gouverner la circulation des véhicules et des corps dans la ville. Le feu de circulation assure une direction poétique. Grâce au manque de prévisibilité de son itinéraire ouvert, l'action de déambulation perturbe l'ordre rationnel mis de l'avant par le tissu urbain et ses

règlements, déterminés par une disposition bureaucratique de limites et une organisation disciplinaire de la circulation des êtres au moyen d'une mécanique dirigeante qui gouverne ladite circulation et applique des sanctions. Par conséquent, l'action disruptive de Silvio De Gracia intervient sur le tissu urbain à l'intérieur de son ordre « naturalisé » afin d'attirer notre attention sur les pouvoirs qui organisent et réglementent le tissu urbain, faisant ainsi éclater la stabilité de son cadre. A propos de la ville, De Gracia écrit que «la justification de sa disposition et la réglementation de ses aires de circulation, de travail, de détente et de loisir imposent au déroulement quotidien des activités une logique de sens et de conformité étouffante et totalisante»³.



Walking with Duchamp s'inscrit dans le développement d'une «esthétique de perturbation»; l'approche critique de De Gracia vise à créer «une rupture ou une brèche, si petite ou éphémère soit-elle, dans le structure du conditionnement social»⁴. Une *interférence*, selon le mot de De Gracia, qui rompt avec les demandes macro-politiques de l'activisme traditionnel et dont le but est de faire de la micro-politique au quotidien par ruptures et brèches poétiques. L'interférence vise à «secouer l'inertie de la trivialisation du comportement humain» non pas pour «transformer la réalité, mais pour la fissurer, y ouvrir des brèches et parasiter sa formation rationnelle et contraignante» par un déplacement stratégique qui utilise le «non-sens, l'incogruité, le délire et la surprise»⁵ afin de provoquer.

L'idée d'interférence en tant qu'activité parasitaire fait encore une fois référence à Duchamp. Comment le *ready-made* peut-il être considéré autrement que l'intrusion parasitari-

re d'un objet «déjà fabriqué» dans le tissu institutionnel de l'art? Pour Duchamp, la stratégie du *ready-made* comprend l'infection de la neutralité suspecte du musée par l'introduction dans la sphère artistique d'un objet qui, loin d'être présenté comme une œuvre, tente de souligner la présence du système de l'institution, basé sur le pouvoir ou sur les connaissances. Néanmoins, la reconnaissance de l'action artistique de Duchamp en tant qu'art par les mêmes institutions que le *ready-made* tentait de perturber, afin de les dérober de leur légitimité, ainsi que l'adulation et la présentation répétée de son coup d'éclat dans les salles du musée ont neutralisé le potentiel répulsif de sa stratégie.

L'idée d'interférence est peut-être aussi présente dans la série de photos où Silvio De Gracia, faisant référence à l'action d'Ai Weiwei, fracasse un urinoir contre le sol. L'artiste semble ainsi émettre une critique de manière provocatrice en appelant à questionner l'autorité institutionnelle de l'action de Duchamp par une action où il laisse tomber l'objet au sol comme pour rétablir le potentiel de tension du *ready-made*.

Traduit de l'anglais par Véronique Garneau-Allard.

Notes

¹ De Gracia inició su performance en La Plata y un año más tarde, junto con su presentación en la mencionada Bienal de Tesalónica, volvió a realizarla en Lisboa (en el marco del evento Epiderme, encuentros à volta da performance) y en Atenas. Así, *Walking with Duchamp* fue proyectada por el artista como un work in progress, que prolongaba la acción descentrada de la deriva de la performance en su repetición, también descentrada, en diferentes ciudades.

² Fernando Davis. "Prácticas 'revulsivas'. Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo", en: Cristina Freire y Ana Longoni (orgs.). *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur*, São Paulo, Annablume, USP-MAC y AECID, 2009.

³ Silvio De Gracia. *La estética de la perturbación*, Buenos Aires, El Candirú, 2007.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.* De Gracia define su estética de la perturbación en proximidad con el concepto de "revulsión" de Vigo.

Fernando Davis es investigador, curador independiente y profesor de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Dirige actualmente un proyecto de investigación en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Entre otras exposiciones, fue curador de Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression. 60s-80s / South America / Europe (co-curador, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Alemania, 2009), Juan Carlos Romero. Cartografías del cuerpo, asperezas de la palabra (Fundación OSDE, Buenos Aires, 2009) y Luis Pazos. "El fabricante de modos de vida". Acciones, cuerpo, poesía (1965-1976) (Document-Art Gallery, Buenos Aires, 2012). Es co-autor del libro Romero (Fundación Espigas, Buenos Aires, 2010) y de escritos publicados en Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur (editado por Cristina Freire y Ana Longoni, São Paulo, Annablume, MAC-USP y AECID, 2009) y De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982) (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011).

L'ART DE L'ACTION ET L'UTOPIE LATINO-AMÉRICAIN

Clemente Padín

Comme l'a dit le poète espagnol Felipe Boso: "Appelons les choses par leur nom: CHOSES!". L'art n'a pas de discours autonome, ce n'est pas une entéléchie suspendue dans les anneaux de Saturne. Tant que le système veut aveugler ou recouvrir d'un voile de silence ou de distorsions les sens qu'il suscite, l'art ne peut jamais cesser de signifier ou de faire allusion à la réalité, fût-ce symboliquement: un peu plus ici ou là, mais jamais dehors.



Les nouvelles formes d'expression, comprises l'art action ou la performance, si peu classiques soient-elles, ne diffèrent en rien des anciennes. Avec de légères variations, un livre, un opéra, une performance conservent le schéma de communication usuel: expéditeur - message - récepteur. Bien que la nature des messages varie énormément au fil des progrès technologiques dans le domaine de la communication, les expéditeurs et les récepteurs sont toujours les mêmes, savoir nous. Même si, dans certaines circonstances ou pour des courants artistiques définis, les rôles peuvent être confus, ainsi lorsque l'artiste assiste (ou non) en tant que public à la création de son projet confié à la charge des spectateurs. C'est une gamme ouverte qui va de l'attente passive, comme dans certaines

formes de cinéma ou de théâtre, à la participation effrénée du happening.

De façon générale l'art d'action marque sa différence parce que l'émetteur (l'artiste) s'y confond avec le message comme instrument d'expression, vecteur de sens, forme et contenu à la fois. C'est-à-dire que l'œuvre devient visible grâce au corps de l'artiste qui par ses gestes va "écrire" (ou "peindre", comme on veut) son discours artistique. La confusion a commencé avec Jackson Pollock et son «Action Painting».- Quelle était l'œuvre: les contorsions de Pollock autour de la toile alors qu'il déversait la peinture, ou les toiles, pour finir accrochées au mur? - La critique officielle choisirait les toiles, bien sûr ... De la même ambiguïté vers le milieu des années 50 est né, au Japon, Gutai., l'une des pierres angulaires de l'art-action aujourd'hui. Une confusion supplémentaire fut introduite par Yves Klein et ses « Anthropométries » (1960): Où est l'œuvre? Dans les mouvements que font les modèles en réaction à la musique et aux applaudisse-



«vi-vidéo» de Fernando Llanos: vidéoinférences mobiles dans des contextes urbains spécifiques, Porto Alegre, Brésil, 2005.

ments du public, dans les tissus colorés en bleu, dans les coups de pinceau des corps nus? - Où chercher le sens, dans l'action ou dans ses conséquences? La confusion n'est ni mineure ni dissimulable. Rien de moins que la relation instable entre les designata et le designatum (le "Ceci n'est pas une pipe" de René Magritte). Sur ces chemins détournés, se sont perdus pas mal de jeunes artistes, essayant de formaliser la théorie d'un langage d'action (dit «Inobjetal» par la poésie du début des années 70.) aussi clair que la langue habituelle avec laquelle nous communiquons. Mais l'action est-elle significative en elle-même et le sens en suit-il comme une conséquence? Ou bien, sémosis permanente, l'action génère-t-elle, dans chaque unité temporelle ou spatiale où se rejoue le «texte de l'action», de nouvelles significations a priori impensables?

Cependant, le fait est que ces actions ou mouvements étranges et apparemment indéchiffrables accomplis par les performers agissent comme médiateurs entre le monde et l'homme, générant de multiples polysémies, beaucoup de choix significatifs, réalisés par le recours à des processus rhétoriques fréquents dans les autres arts: la métaphore, la métonymie, la synecdoque, oxymore, etc. Par là le spectateur est-il toujours invité à interpréter toute signification possible, en fonction de son niveau de connaissances et de son expérience personnelle, ou, en d'autres cas à participer plus ou moins activement à la définition du sens.

La réunion des langages en une seule œuvre devient réalité avec l'apparition de la performance (le multimédia est plus tardif). Mais pas à la façon d'un opéra, où chaque domaine conserve son contenu, - la musique, la danse, les costumes etc. pouvant être séparés sans perte d'information -, ou ainsi qu'il en va pour le poème illustré, dont le

texte verbal n'est pas altéré par le visuel. Dans la performance en effet se fondent non seulement les signes de différents langages avec toute leur charge expressive, quel que soit le type, mais aussi une gamme d'éléments issus des multiples supports que ces signes évoquent habituellement, tels les sons, la lumière, l'obscurité, le mouvement, le feu, l'eau, le papier, le bruit, etc., tous aspects inséparables enfin de l'emplacement, du climat, de la température ambiante, de l'heure du jour, de l'âge moyen ou des aspirations du public, etc., et intervenant pour donner forme à cette expression artistique totale, la performance.

L'émergence éclatante de nouveaux domaines d'étude, conséquence des progrès de la connaissance, a été fondamentale pour établir cette nouvelle perspective. Au premier chef la mise à jour d'unités supra-structurelles qui englobent tous les langages (sémiotique): mêmes lois, processus, structures, même fonctionnalité de signes, de supports, de bruit, etc. Aussi subtiles que la poussière dans l'air sont les nuances formelles qui marquent les différences entre les différents langages. Toute forme syntaxique est un "texte", peint, écrit, dansé, chanté etc. L'étape suivante a consisté à découvrir la nécessité d'une activité expérimentale au niveau des langages pour examiner leurs possibilités expressives et leur degré d'efficacité en conceptualisant artistiquement l'expérience humaine ou l'inconnu au niveau de la connaissance. L'art de l'action n'a pas été exclu. On ne peut enfermer les domaines de l'activité humaine dans des enclos séparés, ils inter-agissent. L'art-action est venu, comme toute nouvelle forme artistique, questionner «ce qui est déjà connu dans l'art» et promouvoir de nouvelles perspectives d'expression à un niveau symbolique.

Difficile sera la tâche de faire le tri dans cette somme d'idées et de concepts, de les ranger sur les étagères du verbe, de définir des chemins sûrs. Nous ne sommes pas certains que le corps soit l'instrument expressif par excellence, ou le pinceau, ou le crayon. Nous savons en outre que l'art d'agir est un art d'expression théâtrale, à savoir un art formel comme le théâtre ou d'autres arts de la scène, la danse, l'opéra, etc., où la combinaison de l'espace et du temps est décisive. La seule différence entre les deux est que pour le théâtre l'artiste (ou acteur) "représente" un personnage alors que pour la performance l'artiste ne "présente" lui-même. Différence majeure - Le performer est l'instrument de son propre art. Certes dans l'abstrait cela est vrai dans tous les arts, sinon que, pour la performance, on ne peut d'aucune façon dissocier les deux. La documentation, qu'elle soit écrite, photographique ou vidéo, etc., ne fait que le confirmer. Tant que le public reste dans son rôle de spectateur, la performance continuera d'être une expression artistique; si elle interagit avec l'artiste, l'événement pourrait devenir un rituel où il existe une gamme d'options allant de l'attitude passive (comme dans le théâtre) à une participation maximale, comme dans les cérémonies religieuses ou les danses dites «folkloriques».

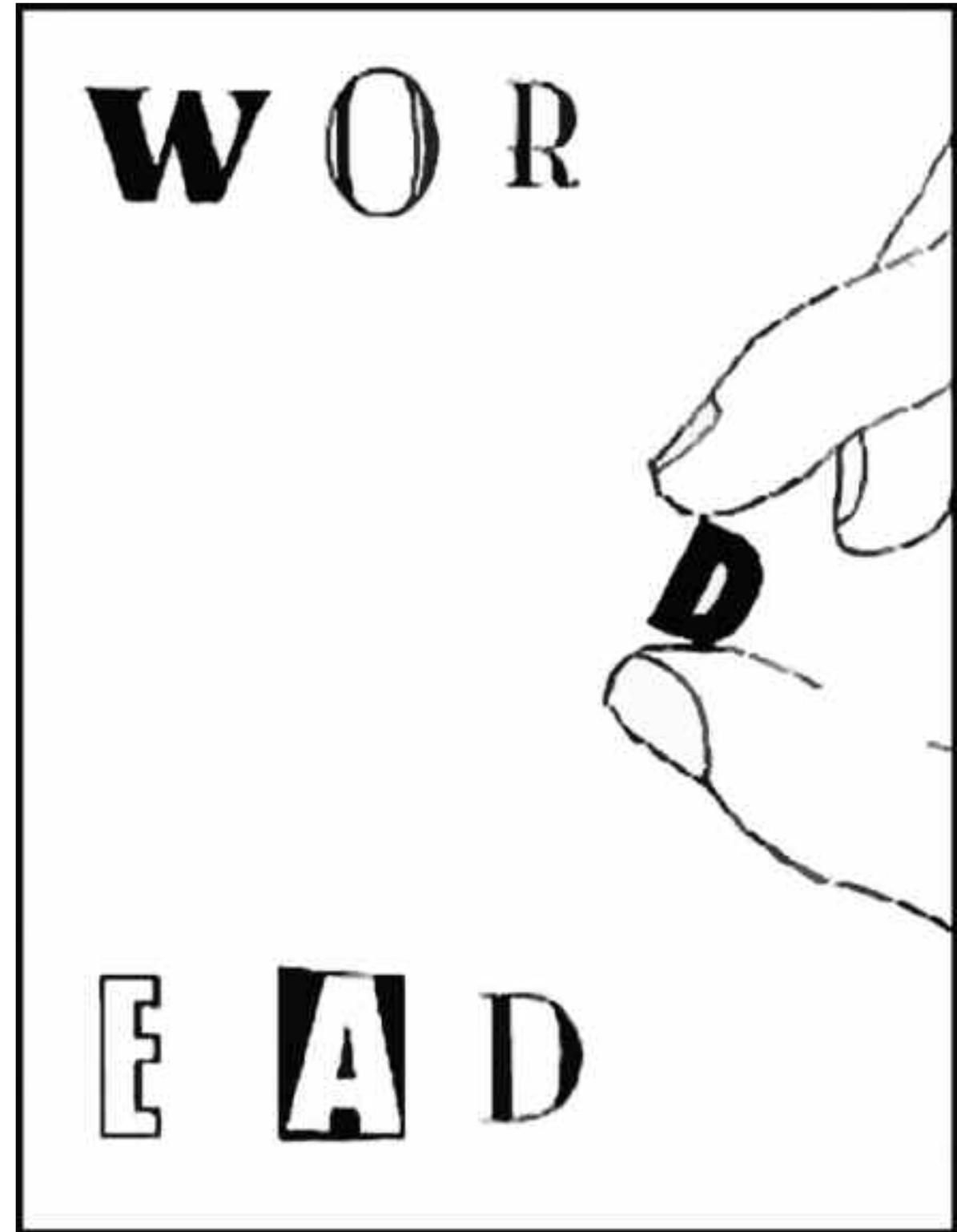
Aujourd'hui, bon gré mal gré, la performance est un art établi et accepté par le systè-



Action Perla de Alejandra Herrera, décembre 2004, Santiago du Chili

me des arts, bien que sa nature frontalière et irrévérencieuse suscite toujours la méfiance et pour nombre de gens, la suspicion. Elle n'est rien de moins qu'une expression artistique directe, sans l'intermédiaire d'aucun autre instrument que l'artiste lui-même (son propre corps), qui représente la réalité. Ainsi, par elle l'art cesse-t-il d'être un objet doté d'une « valeur d'échange » pour revenir au statut d'objet (ou concept) à « valeur d'usage », reflet de la conscience sociale et instrument de connaissance et d'échange d'idées. Et même (je voudrais le souligner) instrument de *changement*. Parodiant Marcel Duchamp, on peut dire que la performance vient de la vie, pas de l'art, qu'elle sait comment attirer l'adhésion populaire en attirant l'attention sur les abus de pouvoir, en parlant de la solidarité et de la cohésion sociale autour d'idéaux partagés et, en faisant appel au sens de la vie étouffé par l'indifférence croissante qui anime le néolibéralisme rampant.

La force de la performance est disponible, avec toute la nouveauté de ses moyens et instruments, comme langage perturbateur apte à remettre en question le reste des langues artistiques et raviver par sa nature utopique, le choc permanent entre le désir et la réalité, face au pouvoir, à l'épuisement des prédicats politiques et institutionnels et au discours engourdissant des médias.



"d", Clemente Padín



photo a. plonka

Archives

Boris

NIELSONY

Fragments and Considerations

on analogical-dialogical archives / versus / digital archives
and the performativity of archives and the archive as an event
...that the things can never be entirely perceived

The expiration of data, the negative information can only be avoided by a vital archival practice. „Would one archive the intelligible, then one would only double what is existent everywhere anyway. The archive would become the double of the generality. The depth and dKitness of the archive would yield to the open surface. More importantly, an archive-effect would „unpopularise “the unnecessarily archived: the popular, once generally accessible, would have to submit itself to a specific archival order, to an archive system. This archive system would impose its order on the once hyperconnective communication and with it eliminate a large amount of connection options. In this case the popular would have found a depository – but coincidentally would have to give up its constitutive placelessness.“ Stäheli 2002

In terms of the digitalisation of archives Meike Wagner poses the following question: „In the recent past, we have been faced with fluctuating archive structures that, via the internet and network configurations, present themselves as dynamically changeable convolutes of images and as a self-reflexive media practice. To what extent can these internet archives perform the classical tasks of the archive and which possibilities and problems do they have in store?“ And she comes to this conclusion: „In our context this archive practice has to be further explored, not only by maintaining the accessibility of documents, but as a practice that extends into the practices of social reality, thus the medial reality of web 2.0 media.

In summary one can say that the social networking sites provide a model of possible web archives that extend the redefinition of an “order of preservation” according to Winfried Schulze and require a special reflexion of the archival practices.” Archives, especially digital archives, survive only if they are constantly used, and are continuously recodified, reinterpreted and revalued by a preserving authority that actively adopts, edits or conceals their documents, herewith facilitates and structures knowledge and so aspires to provoke or disable actions. (Warnke 2002)

Herewith statements have been made that structurally discuss the nature of every archive. Parallel strategies are required.

Analog

The human body, classified as a subject of cultural identity (body images), on the one hand seems to be passed on according to the cultural patterns, on the other hand, it is a unique archive of collective knowledge, that though largely unconscious, acts stringently. The physical inventory is constantly renewed by the whole inventory, expanded, transformed. The experience can be reflected in a sediment. The principles of arranging, structuring and concentrating are organic processes, universal manifolds. To this “human archive” there is no human counterpart, its vital impact is the direct suddenness, the bodily and physical practice. The ,nature‘ itself is this universal archive. But the recollection, the memory puts the brake on “everything flows” and sets conditional and unconditional places.

„The phantasies that the word ,archive‘ inspires in many social scientists today have less to do with the existing archives, as with the theories of ,the archive‘, which are amongst other things part of the philosophical legacy of Michel Foucault and Jacques Derrida. For Foucault, the archive was part of the order of the discourse, and was a principle of the production of statements. Thus it was not so much about tracing the statements contained in the archive, but its formation through the institution of the archive. What finds its way into the archive and what is excluded from it, perhaps in order to move to ,other‘ archives that are not so easy to find?“ (H. Ritter)

The body as a quarry.

The body as the most natural archive that reproduces itself constantly expanding.

The idea of software is the allocation of all existing ,abilities‘ of an object (archive), the assets, the gift-itself. Facing the things and beings, the people and situations each time as if it were the very first time. Very accurately put by the Fluxus artist George Brecht: „If you want to know something, spend your time with someone who knows something“. (living archive and the component time.) Making yourself and all the material available to all. The tool, having the eye for the required, the right moment...

Digital

A model of ,Performing the Archive“ is described in the project netzspannung.org by Monika Fleischmann and Wolfgang Strauss: „Online archives are characterized primarily by their content being distributed across hundreds of single websites; among other things, this makes the power of orientation difficult. What is only sequentially perceptible on the websites and in the databank entries of the media platform is given a new clarity by different space-and time based interfaces.“

Thoughts on Digitalisation:

It begins with the study of handwritten texts, then the concretization and further editing of the definition index. As a consequence the historical situations and developments are measured (cooperation-related), which they had set in motion. Staged presentations of documents and the archived material. (1) These processed materials are also shown in other framework conditions and new forms of presentation are developed as follows: „Exhibition spaces are transformed into public libraries in order to make the power of the documented ideas available to everyone. No mere consumerism offers to the viewer, but an invitation to [on the one hand] the musing study of the letters, photos, poetry, video tapes, objects, relics and records of open working conditions [on other hand to dispute about the topics and offers that are experienced here.]“ Jürgen Raap wrote in ,Kunstforum‘ No. 95. Die Schwarze Lade/The Black Kit, or parts of the archive have been featured numerous times in recent years as part of a temporary exhibition situation. (2) This form of presentation did not “only” mean the pure exhibition of selected portions of the inventory, but also the active / interactive visualization of certain areas of the archive.

Translation programs are developed for the stored materials, such as for a) ideas, b) terms, c) images, d) network behavior, e) semantic routes, etc. Translation here means the active use, the compatibility of the stored materials as performance, or as a performative presentation of historical facts, relics and theses. Reference should be made to the turbulent expansion of Re-Enactment Performances and Performative Lectures in recent years. The current zeitgeist in the Performance Art. To and into Die Schwarze Lade/The Black Kit projects with the same intention have been and will be linked. Compatibility and availability are the desirable behavior, physically, mentally and virtually.

Transformation and possible history of Die Schwarze Lade/The Black Kit.

Die Schwarze Lade/The Black Kit is a communication system, an information system and a research system. A continuous release is one of its goals. Another objective is the accelerated information in an accelerated research. Interested persons should be able to achieve an information standard as immediately as possible— as in the principle of communicating vessels. To spontaneously capture and incorporate historical conditions and resulting developments. The genealogy of the various starting points of the relevant production areas where performance is generated theoretically and practically, is to be demonstrated. Heike Roms calls this canon formation. Also it is to be shown how the parallel organizational structures (self-organization, etc.) undermine the privileged territory formation. Even Flux and network. As a think tank Die Schwarze Lade/The Black Kit is not only an archive sculpture, that grew steadily and will continue to grow as an event-sculpture, it is important, that the different nodes (in this case ASA-European, E.P.I. Centrum) of the network communicate the physical material and the trapped energy forward as a potential asset and make this the energy freely available (see the long-term projects: Die Gabe and Art Service Association).

Die Schwarze Lade/The Black Kit will also be integrated in the emerging archive networks as an active mode. Can a material, dialogical and digital archive be an organic process like a human body? Navigation: “Continuing to liquefy Die Schwarze Lade/The Black Kit” means giving service. Shifting the forces to other structures, to the respective location of the Black Kit, that respectively re-establishes each time. The living archive, the place of the public interest, the memory. The research contract lies in this, often paradoxical, performative action: acquiring, remembering, liquefying, making available, accessible.

In the archive Die Schwarze Lade/The Black Kit pyramidal axioms are not ordered by degrees of popularity or thematic modes. Topics and terms are listed and networked in a form of ,open encyclopedia’. The essential aim is to include the transformation of the „archived“ into the potential of scientific issues and the potential of a practical availability. It shall be avoided what in normal archives constitutes the secretion: The question of importance, value and property!

Boris Nieslony
translation: Kathrin Weber-Krüger

literature

° Diagrammatik, Texte by G. Dirmoser

° Benjamin, Walter. Das Passagenwerk
° Kubler, Georg. Shape of Time
° Warburg, Aby. (generally)
° online archive netzspannung.org

„Das Anthropognostische Tafelgeschirr / Anthropognostic Dishes“ (A.D.)

„For the world is not human simply because it is manmade. It will not even become human at the sound of a human voice within it until it becomes the topic of conversation.“ (Hannah Arendt)

The project ,Die Schwarze Lade / The Black Kit‘, will take a further, particular look at the project „Das Anthropognostische Tafelgeschirr / Anthropognostic Dishes“ (A.D.) on which I have been working for about 30 years and in which works, designs, materials since the beginning of my artistic activity around 1969, are located.

The central theme of this exploration is „How do I open a picture“.

This exploration made me use a lot of artistic techniques and materials from the industry as well as other applied cultures. For the last few years, this image analysis has expanded to areas of pure science and applied science; of poetical diversion and physical presence (performance and action).

„As he of who owns the word, says nothing and holds nothing, he shows and implies. Like humans and times, words have an unconscious.“

Mapping the examination to be provided, the descriptive demonstration of term and word in their manifold gravitations and thus appearance of their mental and physical forms. How does one open the underlying images, and how does one show the difference between appearance and image?

The image Pictures, words, symbols, etc. have a gravitational field that shows their effect outside of the projection or interpretation. The gravitational field has the power poles N. and S., in which the poles sometimes have + or - potential. Within this they vibrate in a space of meaning and configure words and pictures. (quantum specifically scheduled observations) The knowledge (of the space and the times bound within, in which lie the terms and definitions and images) develops the levels and layers that can be described as qualities that manifest and alienate themselves in art and culture.

The sculpture A.D., the hardware, consists of a day and a night side, in the form of a cabinet standing on casters. Closed, it represents a hermetic box that can be unfolded, opened up and has the character of a double shrine.

The night side houses materials on the essential question: How do I open a picture?

This question presents itself in artistic works, reflections, collections, ordering systems and drafts from within the practice of daily life and my artistic practice since 1969.

There are investigations into: diaries, scissor cuts, painting, color, collage versus montage, photography,

copy-art (including a history of copy-art in the development of technology and machines), artist books, objects, found objects, documentation, installation and forms arising out of the exchange of influences and intermedial transitions of these investigations.

The practice of art as spiritual politics, prefigurations and gravitation.

The day side of the sculpture consists of a collection of material that does not primarily follow any artistic expression but rather reflections and analysis which are prescientific and scientific (ethnology, anthropology, linguistics and art science). The material consists of thousands of newspaper photographs, texts and books (influential books, thematically selected books) arranged

according to theme complexes. The ordering systems include: collections, groups, encyclopedias,

contexts, screens and framing material, that closely corresponds to images of action in

Performance

Art. This area is the encyclopaedic part of The Black Kit that describes the meaning of the actions. The visual and editorial tools for Performance Art theory.

This mirror reflects the prototype from and in which culture makes its appearance through art.

Boris Nieslony, 2010

translation: Kathrin Weber-Krüger

The Archive as Event

Archive Review by Ric Allsopp (Text 1999)

ASA-European - The Black Kit/ Die Schwarze Lade

A paradox idea

The council and the Black Kit

A maximum of mental sources and information
are in exchange with a minimum of materialisation

A basic sense on a way of a new definition in performance art

And a first step to prepare a network as a physical and mental shape

So starts the information on 'The Black Kit' - an archive of ASA and its (former) parallel association Black Market International. Elsewhere in the literature and documentation that surrounds the (net)work of ASA-European - the Art Service Association centred on Köln, inspired and given direction by performance artist Boris Nieslony - it states that ASA 'is not an art project'. Instead, it 'puts values into transfer' and in this way 'communication has a precise effect on all cultural activities, including art'. The place of a material archive in such a fluid and conceptual network is summarised by a further statement:

ASA is a communications pool into which energy, materials and information are constantly being fed. It is impossible to receive anything directly from this pool, to draw anything out or to expect anything from it. Nonlinearly and non-determinable by ASA, free floating forms materialise in unexpected places, for which ASA now sets the required framework. Within these

boundaries free floating forms take shape. They consist of information, ideas and matter and they solidify into wares, projects or events and form meaningful relationships. Thereafter, these materializations disappear once more into the pool, 'ASA'.

The image of a fluid 'communications' pool which aptly characterises the work that Boris Nieslony tirelessly continues to initiate, remains in some senses utopian. Such fluidity coagulates, gradually forming into the weights and measures of history - the archive becomes a material point of focus, of memory - and in this case literally becomes a growing but still movable 'kit' (see photo) where information and resources on a wide range of performance artists can become organised and catalogued. The material fact of the archive now becomes a focus for the 'development of a centre for studies, education and information' - always a precarious balance between the openness of arts action and fixities of the academy.

'Only art gives us the possibility to say something that we don't know' claimed the satirist Gabriel Laub. We also work with art as a medium of expression. But, since we have a particular tool at our disposal, we can say without being insolent: 'Art gives us the possibility to say something that we know'. And as this knowledge in its peculiarity compounds of several charitable components, we like to make this knowledge available to (for) anybody interested. The Black Kit is primarily an important tool for educational work, research and documentation focussing on performance art, project art and artist-run spaces. (ASA, 1997)

The idea for The Black Kit originated in 1981 at a project in Stuttgart for seventy invited artists working in performance, performance art, installation, painting and video, called The Council (Das Konzil). The project, initiated by Boris Nieslony, sought to extend and develop areas of interactive communication. The participants did not wish to catalogue the proceedings of The Council but proposed instead a transportable container which could be taken from event to event, from meeting to meeting. The Black Kit was envisaged as a generator of thoughts, as an archive and as a sculpture of public interest.

Exhibition spaces are turned into a public library offering to anyone the power of the ideas documented here. Not just an invitation for the viewer to consume, but an invitation for thoughtful studies of letters, photos, poems, videotapes, objects, relicts and records of open work-situations. Moreover it includes the opportunity for debate about the topics and offerings experienced. (Jürgen Raap, Kunstforum 95, 1988)

The Black Kit has been presented several times within the framework of exhibitions from 1988 onwards. This means of presenting the 'archive as event' not only signifies the literal display of selected parts of the stock but also the active and interactive realisation of certain areas of the archive and their implications.

The Black Kit contains documentation since 1975 of the most important international projects with communicative structures related to performance. There are documentations of artists self-help organisations, artist-run spaces, conferences, seminars and interactive projects. Since 1981 the archive has collected and structured documents of both realised and unrealised projects. The archive has become an organism, a permanently growing account of ideas. Including documentation in a wide range of media,

the archive is structured with an index that provides the possibility of searching through the-

matic and conceptual links and connections, keywords, fields/ domains, and networks. At present The Black Kit includes documentation, dates and information on more than one thousand artists; over one hundred video-documents of performance events in Europe, Asia, and North America; plus numerous slides, records and audiotapes; more than five hundred journals/ magazines, periodicals, catalogues and brochures concerned with the practice and theory of performance art. The archive catalogue is also available on-line.

What is *The Black Kit* - as archive-sculpture in a generating sense?

The Black Kit contains documentations of the most important international projects with communicative structures in the reach of performance since 1975. Moreover there are documentations of artists self-help-organizations, artist-run-spaces, conferences, seminars and interactive projects. Since 1981 the archive collects and structures documents of realized as well as of non realized projects if they indicate directional character. (if they are of direction indicating character.) The archive therefore is an organic, permanently growing account of ideas.

Structure of the existing stock:

- print, any documents printed or photocopied, as well as catalogues, posters, invitations, brochures
- manuscripts, notes, sketches, letters, sketches of/for projects, records from/of conversations etc.
- audio as documentation, works, audiotapes, records, CDs,
- audio for original research, e.g. records of workshop talks / conversations
- pictures/vision, photos, slides, videos (VHS, DVD, Video8, and older formats) and film-stock
- index: thematic and conceptional links and connections, keywords, fields/domains, networks
- groundmaterial for performance research

The archive disposes in any field about indispensable materials for original research and many rarities which are already nowadays/today hardly obtainable.

Some data about the extent of stock:

- documentations, dates, information about more than 4500 artists, around 1500 dossiers
- more than 1800 video-documents of performance events in Europe, Asia and North- and Middle America; plus numerous slides, records, audiotapes etc.
- more than 500 journals/magazines, periodicals, catalogues, brochures, books etc. about practice and theory of performance art.
- 1000 dossiers, information and statements about the development of artist runspaces, and alternative projects worldwide.

The Black Kit is :

- an organism
- a transformator
- a moving sculptur
- not a piece of art (its a the heart of art)
- a collection of artist statements in form of energy, words, images, objects, dossiers, information.
 - a tool
 - a philosophical terminal
 - a computer
 - a living archive
- an anthropognostical dishes – an ethnographical dishes
 - a research center
 - a potential hybrid installation
- an interface between the culture of performance art and human being as art in performance
 - a diary
 - a medium
 - a software as well



photo a. plonka

Ávaro Terrones.

About the Performance Art Archive.

Translation: Marina Sanchis.

Introduction

An archive is a collection of information that a person or institution produces in an orderly manner during their activities and according to their functions, that is, acquisition, conservation of bibliography and other kinds of documents related to a field or a specific subject. Today, there are archives whose information and documentation deal with *performance arts*. Thus, I wish to analyze how performance artists relate to the archives whose topic directly affects them, and state that, for this community, the archive is an empathetic entity. A stimulating creative impulse that, in the cases surveyed, has emerged in a practical way by means of artistic creations.

The performance art archive and its technical features

The aim of an archive is not a mere acquisition, conservation or exhibition of books or other documents, but it also consists of the study of those. In an open archive – a space which can be visited and used – a capital of culture and knowledge is generated. Because of that, I am totally convinced of the importance that the artist/researcher has had in the consolidation of the *performance art archive*. Among the specialities in this field, such as organisers, teachers, publishers, practitioners, theoreticians or plain observers, the artist/researcher is the one who establishes a full relationship regarding the archive's features. I do not mean to say that they are the only ones responsible for today's recognition of *performance art* archives as such. Rather, I mean that, due to their double profile, the researcher is, in my opinion the one who takes a greater advantage of the object's technical features. According to the author of *Dramaturgias de la Imagen*, José Antonio Sánchez, in the research fields close to the practice of performing arts, three kinds of methodologies can be observed: those close to the performing careers, those which apply the practice stated (to teaching, therapy and creation) and finally, the methodologies of creative documentation, which are placed between the practical interest (determination of the processes with an objective of use) and the documentary interest (determination of the processes with historiographical objectives). For Sánchez, those two last lines “are set within the same movement: that of the digitalization of culture and the management of archives.”¹

Among all the features offered by the *object-archive*, the resource of memory will be key to the consolidation of the *researcher-archive* relationship. In general terms, it can be said that there are two kinds of memory. On one hand, there is short term memory, of an immediate effect and daily use and on the other hand, there is long term memory, which represents the knowledge of the past; it has an immeasurable capacity although it is sub-

ject to the understanding factor, that is to say, the information will be stored, or not, depending on how it is interpreted. Moreover, knowledge is distributed between *internal* memory and *the world*, as well. It is sufficient to remember an ancient practice which silenced the *persona non grata* after their death: the law of *Dammatio memoriae*² punished the “remembrance” by eliminating images, monuments, inscriptions, etc; erasing the *memory* contained in *the world*. And it is a fact that, in order to preserve the information that *the world* contains in a precise and accurate way, storage mediums or devices are used. Therefore, the archive can be seen as an *external memory*. However, it is necessary to warn that “the knowledge in the world is easier to learn, but often more difficult to use,”³ because the same as happens with human memory, the information kept in the archive will be retrievable, or not, depending on how it is interpreted; on how the *user* relates to the *object*.

Thus, the researcher engages in a dialogue with the memory using the language of *specificity*, asking the archive what they want in a concrete manner. According to psychologist Donald Norman in his treaty about learning and memory⁴, the basic requisites of the specification of information are: *the formal, the content and the function aspects*. By knowing this language, *the formal specifications* allow the researcher to look for documents that share some organizational characteristics, where specific aspects of the writing can be recognized, whereas no aspects of its *content* are : if they were devised by a specific person or a certain organization, or also during a stated period of time. Regarding the specification by *content*, the document is stored according to its meaning, including the topics discussed and the statements presented. That is why, in order to catalogue it in the archive it is necessary to read and interpret its contents. Regarding the category by *function*, the writing can be kept by means of interpreting its content but according to some concrete specifications. Thus, the function requirements are an amalgam of the specifications demanded in the formal and content categories.

Apart from being an information container, the archive is among other things, a series of goods whose features offer the researcher the chance to produce thematic wealth. As a consequence, the material that the researcher publishes after working in the archive, generally goes back into it.

The performance art archive as the symbol of a field

On the other hand, the wealth of the archive also grows with other kinds of relationships that do not necessarily imply a direct use of its features, but rather the symbolization of those features. As a consequence, the place and the space are identified by their content: *an archive, of performance art*. Once this symbolic transference has been consolidated, the container becomes an object which belongs to the community *ideal*. The people involved in this artistic field generate a feeling of identification and empathy towards this object. The artist deposits the documentation of their own practice – catalogues,

monographs – in the archive, which somehow takes and keeps their memory, with all the informational and cooperative wealth that this implies. This way the community establishes a feeling of belonging: the archive is understood as the symbol of a field.

The performance art archive and its poetic features. Study of European cases⁵

With the empathetic identification and the symbology that it projects, the archive is a stimulating object for the performance art practitioner. Too good not to be tampered with, the poet engages in a dialogue with the archive which goes further than its technical features. In this new relationship, the language of action art is spoken.

I. *The armoured viscera of the Black Kit: Boris Nieslony*⁶

Etymologically, the action of archiving represents somehow *the fact of terminating a matter*. However, far from the etymology of the term, Boris Nieslony's archive is a living creature. In the same way as the world is turning at this very moment, the Black Kit is being fed; constant silent action, ambitious in its longevity.

The *Black Kit* was born as an anthropological, artistic and relational project, where the conclusions of the *Das Konzil* meeting (Stuttgart, 1981) were collected. In the words of its creator, "it is a body" where the contributions to knowledge from different working areas are flourishing: anthropology, sociology, philosophy, art history, etc. Moreover, some of the phenomenological studies emerging from the *Black Kit* have occasionally resulted in artistic projects. Therefore, today the *Black Kit* has taken a new meaning: as a performance art Archive. This is important, because its dimension as an archive is a current attribution; this body has necessarily adapted to the technical features of an archive, and that shows that the *Black Kit* is also a reflection of the current state of the community it is in contact with.

The *Black Kit*'s current task is to make an inventory of its content, based on some concrete specifications. Thus, Nieslony works with a *function category* which is a little peculiar. Because of that, at the Black Kit the information is archived by means of a double categorization: while in the data base the copies are kept following a *formal specification*⁷, on the physical shelves of the archive they are stored according to the *specification of the content* as well. As Nieslony knows the publications, the cardboard cases – cardboard boxes with a diaphanous aspect – are adapted to the measure of each book and grouped on the shelves according to their topic: humour, risk, thought, pataphysics, happening, theatre, ethnography, etc.

Regarding the technical chores, he fortunately counts on some colleagues' collaboration. Artists who are quite keen on information, a feature which makes them be more comfortable in the archive. Among the people whom I have had the chance to meet, there are two who come to the *Black Kit* once a week: Liane Ditzer, – cataloging digital videos,

CDs, and VHS tapes –, the Breton – although he lives in Köln – Roland Bergère⁸ and the German Evamaría Schaler. The first with classification and conservation tasks; as regards Evamaría, with the digitalization and indexation of the copies in the new data base of the archive.

Imagining what today's archive will be in the future, and facing the question, "What do you imagine the *Black Kit* to be like in a hundred years time?", Boris Nieslony answers: "Well, I imagine it very well because I will be dead". Laughing, he adds "Then the Black Kit won't seem important to me". Black humour aside, Nieslony's *Black Kit* is a matter that he does not think of terminating at all. His author has a plan: creating a relational space; an external memory of concord; a place for the study and practice of performance art. But that is for Nieslony to tell.

Therefore, the *Black Kit* is the symbolic capital and the historical heritage of action art. To mention just a few of its many treasures, I would like to name two classifying files with almost one thousand documents by Swiss artist Peter Trachsel⁹. Their most outstanding contents are the graphic plannings of his actions with drawings, projects, etc. As an annex to this dossier, Boris Nieslony also filed some of the conversations he held with Trachsel, which is standard practice with some of the artists who have been indexed in his archive. For this reason, in order to close this section, I wish to make an important warning:

*"If you keep an epistolary relationship with Boris Nieslony, be warned:
Maybe your conversation is being filed"*



Boris Nieslony working in the Black kit Archive. In the foreground, a postcard with Nieslony in *Der Tisch Man*, action developed in the Museum in Bewegung, 2009 and documented by M. Kobald. Photo: Á Terrones.

II. A Museum in Movement: Peter Trachsel



Archive of Peter Trachsel photographed inside the Black Kit Archive. Photo: Á Terrones.

Peter Trachsel founded the *Museum in movement* in 2005, with its operation centre installed in Dalvazza, Küblis. This meeting point for artists includes a studio, a library, its archive and two open air stages¹⁰. The proposal started by Trachsel is also supported by the *Hasena* association¹¹. The museum is, by definition, a *place*, and in 2008 Trachsel started to generate a museum activity which is nomadic and dynamic; a *cultural network* which uses art as a way of connecting the inhabitants of the various towns in the Prättigau valley, set in the *Grisons* canton. For example, in 2009, the *Museum in Movement* welcomed, among others, “the table man.” According to Peter Trachsel:

“There will always be special actions which *connect all the places*: for example, in June the German artist Boris Nieslony will get off the train at Landquart with a table on his back and will walk around the Prättigau valley visiting each of the towns which make up the Museum in Movement, (...) he comes as a guest and he will bring the best of our hospitality.”¹²

Years later, from 4th October 2012 to 30th May 2013, the *Museum in Movement* moved to the Swiss town of Chur¹³ – concurring with the performing season of the *Chur Theatre* – where Trachsel presents *Churdurchwühle*¹⁴. 18 performance art artists carried out their actions every 14 days in the streets of this town: Boris Nieslony, the Porte Rouge duo, Birgit Kempker, Yost Wächter, Bernhard Kathan, Kornelia Bruggman, Carla Bobadilla or Trachsel himself, among others. According to Trachsel, “each action involved people in the town or confronted them with something. (...) No doubt there were traces, memories which will last.”¹⁵

A few months later, in August 2013, Peter Trachsel passed away, but his trace has remained, as they say in *Hasena*, in that “magical Prättigau cloak”. In 2018, the exhibition *Peter Trachsel Museum in Bewegung* is going to be held in Chur, an anthology of the life and works of this dear artist and sociocultural promoter. Among the activities around the exhibition, there will be a talk titled *The art archive and the art library*, where the speakers will study, among other paradigms, the following question: “How can Peter Trachsel’s archive and library be used?”¹⁶

III. An office container in the mountains: *Hasena-Archiv*

Founded by Peter Trachsel¹⁷, the *Hasena-Archiv* is an office container holding 5 tonnes of information and set up in Küblis, where more than 30 years of activities carried out by the *Hasena* association – from 1981 until today – have been stored. Since then, many artists have had a relationship with this archive, such as Joa Iselin, Ruedi Schill or Bernd Kempker among others. For Kempker, the challenges for the *Hasena-Archiv* were similar to those faced by the project *Archiv Performativ*¹⁸, reaching, according to the artist, “similar solutions from the idea”¹⁹. Kempker explains that both Swiss projects shared their interest to sum up the basic requisites of a performance art archive: on one hand, making their content accessible; on the other hand, being able to “provoke actions.” Therefore, it is possible that, in the beginning that coincidence of intentions happened. However, in my opinion, there are great differences between the two projects; especially, methodological and informational differences.

The *Archiv Performativ* is “an academic research project” and therefore built on scientific methodology, stemming from the complex institutional organization chart of Zurich University and collaborating, as well, with other universities such as Leipzig, Berlin or

Basel, among others. The main scope of action of this project is therefore academic, focusing on artistic research. By way of contrast, the *Hasena-Archiv* is developed by cultural management practice and unfolds in cultural events. The main scope of action of the project is the rural environment, with a sociocultural motivation and an interest in pedagogy and relational art.

While starting from the basic requisites that they shared at the beginning according to Kempker – accessibility and stimulus for creativity - , the *Archiv Performativ*'s main impact has consisted of “making its content accessible”, the *Hasena-Archiv*'s success is based on “provoking the creation of artistic actions”. Considering this, I have found it convenient to analyze these projects on the basis of what makes them different and not what they share; considering both archives fundamental for the field of performance art.

IV. More than a collection: Kurt Johannessen's poetic and social archive



Johannessen taking a hair sample in his Bergen studio. Photo Sequence: Á Terrones.

In March 2009, Kurt Johannessen starts his special hair archive The Hair Collection in Bergen. The participants are divided into two categories: on one hand, the collectors, who are grouped in various cities of the world as embassies – in 2017, 96 were accounted for – and on the other hand, the donors, who voluntarily offer “one hair” to the project.

The key event is the dialogue between the collector and the donor. Once the participation has been confirmed, the person gives the collector a single hair, which is then filed with a card that holds basic information on the donor: name, date of birth, collecting data, etc. Afterwards, the samples are sent to Bergen, where Johannessen has his study. The methodology of the process is simple but accurate. I think that the poetic paradox of the project lies in the moment of the transaction, in the act of reception and delivery: nothing compromising is offered, but what we are really trusting the archive with is a part of our body. The feeling towards that light and microscopic fragment of our physiognomy generates an extreme sense of belonging, and yet the empathy and disposition prevail.

Therefore, I have decided to analyze this project as a poetic archive. The *Hair Collection* is more than just a collection, it is an artistic and social phenomenon which is developed by means of an archive methodology, whose information – nominal and physical – becomes real in a specific poem. The time line of the project is 10 years, from 25th March 2009 to 26th March 2019. Once finished, the artist plans to publish a book with the archive of donors, the participant embassies and the development of the project. With this piece, Kurt Johannessen works - meticulously and delicately – the energy of all the participants, reducing bodily physical presence to its minimum sculptural expression: the millimetric presence of hundreds of people who, as they get together, they make up a spherical poetic form, essentially active and social.

V. The Pataphysic Institute's Archive:

Prof. Doctor B. Cappy (Boris Nielsony, secretary)

Peter Trachsel²⁰ kept a constant collaborative relationship with Boris Nielsony, whom he invited to take part in one of the *Hasena* association's events in 2011. Nielsony travelled to Switzerland as the secretary of the *Institute for Pataphysical Spaceships and Regulation of the Theory of Equivalence*²¹. And for the occasion, he carried out a “temporary transference”²² of the *Pataphysic Institute's Archive* from the city of Köln to the Swiss town of Prättigau, where Peter Trachsel's *Museum in Movement* was based.

When it is not travelling, Nielsony's *Pataphysic Institute's Archive* can be found in the *Black Kit Archive*. The piece consists of a mobile box of 150 x 65 x 29 cms. built in 1.5 cms wide pinewood, which is solidly covered in monochromatic black paint. When the box leaves its usual resting point and travels through space, its matt cover is very conspicuous, and it can be observed how the pataphysic block absorbs the brightness, and the light folds towards its centre. Inside the box, together with books and documents relative to the pataphysic *knowledge*, lives Professor Doctor Cappy, director of the institute.

Regarding the Prättigau performance, Nielsony must attend to Professor Cappy as his secretary in a space journey. For that purpose, he builds a satellite and adapts it to the

argonaut's measures. Moreover, in the action proposal it is specified that all the government's television networks should broadcast Professor Cappy's journey for three minutes, necessarily at night. Besides, Nieslony plans the broadcasting contents like a television programme, as follows:

- a. Explaining the objective of the flight.
- b. Visualizing each respective location (by means of astronomic symbols, space photographs, etc., and the collaboration of mathematicians and astronomers).
- . Include approximately one minute of the sound signals emitted by the spaceship.

In the action proposal it was clearly stated that government bodies must commit to the objective of promoting a law to guarantee the determination of "Archimedes Point".



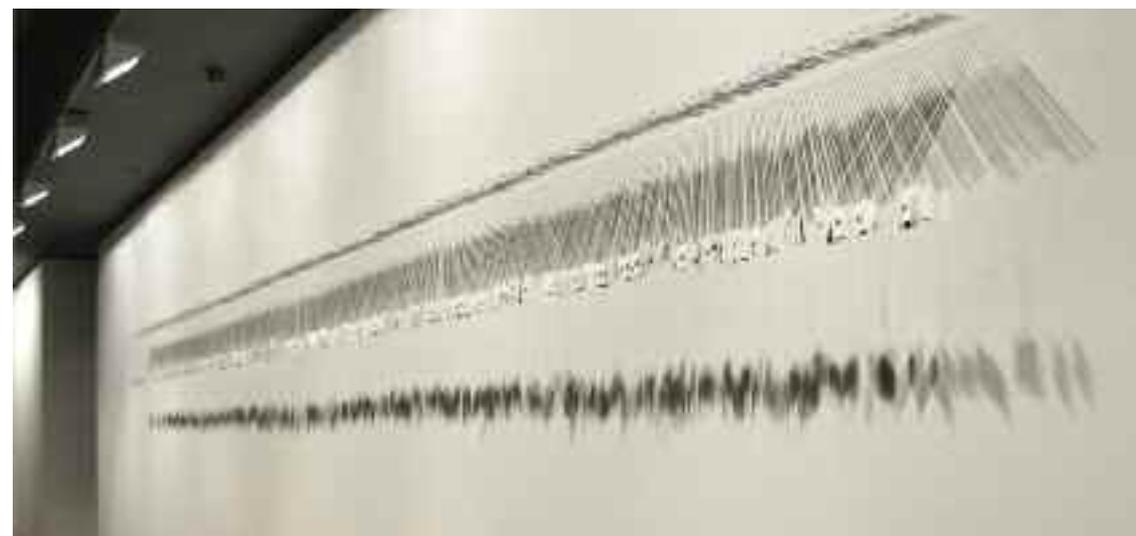
Pataphysical Archive: Boris Nieslony (Secretary) and Prof. Doctor Cappy. Photo: Á Terrones.

VI. An archive of Pasteur pipettes: Rocío Garriga

In Nieslony's proposal about the space mission, the necessary transmission from the spa-

ceship of "one minute of sound" especially attracts our attention. And, regarding this phenomenological confrontation between time and sound, I would like to quote the work *A minute's silence*²³, by the artist and philosopher Rocío Garriga. Using automatic alarms, the author collected all the news published on the *Internet* related with the key concept "a minute's silence". This process lasted 365 days. With the *formal specifications* "minute" and "silence", Garriga daily collects the news stories. She prints a fragment of the text published on the Internet and then introduces it into a *Pasteur pipette*, filing each "minute's silence" into a small piece of glass. Finally she puts a label on each pipette with a code printed as a QR: each label connects its corresponding publication on the Internet. The archive is made up of 600 pipettes in total.

After a year, the author concludes the process with the installation A . With the archive on stage, Garriga checks the validity of all the news on the Internet, and in case the websites are not active, she erases the information printed on the label of each pipette by rubbing it. And this is because the author operates both on the technical features of an archive and on its poetic features, working on the intangibility of time as if it was any other sculptural material. With this artistic installation, she deals with the minute's silence as a social ritual: with time as a symbol, whose presence reminds us of the absence of our loved ones, thoughts limited to sixty seconds, because, according to Garriga: "silence does not constitute a limit but an excess; which is what finally provokes this limitation in us²⁴." It should be mentioned that in her doctoral thesis Rocío Garriga establishes a method of analysis for silence starting from the impact, among other horrors, of World War I and II. Her methodology allows the author to build an aesthetic reading around contemporary art in order to point at the fact that silence has been widely used in art, rather than as a limit, as a vehicle of expression of trauma.



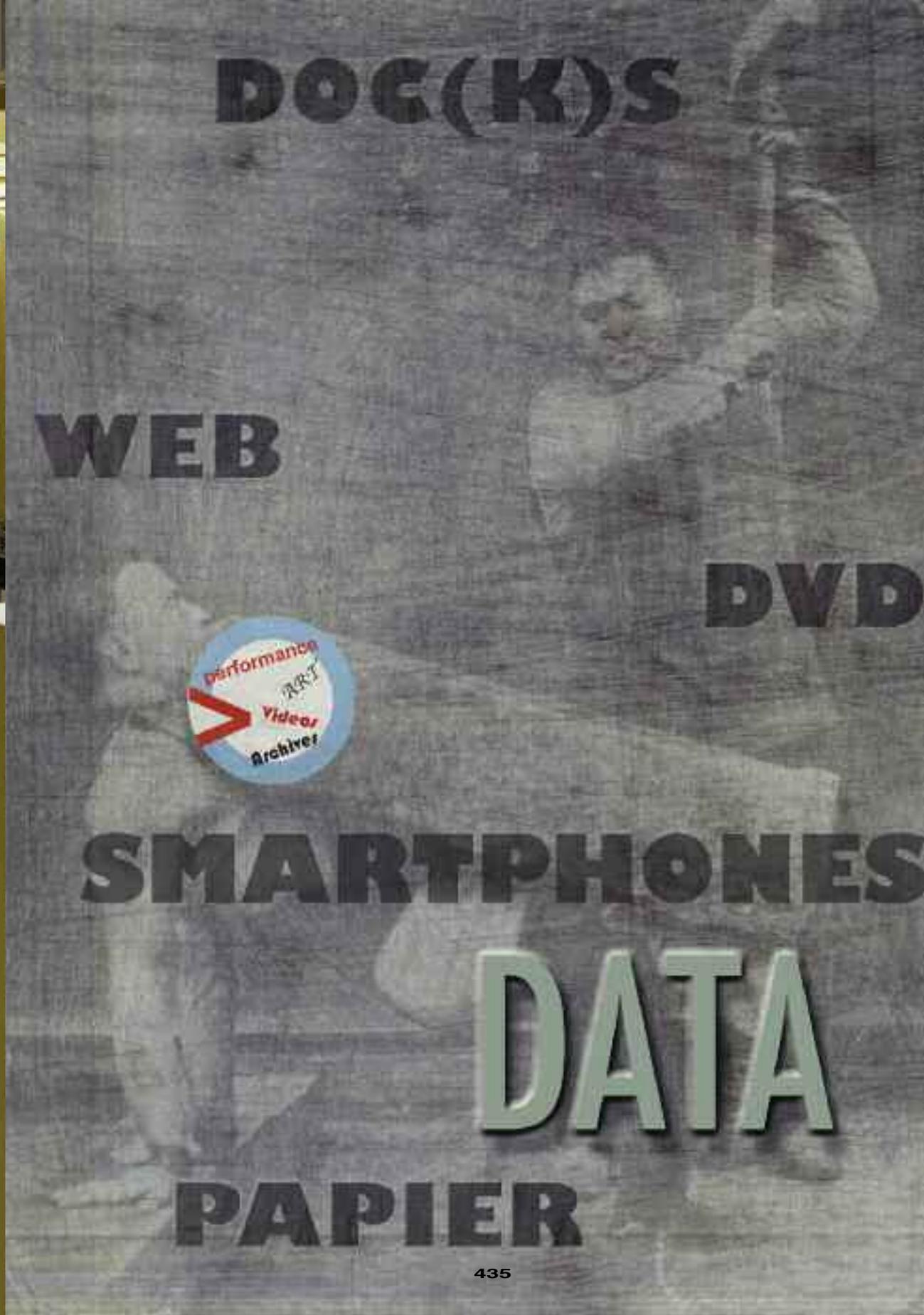
A minute of silence. Installation. IVAM, Museum of Contemporary Art of Valencia, 2014. Photo: R. Garriga.

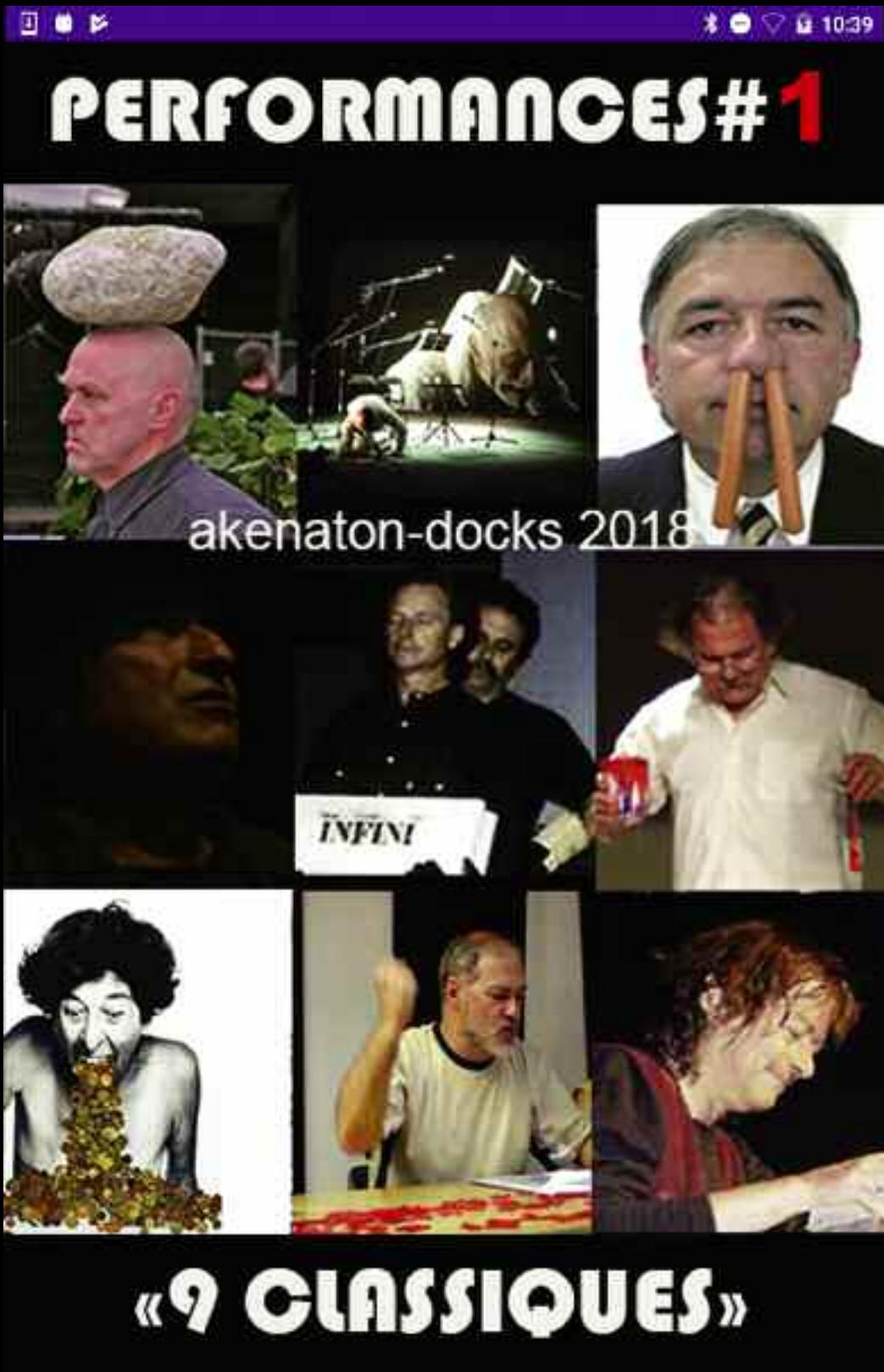
- 1-SÁNCHEZ, José Antonio. “Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas”. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, n°35. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 2009, p.327.
- 2-KYLE, Donald G. *Spectacles of Death in ancient Rome*. New York, Routledge, 1998, p.98.
- 3-NORMAN, Donald. *La psicología de los objetos cotidianos*. Madrid, Ed. Nerea, S.A., 1990, pp. 96-105.
- 4-NORMAN, Donald. *El aprendizaje y la memoria*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1988.
- 5-I've decided to limit the extension of this article to the cases studied in the European area. The most developed version of Archive as Performance Art is included in my doctoral thesis, being the Québec area an essential part of my work. In: *La planificación gráfica en la Performance. Estudio de casos en Europa y Québec 2013-2018*.
- 6-Starting from a research in residence and training in ASA-European Archive (Black Kit) in Köln, Germany. Álvaro Terrones, from 01/02/2018 to 31/05/2018. Residence supervised by: Boris Nieslony.
- 7-Nieslony uses up to 11 different types of formal specifications in each box, among which: artistic dossier, flyer, poster, analogical photography, portfolio, videos, mail-art, objects (normally objects sent by post), etc.
- 8-In 1988-89 Roland Berguère and Nieslony founded, with Hermann Nitsch or Nicole Guiraud, among others: Die Humane Gesellschaft für geistige Nekrophilie (HGGN). An editorial and action project where they carried out several performance art events, such as Geistigen Bizzarrkabinette or Installationsparties, both in the city of Köln, 1989. This material is available for consultation at the Black Kit.
- 9-Peter Trachsel (1949 - 2013) is considered one of the pioneers of performance art in Switzerland. His projects were distinguished by their sociocultural function. In 1981 he started the collective project Hasena, an association which became the centre of his artistic activity.
- 10-See: “Der Nachlass des Kunstpioniers”. In: *Die Südostschweiz, Kultur*, 19th November, 2015.
- 11-Hasena: Institut für (den) fließen den Kunstverkehr.
- 12-Interview to Peter Trachsel in the printed edition of the Swiss newspaper *Die Südostschweiz*. See: MICHELS, Carsten, “Vergesst doch das Verstehenwollen”. *Die Südostschweiz, Kulturgespräch*, 21st February, 2009.
- 13-In: *Die Hasena 2012-2013 Einblick/Ausblick*, activity report of the association which collects the interventions of the Museum in Movement in the town of Chur.
- 14-Produced by Hasena – Museum in Movement and coproduced by the Chur Theatre.
- 15-Interview to Peter Trachsel. See: BALZER, Mathias, “Es bleiben die Spuren in den Köpfen”. *Die Südostschweiz, Kulturgespräch*, 7th June, 2013.
- 16-Peter Trachsel. *Museum in Bewegung*, from 24th February to 19th August 2018. At the Bündner

Kunstmuseum in Chur. The round table I am referring to is Künstlerarchive-Künstlerbibliotheken, and it is held on 24th May 2018 at the aforementioned Chur museum.

- 17-Between 2016 and 2017 takes place the series of lectures *Aus der Sammlung wichtiger Dinge*, conversations around Peter Trachsel's archive and Hasena, Bündner Kunstmuseum, Chur.
- 18-In this article I am only focusing on the cases or archives which are an artistic action in themselves, or which creatively interpret the archive as the symbol of a field. The *Archiv Performativ* is a research project by Pascale Grau, Irene Müller and Margarit von Büren at the Arts University of Zurich (ZHdK), 2012.
- 19-Internal circular by Bernd and Birgit Kempker about the Hasena-Archiv: *Das ARCHIV ist da*, 2012.
- 20-Bibliography about Nieslony with Peter Trachsel. See: NIESLONY, Boris. “Die 2 Fragen : ein Begleitbuch ; zum Projekt Kunst. Die Ausstellung in drei Fertigungshallen der RUWA Holzbau Dalvazza, Küblis.” *Veleno* n. 49, edited by Peter Trachsel-Dalvazza-Hasena, 2000; See as well: NIESLONY, Boris. “B. Nieslony”, *Veleno* n. 51, edited by Dalvazza, Hasena, 2002.
- 21-Institut für Pataphysische Raumfahrt und Normative Äquivalenztheorie. Available at: www.asa.de
- 22 -Boris Nieslony: *Pataphysische Raumfahrt*. Prof. Dr. B Cappy. From 18th to 24th July 2011, Prättigau, Switzerland.



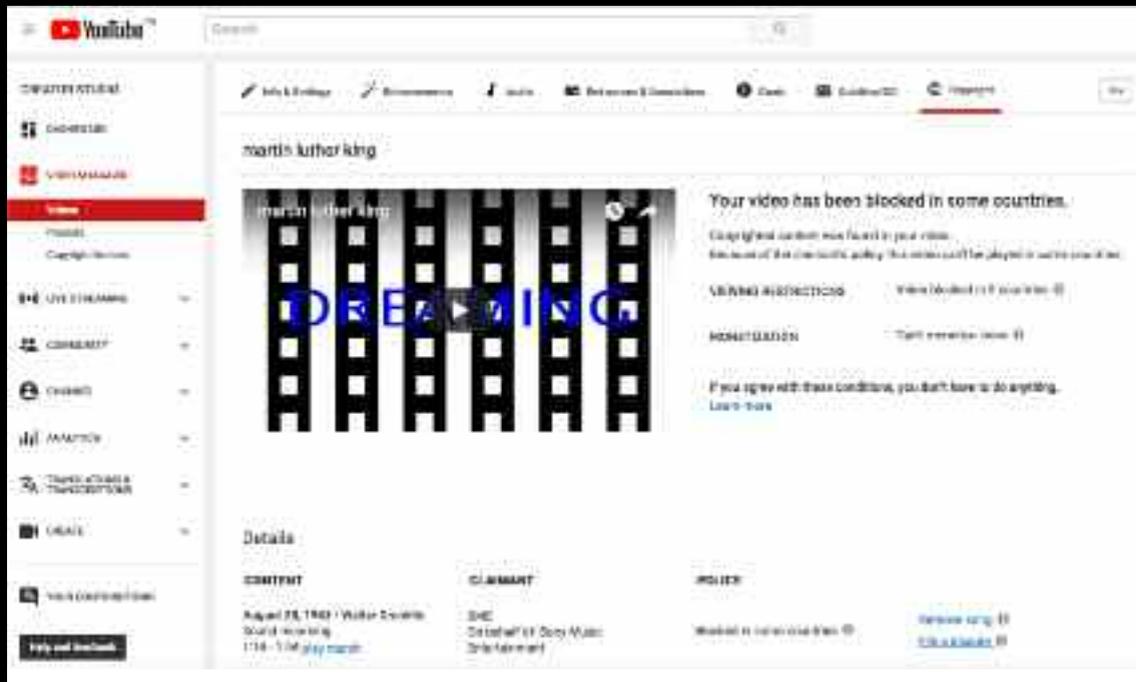




Ci-contre, saisie d'écran de la page d'accueil d'une application smartphones qui présente, outre un ensemble de textes «théoriques», 9 vidéos de performances empruntées aux archives de **DOC(K)S**; l'application, en vente (2€) sur googlePlayStore, n'est disponible que sous android. Pour la première livraison nous avons décidé de présenter une sélection de «classiques», entendons de poètes qui, ayant depuis longtemps choisi de suivre le chemin de la performance, posent ainsi qu'elle n'est pas pour eux un exercice de fin d'études au sortir d'une école d'art. De plus ces travaux permettent, nous semble-t-il, de mesurer l'unité du geste performatif malgré l'heureuse multiplicité des directions susceptibles d'être suivies.

On se doute qu'un tel projet implique pas mal de compétences, de travail et, surtout, de temps: savoir programmer est une chose mais l'univers des smartphones est un monde aussi vaste que particulier. Alors pourquoi nous lancer dans cette coûteuse aventure? - Réponse: que la poésie «dans le livre» est depuis longtemps condamnée à ne circuler que dans des cercles sociaux étriqués; qu'elle doit, pour les mêmes raisons qu'elle a tenté d'investir le «hors-page», chercher à se diffuser (et bien sûr cela ne vaut pas sans une inflexion des formes ou contenus) via les nouveaux medias; cela, dans les années 80 nous a conduits à nous intéresser au web, puis à adjoindre aux livraisons de **DOC(K)S**, des CD-Rom, DVD etc. Or, force aujourd'hui de constater que ces «nouveaux supports» sont eux-aussi en crise et que la sphère communicationnelle passe par les réseaux sociaux et par les objets qui les incarnent au mieux: les tablettes, les smartphones.

Mais il y a plus à dire. Comme beaucoup parmi les poètes nous pensions que la censure, aujourd'hui, dans les «démocraties modernes», n'existait plus - ou plutôt existait avant tout comme censure économique, ce qui n'est pas rien. Opinion que nous avons été amenés à réviser, et par deux fois. Il y a quelques mois, nous avons mis en ligne, sur YouTube, une vidéo qui résulte de l'analyse vocale, par un programme, d'un discours de Martin Luther King.



Nous avons reçu dans les heures qui suivirent un mail de You Tube nous avertissant que, pour d'obscures raisons, la diffusion de cette video serait interdite dans une liste de pays, à commencer par la Chine, ce qui, avouons, exclut pas mal du monde.

L'application performances#1 a connu une histoire plus étonnante encore. Placée sur GooglePlay, pour y être testée, elle a immédiatement *triggered* un mail-oukaze de Google nous avertissant qu'elle était suspendue, à cause de son contenu «pornographique»- Comme il est possible de faire appel de ce genre de décisions nous avons donc demandé des explications à Google, dont une personne «physique» (non, pas un robot!) nous a répondu en pointant ce qui, à ses yeux, relevait de la «pornographie»: d'une part les photos d'Esther Ferrer «nue» photos dont vous avez pu juger du caractère pornographique, puisqu'elles sont reproduites dans les pages qui précèdent; d'autre part la performance de Joël Hubaut où l'on voit ce dernier têter goulûment une dame qui le tient contre elle ainsi qu'on allaite un bébé...Nous avons eu beau expliquer que les photos d'E.F sont à l'heure actuelle possession du respectable FRAC de Lorraine, que la performance de Joël relève de l'humour ou de la dérision, rien

à faire, la Représentante de Google est restée inflexible.

Que faire? - Nous nous sommes soumis en ôtant ces 2 objets que l'on ne saurait voir...

La «morale» est à nos yeux trop évidente: la censure n'existe pas (dans la poésie ou dans l'art) tant qu'il s'agit d'une diffusion restreinte. Dès que l'on change d'échelle, tout change et d'autant plus quand c'est aux normes américaines revisitées par la puissance planétaire qu'incarne Google que l'on se heurte. Tartuffes! - Nous n'en continuerons que de + belle.



Thanks Linda



L'une des photos en pj :

NUMEROS 3°, 4°, 5° Série

Abonnement pour 4N° : 50€ 70\$- chèque ou virement à l'ordre d'Akenaton
 les tarifs d'abonnement comprennent les frais d'envoi postaux
 Achat en ligne par Paypal



FORMATS ET ENVOIS

Respecter format utile **17/24,5** cm maxi (même et surtout les textes)
 Prévoir marges, penser aux pliures et aux débords, mettre du toner dans
 la photocopieuse. Envoyer des tirages laser de référence et encore mieux
 des CD ou des DVD ... Format son : **.AIF** ou **.WAVE**, --- format image impres-
 sion .tiff 300dpi --- format video : **.DV non compressé**

TRADUCTIONS

DOC(K)S voudrait bien parler toutes les langues
 Pour l'instant DOC(K)S parle anglais allemand italien espagnol corse &
 scandinave MAIS: on n'est jamais si bien traduit que par soi - même...

MANUSCRITS

"Les manuscrits publiés ou non ne seront pas restitués." il est totalement
 inutile de nous écrire à ce sujet. Nous n'avons pas de secrétaire et tra-
 vaillons dans des conditions qui n'ont rien d'idylliques. Inquiets pour vos
 manuscrits ? - Nous partageons votre inquiétude...

CHANTIERS

DOC(K)S travaille (souvent) par chantiers; les chantiers sont des thèmes
 proposés aux poètes et pour lesquels nous sollicitons vos envois: l'ordre de
 publication ne respectera pas nécessairement celui de la liste ci dessous et
 mise à jour sur le site [<http://www.akenaton-docks.fr>] lequel contient
 également de nombreux objets liés à l'histoire de **DOC(K)S**.

**Afrique, continent de "tradition orale" y découvrir poètes et
 écritures .**

l'objet dans la performance.

les langues créoles

Les plus grandes pages de DOC(K)S pour ses ? ans...

« insularité » & « résistance »

Poursuivre l'exploration des nouveaux medias: video et poésie

Achever le tour du monde de la première série : les Nordiques

Typographies

une forme : le tract

les partitions des performers

etc.

DOCKS

revue fondée en 1973 par Julien Blaine
dirigée depuis 1990 par Akenaton

COMITÉ DE DIRECTION :

AKENATON / PHILIPPE CASTELLIN / JEAN TORREGROSA

ÉDITION

AKENATON

7 Rue Miss Campbell F 20 000 AJACCIO
tel: 33 (0) 4 95 21 32 90
e.mail : akenaton.docks2A@gmail.com
<http://www.akenaton-docks.fr>

COMITE DE REDACTION INTERNATIONAL

Démosthène Agrafiotis, Fernando Aguiar, Dmitry Bulatov,
P.H.M. Burgaud, Bartolome Ferrando, Edouard Escofett,
Giovanni Fontana, Pierre Garnier, Gyorgy Galantai, John Giorno,
Sten Hanson, Richard Martel, Boris Nieslony,
Clemente Padin, Sarenco, Seiji Shimoda



On publie un de vos poèmes ?

Hommage à Esther FERRER

OPEN VIDEO

NO PASABAN

OPEN SON

**Boris NIELSONY:
Archives BLACK KIT**