

Le cycle du récit

Anne-Lou Vicente

Number 119, Spring–Summer 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/88255ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

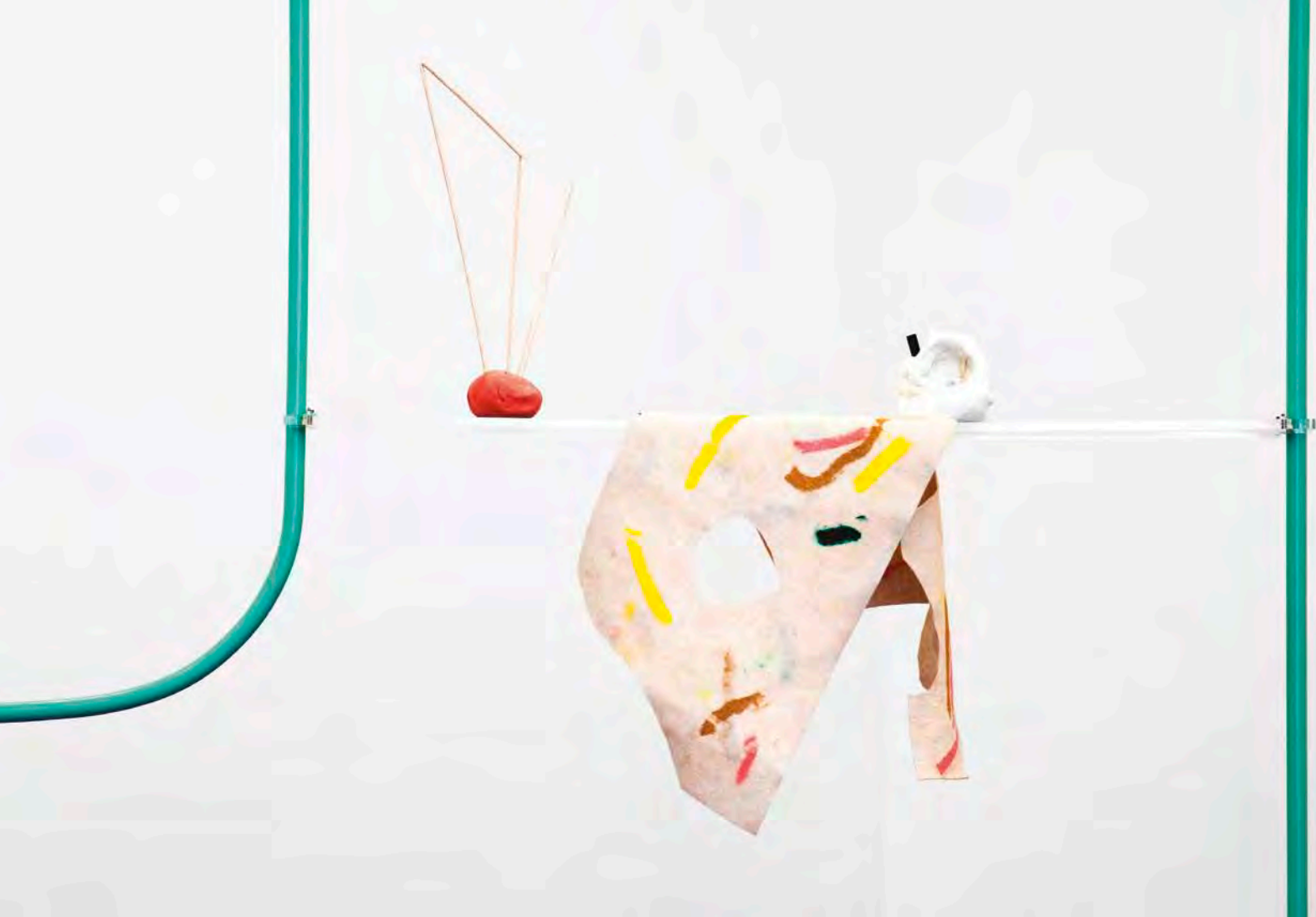
0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vicente, A.-L. (2018). Le cycle du récit. *Espace*, (119), 78–83.



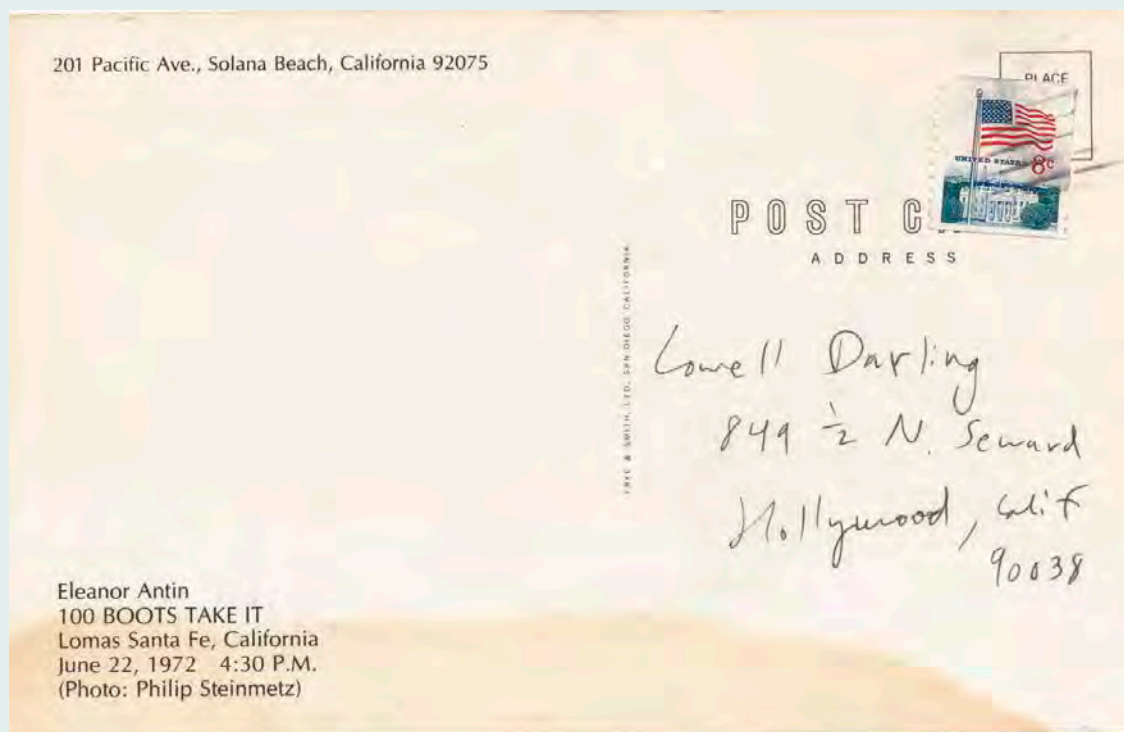
Le cycle du récit

Anne-Lou Vicente

ALORS QUE J'ÉCOUTAIS MOI AUSSI [...]
LA CRIÉE – CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
RENNES
13 JANVIER 2017 –
18 FÉVRIER 2018

« L'art de raconter des histoires est toujours l'art de reprendre celles qu'on a entendues, et celui-ci se perd, dès lors que les histoires ne sont plus conservées en mémoire. Il se perd, parce qu'on ne file plus et qu'on ne tisse plus en les écoutant. »

– Walter Benjamin, « Le Conteur – Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », 1936¹



Eleanor Antin
100 BOOTS TAKE IT
Lomas Santa Fe, California
June 22, 1972 4:30 P.M.
(Photo: Philip Steinmetz)

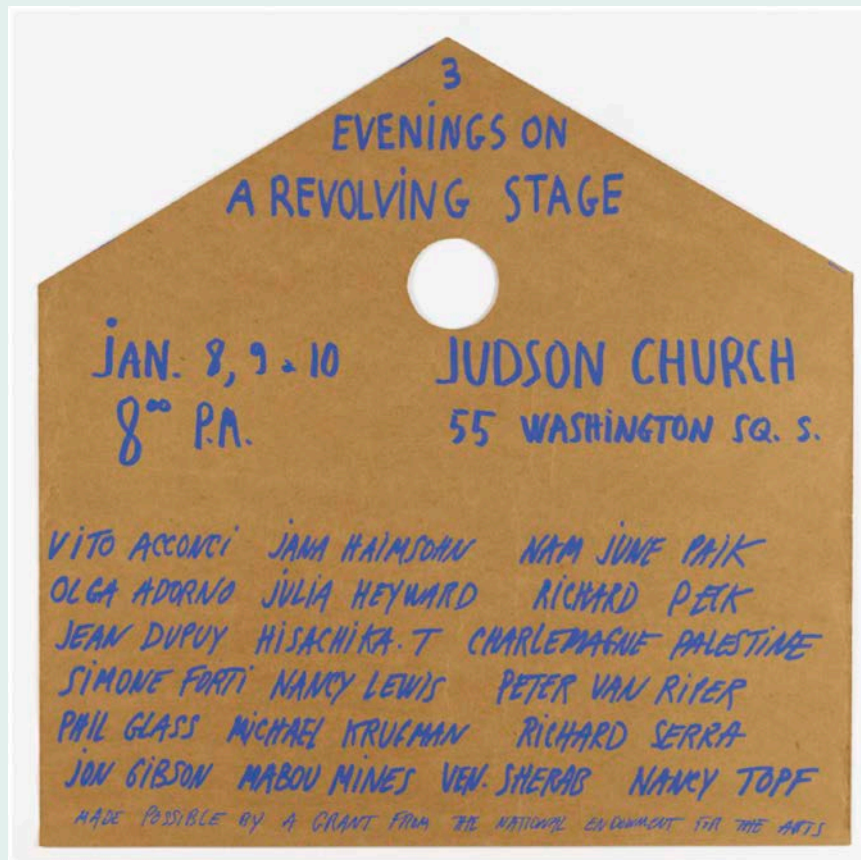
Alors que je réfléchissais moi aussi à la manière dont j'allais pouvoir rendre compte ici même de ce cycle de cinq expositions autour du récit déroulé sur toute l'année 2017 par Sophie Kaplan, directrice de La Criée, en association avec trois artistes, Félicia Atkinson, Julien Bismuth et Yann Sérandour, il m'a semblé que partir de la « fin » faisait sens à plus d'un titre. En reprenant (presque) les mêmes artistes, voire les mêmes œuvres, la dernière exposition, collective, était conçue en écho à la première, comme une autre version de la même histoire, légèrement différente, comme un peu déformée, selon une construction quasi spéculaire dont on peut relever la résonance avec la façon dont, traditionnellement, le conteur reproduisait, en miroir, les gestes de l'artisan au fil desquels se construisait son récit, la « remémoration » et la transmission – foncièrement orale –, contribuant à l'élaboration d'une mémoire collective.

Jouant de suites, retournements et autres déplacements parfois anachroniques, cette dernière exposition aux faux airs de déjà-vu, ni tout à fait la même ni tout à fait une autre, était un peu comme une machine à remonter le temps, une invitation à faire retour, à se souvenir, à comparer, à réaliser aussi une immanquable part d'oubli. Les cinquante et une cartes postales de la série d'Eleanor Antin *100 Boots* (1972-1973), représentant cent paires de bottes en caoutchouc photographiées dans différents lieux des États-Unis, dévoilaient désormais leur envers avec les traces et objectifs de leur expédition. Par documents interposés, les *Skypoems* (1987-1988) de David Antin,

deux courts poèmes écrits dans le ciel par des avions fumigènes publicitaires, dialoguaient à distance avec la rumeur de deux de ses *talk poems*, dont l'une des phrases a d'ailleurs donné son titre à ce cycle, tout entier imprégné par la parole, les mots, l'écoute. Les affiches réalisées à la main par Jean Dupuy, annonçant et accompagnant une série d'événements et de performances ayant activement participé de l'effervescence de la scène *underground* new-yorkaise des années 1970, convoquaient à nouveau *Lazy Susan* (1979-1993), un ensemble constitué de deux peintures anagrammatiques et d'une imposante sculpture en bois composée de deux échelles et d'un plateau tournant utilisé lors des *Three Evenings on A Revolving Stage* (1976). Les volutes audiovisuelles de Daphne Oram faisaient de nouveau affleurer à la surface les rêveries aquatiques de *The Dreams* (1974), pièce radiophonique composée avec le poète Barry Dermange par une autre papesse britannique de la musique électronique, Delia Derbyshire.

Plus ou moins délaissées par la grande histoire de l'art, ces figures et œuvres cohabitaient avec un ensemble d'artistes plus jeunes et identifiés dans les circuits actuels de diffusion de l'art contemporain (Mariana Castillo Deball, gerlach en koop, David Horvitz, Pierre Paulin, Shimabuku, Simon Starling, Zin Taylor, Virginie Yassef) dont les œuvres protéiformes, empreintes de poésie et de fiction, ont dans chacune des deux expositions apporté leur lot de références culturelles et historiques, soumises à relectures, remix et autres réinterprétations. Malgré sa capacité à se faire oublier, rappelons ici la présence subliminale²,

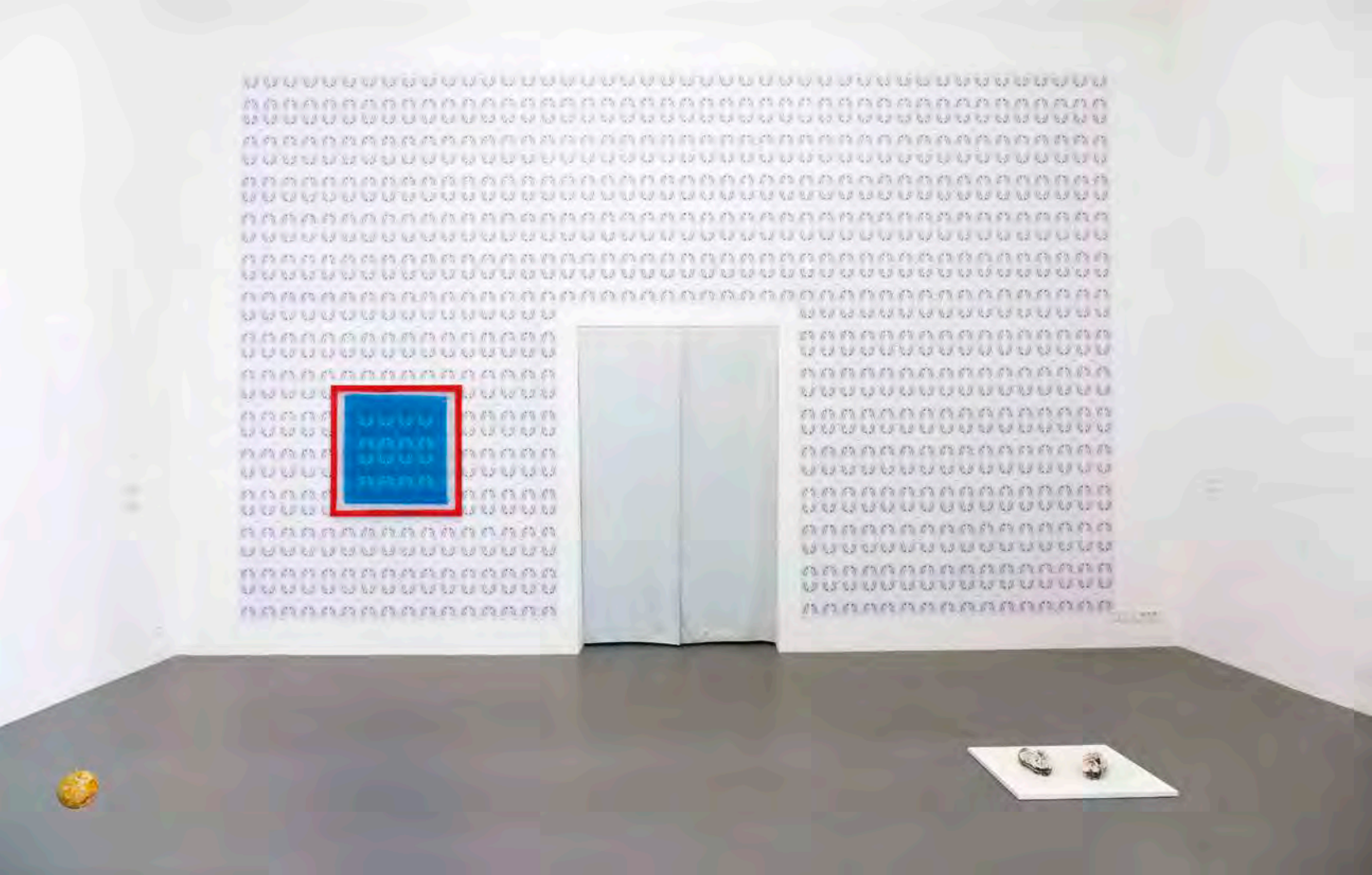




tout au long du cycle, de la pièce *Cyrus* (2009-), petit objet subtilisé, il y a plusieurs années, par l'artiste Mark Geffriaud dans l'atelier d'un autre artiste à qui il sera restitué dès lors qu'il se souviendra de quoi il s'agit. À chaque activation, le mystérieux objet est confié à une personne qui doit le conserver secrètement sur elle, et à chaque passage de relais, il est recouvert d'un emballage supplémentaire, énième couche venant paradoxalement amplifier son opacité autant que son épaisseur. À mesure qu'elle enfle telle une rumeur, l'œuvre « invisible » maintient son existence par le biais des récits que l'on en fait, des projections et croyances qu'elle suscite, nous rappelant symboliquement que le récit transcende les principes de visibilité et de vérité, mais encore, repose fondamentalement sur l'absence et une forme de rémanence.

Tout artiste n'est-il pas, sinon un conteur, un passeur d'histoire(s), de savoirs, de savoir-faire, d'idées, de formes, d'objets, de figures, etc., rapportés, modelés, transformés au fil de traversées dans des espaces et temps multiples, et proposés à la vue et l'écoute d'autrui ? Les trois artistes impliqués dans la conception et la réalisation de ce cycle ont successivement fait l'objet d'une exposition personnelle, chacun racontant une histoire avec son vocabulaire et sa sensibilité propres, teintés d'un attrait commun pour le langage et ses interfaces. Avec « Spoken Word (une chanson parlée) », exposition *environnementale* en quelque sorte « écrite » par anticipation dans son livre à valeur de scénario (*Audio Book*, Shelter Press, 2017), Félicia Atkinson a partagé la

rêverie poétique de grands espaces parcourus lors de voyages à travers un ensemble de sculptures hybrides et de plages visuelles et sonores hétérogènes, jouant de transpositions, dédoublements, changements d'ambiance et d'échelle et autres manipulations, et invitant à des allers-retours entre les espaces du livre et de l'exposition, les ères analogique et numérique, les univers minéral et végétal, les repères naturels et culturels. Jouant des facéties de la langue anglaise tout en faisant bégayer la référence à la Sibylle, personnage de la mythologie grecque aux prophéties énigmatiques, « Sibyl Sybil », de Julien Bismuth, a semé sur notre chemin les traces de gestes passés ou de mots à venir, des impressions en réserve, des collections d'objets glanés ici et là aux fonctions parfois inconnues ou incertaines, des fragments divers comme autant d'indices à la lisibilité trouble et latente portant nos pas vers de nouvelles directions, et nos esprits des sens nouveaux, multiples, témoins et relais d'une pensée qui se déplace et se déroule, signe après signe. Quant aux « Pièces pour clavecin » de Yann Sérandour, elles ont transformé La Criée en deux salles/deux ambiances : l'une en salle de concert, avec assises, scène et affiche annonçant le programme de récitals de clavecin; l'autre, en salon d'écoute, délivrant à nos yeux et nos oreilles les secrets de fabrication et la double vérité, nécessairement décalée et asymétrique, de cet instrument atypique dont le fabuleux destin à rebondissements a permis à l'artiste de naviguer entre les époques, les modes, les matériaux, les sons et les couleurs, et d'en proposer une adaptation subjective et ouverte, représentée et réceptionnée à La Criée.



Singulières, ces trois expositions, par l'intermédiaire desquelles s'est opérée la traversée d'un point à l'autre du cycle, étaient elles-mêmes traversées par des éléments communs, caractéristiques du genre du récit : d'une part, les notions de reproduction et de reprise, d'appropriation et de transformation, de mémoire et de projection, de circulation et de diffusion, de traduction et d'interprétation; d'autre part, un rapport marqué au geste et au temps – celui des heures d'ouverture du centre d'art (les sept heures quotidiennes correspondant à la durée du film de Félicia Atkinson), de l'écriture (la série des *Lettres à l'exposition* conçues en temps réel par Julien Bismuth et progressivement placardées sur un mur de La Criée), de l'événement (les récitals de clavecin de Yann Sérandour), etc.

Si l'on peut considérer le centre d'art lui-même comme un passeur, une antenne émettrice ou une chambre d'écho des récits fabriqués et réagencés par les artistes dont il accompagne et diffuse les productions, ce cycle fut l'occasion pour La Criée de mettre en œuvre ce que sous-entend le récit en matière de continuité, mais aussi de déplacements et de changements, et ainsi de modifier ses habitudes, voire ses automatismes, dans les manières et les moyens de s'adresser à l'autre. L'entreprise de ce cycle a en effet ouvert la voie, sinon d'une remise en cause, du moins d'une analyse et d'une expérience réflexive et collective sur l'art et ses modes d'apparition et de transmission. Aussi, au-delà de la programmation elle-même, les « secteurs » de la communication et de la médiation ont-ils été variablement touchés, impactant tout ou partie de leurs supports et outils. Les habituels

communiqués de presse écrits se sont vus pour leur majorité doublés d'une version sonore et ont pu, selon les expositions, emprunter les voies (et voix), plus ou moins fictives, du dialogue (Yann Sérandour), de la lettre (Julien Bismuth) ou encore de la chanson (Félicia Atkinson).

Parmi les événements associés aux expositions tout au long du cycle, on aura noté la présence accrue de performances engageant particulièrement l'écriture et la parole, volontiers poétiques, mais aussi la musique et la danse comme autant de moyens d'expression, verbale ou non. Des « visites de traverse », assurées par des auteurs/conteurs, ont par ailleurs permis à différentes catégories de public de découvrir l'exposition et l'art par le prisme d'un récit autre que celui délivré par l'appareil « médiationnel » usuel. De plus, des « revues contées » ont été commandées à la critique d'art Sophie Lapalu, chargée de composer et d'enregistrer, en la lisant à haute voix, une revue de chacune des expositions sur la seule base de témoignages de personnes ayant vu ces dernières, ou « comment parler des expositions qu'on n'a pas vues », sur un mode moins critique que littéraire et poétique³. La perception et la réception par le(s) public(s) continuent à nourrir, pour leur part, un récit dont il est impossible, aujourd'hui du moins, de pleinement saisir la teneur et la portée.

Enfin, revenons-en aux prémisses de ce cycle et à ce qui l'a en quelque sorte prédit : en lieu et place de son habituel programme de saison, le centre d'art a confié l'écriture d'une nouvelle d'anticipation à Célia Houdart, manière de substituer aux intentions et prévisions de rigueur les



subtilités et subterfuges de l'intuition et de la fiction. *Le Scribe est un sphinx* se déroule au Louvre où le narrateur est allé rendre visite au Scribe accroupi, illustre figure de l'écoute et de l'écrit dont on ignore presque tout – de son identité et de ses origines jusqu'aux circonstances exactes de sa découverte, les journaux des fouilles ayant été égarés et les archives dispersées entre la France et l'Égypte. Cet ancrage narratif, à la fois archéologique et muséographique, impliquant les notions d'excavation, de conservation et d'exposition, fait écho à « ces graines enfermées hermétiquement pendant des millénaires dans les chambres des pyramides, et qui ont conservé jusqu'à aujourd'hui leur pouvoir germinatif », image qu'emprunte Walter Benjamin dans *Le Conteur*¹ pour évoquer un récit « encore capable, après des milliers d'années, de nous étonner et de nous donner à réfléchir ». Le temps du récit n'a rien à voir avec celui de l'information et de l'événement : en réserve, le récit – le vrai – œuvre et résiste dans le temps qu'il traverse, passant par des phases d'absence, d'invisibilité, de latence, pour resurgir, rejaillir de manière parfois plus vive encore.

Alors qu'il s'est achevé le 18 février dernier, le cycle n'a pas dit son dernier mot : il est prévu que soit réalisée une édition qui en témoignera, ainsi qu'une série d'événements à New York et à Los Angeles. Les *Skypoems* du poète américain David Antin, disparu en 2016 peu de temps après avoir émis le vœu de les réitérer, vont faire l'objet d'un *reenactment*, propageant de nouveau leur poésie vaporeuse et évanescence dans le ciel californien, trente ans après leur première apparition à Santa Monica et à La Jolla. Preuve, s'il en est, que ce qui semble cesser, disparaître ou être absent continue à exister et, tôt ou tard, est susceptible de réapparaître.

1. Publié initialement dans le n° 3 de la revue suisse *Orient et Occident*, le texte a été réédité dans Walter Benjamin, *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, 2000.
2. Signalons aussi la présence, dans le hors champ de la dernière exposition, de Christian Xatrec. Actif sur la scène artistique new-yorkaise, il a décidé, depuis plus de vingt ans, de distiller son travail avec parcimonie à l'occasion de conversations-présentations, se dérobant ainsi aux conventions du genre de l'exposition.
3. Ces « revues contées » et les autres contenus sonores assortis au cycle sont audibles ici : <https://soundcloud.com/user-891789800>.
4. *Op. cit.*

Anne-Lou Vicente est critique d'art, éditrice et commissaire d'exposition indépendante. Elle est basée à Paris. Elle a notamment cofondé la revue d'art contemporain sur le son *VOLUME* (2010-2013) et la plateforme éditoriale et curatoriale *What You See Is What You Hear*. Nimbés d'une sensibilité particulière aux phénomènes et processus de perception, de mémoire et de transmission, à ce qui est révélé et caché – sur le plan de l'objet, de l'image comme du langage –, ses recherches et travaux portent essentiellement sur des pratiques et œuvres qui convoquent et mettent en résonance (in)visible, (in)audible, (il)lisible et/ou (in)dicible. cargocollective.com/annelouvicente