

ETC



Les premières fois, les premiers pas

Delphine Kreuter, Galerie Alain Gutharc, Paris. Abigail Lane, *Another Time... Another Place*, Galerie Chantal Crousel, Paris, novembre 1997

Collectif Dumb Type, *[OR]*, Maison des Arts de Créteil, novembre 1997

Ludovic Fouquet

Numéro 41, mars–avril–mai 1998

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/449ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Fouquet, L. (1998). Compte rendu de [Les premières fois, les premiers pas / Delphine Kreuter, Galerie Alain Gutharc, Paris. Abigail Lane, *Another Time... Another Place*, Galerie Chantal Crousel, Paris, novembre 1997 / Collectif Dumb Type, *[OR]*, Maison des Arts de Créteil, novembre 1997]. *ETC*, (41), 50–54.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1998

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

éru
dit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

PARIS

LES PREMIÈRES FOIS, LES PREMIERS PAS

Delphine Kreuter, Galerie Alain Gutharc, Paris. Abigail Lane, *Another Time... Another Place*, Galerie Chantal Crousel, Paris, novembre 1997. Collectif Dumb Type, [OR], Maison des Arts de Créteil, novembre 1997

Voir une première exposition, c'est assister à une naissance, dans une même immédiateté. C'est un moment de liberté, de découverte dans ce que cela peut avoir de plus charnel, émotionnel et intellectuel¹. Un univers se dévoile, qui va construire dans le temps ses propres éléments comparatifs, son corpus. Évocation de trois premières expériences parisiennes.

Delphine Kreuter ne pensait pas exposer ces photographies. Fixées à même le mur de la Galerie Alain Gutharc, rassemblées, entassées en 7 ensembles, comme les 7 jours de la semaine, ce sont des instantanés de son quotidien, de ses voyages, bref, de la vie de cette jeune étudiante française de 24 ans. Cependant, aucune innocence ou surcharge dans cet enregistrement du réel, ce sont des postures ou des situations quotidiennes volées à la fatigue, à la routine, à des joies toutes simples. C'est un regard indiscret qui fixe le trou d'un collant sur une cheville lasse, des jambes résilles auréolées de taches rouges, une tache de vomi aux pieds d'une personne dont on ne voit que les jambes, une érection naissante dans la pénombre rouge d'une chambre, un corps endormi, au réveil, des ecchymoses. Ce regard dévoile, se glisse partout, mais il n'y a rien du malaise du voyeur, légèrement écœurant, que l'on pouvait ressentir parfois face à l'enregistrement du quotidien de Nan Goldin². Des lieux aussi sont photographiés, avec un goût pour les matières synthétiques sur fond de kitsch; ces espaces sont vides, angoissants, souvent pathétiques : des escaliers, des portes closes, des panneaux de secours ou de sortie, un fragment de cuisine décorée de fleurs et de guirlandes, des banquettes de train, etc.

Tout d'abord, l'évidence de ces clichés est surprenante par la force calme, la maîtrise du cadrage, qui tout en isolant rend visible un univers. Chaque image est fragment : « Le cadre est comparable à un *cutter*, il est tranchant ». Mais ces fragments saisissent par leur sens de la composition, leur goût des matières. Delphine Kreuter cherche à trouver un sens au monde qui l'entoure, d'où ce besoin d'enregistrement (visuel, ou manuscrit). Elle observe attentivement, se penchant tout près avec la froideur du biologiste. Le monde est livré dans sa matérialité brute, mais du cadrage naît la poésie. Delphine Kreuter porte un regard qui, tout en questionnant le monde sait déjà le voir, la réponse à sa quête semble être déjà contenue dans cette quête même. Observation mais aussi humour, toujours associé à une dénonciation de notre société de consommation (rayonnages de charcuterie, de Pères Noël's ou de Vierges en plastique, clocharde portant un sac Chanel), et

mêlé à l'enfance (peluches, figurines en plastique, etc.). La charge d'humour peut être aussi pathétique; ainsi, le corps d'une vieille femme (poitrine tombante, collant chair camouflant mal les rondeurs flétries) apparaissant devant la figure télévisuelle de la marionnette de notre enfance, Casimir. Confrontations, autour de la même silhouette, de deux univers antithétiques. Associées au cadrage, ce sont les couleurs-matières qui sont surprenantes : rouge sur fond bleu, orange brillant, orange et rose, toute une panoplie de couleurs qui nous rapproche de l'univers d'un Almodovar. Chronique désabusée, ces couleurs chantantes soulignent d'autant plus le pathétique.

Ce ne sont pas que des « Snap shots » de la réalité quotidienne, il y a du Goldin, ou du Billighan, mais cet univers qu'elle découpe et restitue, qu'elle interroge en voulant l'ordonner, elle le saisit dans son essence même et nous le donne à (re)découvrir. Brutalement, elle nous ouvre les yeux, mais son regard à elle, sans moquerie, sait jouer de la misère, et la transmuier en icônes insolites. À la fois terrible et insouciant.

Abigail Lane, qui est apparue de manière sporadique et déroutante au MNAM³ et à la Biennale de Lyon, signe sa première exposition personnelle, à la Galerie Chantal Crousel. Comme Delphine Kreuter, elle bénéficie d'une aide à la première exposition⁴. Cette artiste anglaise, qui joue de la trace, de l'empreinte que laisse l'activité humaine sur le sol ou les murs (pas, sang) a conçu une exposition qui a valeur de manifeste, tant la logique de la relation des diverses œuvres présentées est évidente. S'emparant de l'espace de la galerie, elle renverse l'itinéraire habituel et le traite comme un corps : le rez-de-chaussée s'adressant au cerveau, le sous-sol au ventre.

Il faut descendre dans l'obscurité de la cave voûtée et avant même d'avoir distingué quelque chose, un mugissement sourd nous entoure. Une cage en fer entrouverte occupe l'espace sous les piliers, une petite ampoule diffuse une faible lumière, qui dessine avec les barreaux tout un réseau de lignes sur le sol (« In Every Dreamhome a Heartache »). Derrière un pilier, le grognement paraît tout proche, et notre ventre se serre. La cage va-t-elle nous protéger après avoir laissé s'échapper l'animal ? Le lieu semble vide, mais il est hanté par un spectre étrangement présent. On découvre deux trous, par où arrive ce mugissement, comme des trous de souris. Mais alors, quelle est la taille du monstre ? C'est un jeu sur la perception, dans ce qu'elle a de plus viscéral; cette plongée dans l'obscurité d'une grotte urbaine fait resurgir nos peurs ancestrales. Un



Abigail Lane, Another Time... Another Place.

chemin de terre nous conduit à une seconde pièce voutée. Au moment de pénétrer dans cette antre d'ombre, un double souffle, une explosion ouatée se fait entendre. Deux chaussures apparaissent dans la lumière, un individu vient de s'évanouir, il ne reste plus de lui que deux colonnes de fumée, qui s'estompent doucement. Comme l'autre monstre n'existait plus que par sa cage vide et ses grognements, ici il reste des chaussures et un sifflement; le spectre est tout aussi impalpable. C'est un esprit facétieux qui disparaît en nous entendant venir et qui se remanifeste à notre sortie (puisque l'on marche de nouveau sur le détecteur caché sous la terre). Ces deux œuvres explorent l'idée de la présence, de la trace comme témoignage ontologique, mais aussi l'attrance qui anime l'individu face à la substitution à la réalité d'une fiction étrangement réaliste.

Tous ces paramètres expérimentés viscéralement dans le sous-sol se retrouvent dans les photographies (au jet d'encre) qu'Abigail Lane a créées par le détour de l'informatique. Les deux individus « absents » dans les installations précédentes sont alors mis en présence. Un halo lumineux nimbe chacune de ces images, comme d'un souvenir ou plutôt d'une allégorie : univers allégorique dans lequel les intérieurs les plus quotidiens (salons, cuisines, chambres) côtoient des espaces sauvages décalés. Sur

fond d'angoisse, de solitude, des individus sont présentés dans leur intérieur (parfois ficelés ou évanouis dans des cuisines inquiétantes); à chaque fois, un animal sauvage apparaît dans une ouverture (porte, fenêtre), sans qu'aucun des protagonistes ne soit visible. Deux univers sont juxtaposés, effet d'étrangeté que ce troupeau d'originaux qui longent la chambre d'un homme endormi. Cette confrontation visuelle amorce un dialogue sourd et en demi-teinte; les titres des œuvres évoquent une vie intérieure, un imaginaire qui se déploie, une formulation qui se cherche, bref une confrontation. À la manière d'un Lewis Carroll, ou d'un Peter Greenaway, Abigail Lane crée un univers onirique et s'amuse à nous voir plonger de l'autre côté... de l'ombre, de la fenêtre et autres miroirs symboliques.

Du côté de la scène et de la technologie, une autre première expérience était d'importance : les premiers pas, depuis la disparition du créateur Teiji Furuhashi, du collectif *Dumb Type*. Fondé en 1984, par divers étudiants du Kyoto City Art College, ce collectif rassemble des architectes, ingénieurs du son, vidéastes, danseurs, musiciens, informaticiens, autour d'alliages uniques, tenant à la fois du spectacle vivant, du happening survolté et de l'installation vidéo. Chaque production mêle expérimentation et contestations, en même temps qu'un regard visionnaire sur la culture japonaise. En mars 1997, avait été créé

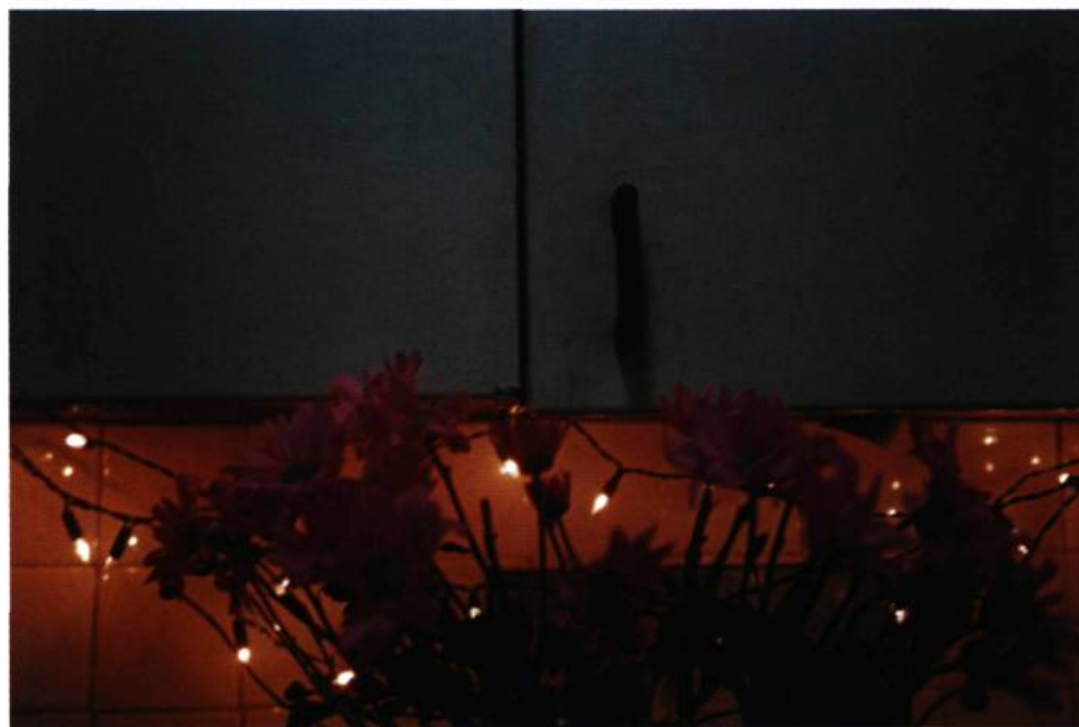


Delphine Kreuter, photographie couleur, 1997.

[OR], après une résidence à Maubeuge. L'énergie, la déflagration sonore et visuelle étaient toujours réels. Mais Dumb Type semblait avoir réutilisé des moyens éprouvés et, sans l'esprit Furuhashi, il n'y avait plus que de la technologie en peine d'esprit, en peine d'âme ! La seconde version, présentée à Paris⁵, confirme qu'il ne s'agissait que d'une première étape et que le collectif a pris le relais, étant totalement à la source des moyens d'expression et de la virulence, dans cet étrange voyage sur les frontières, succession inclassable de déflagrations visuelles et sonores.

Avant même le début de cette performance, le ton était donné : un sol blanc, encadré par un cyclo blanc semi-circulaire et des baffles empilées de chaque côté, le tout baignant dans une même lueur violette. Un écran et de la technologie. Sur cette scène vide passeront quelques chaises, des brancards à roulettes, et surtout beaucoup d'individus, à l'identité mouvante.

Car [OR], c'est le « ou » anglais (alternatif), c'est aussi l'Operation Room, ou le O (zéro) Radius, le cercle invisible. C'est surtout une exploration de cette zone frontière entre la vie et la mort. La mort n'est pas perçue



Delphine Kreuter, photographie couleur, 1997.



comme un moment d'ombre, mais au contraire comme un instant d'éblouissement, d'ultime frénésie, d'où ces « white out », éclairs blanc, flashes énormes. Dumb Type explore ce que pourrait être ce lieu et la façon de vivre ce passage; d'où cette scène vide qui devient antichambre, morgue, rue, ciel, route, le cyclo s'allumant sans cesse sur des espaces infinis, qui n'ont plus rien de physique. C'est un véritable lieu de transit, mais aussi un lieu de rencontre, de heurts, de désir, d'asservissements, de souffrances et surtout de regret. La frontière est infime : trois hommes sur des brancards relèvent les draps sur leur tête et cela devient une morgue, dans laquelle trois femmes viennent reconnaître les cadavres, chacune avec son appréhension particulière de la mort (magnifique scène que cette femme qui ne veut pas croire que le corps est mort, et le touche avec crainte. Lorsqu'elle réalise enfin, sa bouche se tord, elle hurle mais le cri est poussé par le mort, qui relève la tête : le comique rejoint la souffrance la plus profonde). Les brancards passent sans cesse du statut de lit à celui de cercueil; dédoublés grâce à des systèmes d'ombres, ils deviennent deuxième cercueil symbolique dans lequel le survivant voudrait s'allonger.

[OR], c'est une succession d'hypothèses autour d'une obsession de l'ombre comme dernière trace ontologique. Le « white out » nous révèle un personnage flottant sans ombre dans un univers blanc. Aveuglés, nous continuons à voir l'acteur alors que la scène est déjà dans le noir. Dans cet éther, ce blanc généralisé, des ombres s'inscrivent. Les acteurs ne sont plus eux-mêmes que des ombres se débattant frénétiquement (signature de Dumb Type), à la manière des gestes saccadés de nos vieux films et le dispositif est essentiellement spectral. Les projections se multiplient (textes, cible, film déformé d'une rue italienne, d'un paysage de montagne), les personnages se fondent parfois totalement dans l'image (une femme en blanc intégrée à une folle simulation de conduite sur le cyclo; axe immuable, elle est à la fois prise dans l'image et en dehors). Il y a de nombreux effets infographiques, vidéo, un lourd matériel d'éclairage et de sonorisation, omniprésents et oppressants mais en même temps, c'est la vieille technique de l'ombre projetée qui est sans cesse employée. L'ombre se dessine partout, dans diverses échelles, dans diverses directions à la fois. Ce lieu frontière, c'est un espace condensé et impalpable, construit à partir d'une superposition de diverses strates éphémères d'éléments visuels.

Dans cet espace de passage, la nudité est généralisée, banalisée, notre corps ne nous appartient plus. Un moment extraordinaire est celui où trois hommes en blouse blanche sortent une femme de la housse dans laquelle elle repose, nue. Ils lui déplient les jambes, puis à cinq ils vont la faire marcher. Et alors se déploie une scène terrible, magistrale relecture du Bunraku : cette femme morte devient une marionnette, qui marche avec insouciance, tenue par 5 manipulateurs en blanc (et non plus en noir). Dumb Type joue depuis longtemps avec les archétypes culturels, nous assistons à des séances de photos très *glamour*, évoquant l'Occident des années 70, et ici à une relecture post-mortem du Bunraku, tout comme se déclinent des relations maîtres-esclaves, des karaokés surréalistes, qui soulignent autant de faits culturels japonais.

Le jeu est hystérique, et l'instant d'après totalement retenu. Dans cette frontière, il n'est plus besoin de parole, les corps expriment une autre violence. Les mimiques, le jeu empruntent parfois au comique, à la dérision et à l'absurde comme une manière d'exprimer ou de cacher l'angoisse. Mais n'est-ce pas aussi la fonction des matières synthétiques de Delphine Kreuter, ou des confrontations oniriques d'Abigail Lane ?

LUDOVIC FOUQUET

NOTES

- ¹ Même si l'œuvre est immédiatement perçue dans un rapport de comparaisons.
- ² Exposition présentée au Whitney Museum, à New York, en décembre 1996. L'œuvre de Goldin prend son sens dans la durée, mais je pense que le travail du cadrage et de l'humour n'était pas aussi sensible dans ce travail.
- ³ Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou.
- ⁴ Aide proposée par le Ministère de la Culture et de la Communication—Délégation des Arts Plastiques.
- ⁵ « She Didn't Need Her Eyes Open in Order To See »; « It Was On The Tip Of Her Tongue »; « She Imagined She Knew The Future »; « His Values Were Personal ».
- ⁶ Maison des Arts de Créteil, dans le cadre du Festival d'Automne, Paris.