

ETC

Entretien avec Marnie Weber

Timothée Chaillou

POP : 0/1

Numéro 91, octobre–novembre–décembre 2010,
janvier 2011

URI : id.erudit.org/iderudit/64243ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC

ISSN 0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chaillou, T. (2010). Entretien avec Marnie Weber. *ETC*, (91),
34–39.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC
inc., 2011

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/](https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-
dutilisation/)]



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. www.erudit.org

Marnie Weber, *The Bear*, 2008-2009. Bois de campfire, aluminium, chapeau, tutu.



ENTREVUE

ENTRETIEN AVEC MARNIE WEBER

Timothée Chaillou : *Vous dites « mes vidéos ne sont pas léchées. Elles ont un côté chaplinesque, voire trébuchant pour certaines d'entre elles, qui les rend humbles ». Vous filmez avec une caméra épaule, faisant ressentir l'enregistrement des images et leur donnant un caractère homevideos, lo-fi. Quels sont les enjeux esthétiques d'une telle utilisation, d'un tel choix ?*

Marnie Weber : J'essaie intentionnellement que mes films aient une apparence humble, faits maison, car cela m'apparaît en effet plus

authentique. Il y a plusieurs raisons à cela. La caméra filme et bouge en combinaison avec les mouvements des personnages, tout en essayant de refléter leurs consciences, ainsi que la mienne et celle du caméraman. Et si nous avons de la chance, par moments, nous arrivons à trouver une forme d'union mystique qui implique ensemble tous ces éléments. Je joue dans mes propres films plus que je ne tiens la caméra, j'ai donc besoin de ces moments magiques où tout fonctionne

à l'unisson. Une autre raison à cette qualité amateur est qu'elle me permet « d'heureux accidents », qui sont comme des connexions mystiques. De plus, je crois que cette approche permet au spectateur de s'intégrer au film d'une manière plus émotionnelle. Grâce à cela, je suis en mesure d'utiliser des moments difficiles d'une vie, telles la mort, la tragédie, la naissance, sans que cela soit déprimant. J'aime quand les gens me disent qu'ils ne savent pas s'ils devraient rire ou pleurer

Marnie Weber, *The Large Ghost Clown*, 2008-2009. Marbre.



lorsqu'ils visionnent mes films. Charlie Chaplin était un génie pour cela. Il faisait des films à une époque qui fut historiquement et humainement très sombre, en offrant une forme d'échappatoire, tout en pouvant aborder la pauvreté, la solitude, l'abandon et la perte avec son propre sens de l'humour. Par ailleurs, il a expérimenté le mouvement de caméra comme si elle devenait une partenaire de danse.

T. C. : *Vous dites que vous vous sentiriez*

éparpillée si vos différentes pratiques (musique, collages, films...) étaient déconnectées conceptuellement les unes des autres. Vous créez un projet global – avec l'histoire des Spirit Girls – qui ne peut se lire de manière séparée vis-à-vis d'un médium ou d'un autre. Comment chaque partie de votre pratique en informe-t-elle une autre et ainsi de suite ?

M. W. : Je raccorde entre elles toutes mes pratiques par une histoire commune. Je ne peux donc pas me sentir dispersée. Cette

histoire est la base de ma pratique globale, et c'est à l'intérieur de celle-ci que toutes mes différentes pratiques vont ensuite naître. Par exemple, dans mes collages, les Spirit Girls communiquent avec des personnages qui sont issus des films et des performances, et qui, dans des paysages surréalistes, sont chargés de créer une sensation irréaliste. C'est ce que j'essaie aussi de faire dans mes films. Si cette histoire commune change, alors chaque histoire reliée changera aussi.

Marnie Weber, *The Great Circus Fire*, 2008. Collage ; 104 x 129 cm. Courtoisie Galerie Prox-Delavallade, Paris I, Berlin. Photo : LeeAnn Nickel, Los Angeles.





T. C. : *Pouvez-vous nous parler de votre prédilection pour le spiritualisme. Quels sont les liens qui unissent cette religion et vos Spirit Girls.*

M. W. : Le spiritualisme fut un changement notable dans l'histoire américaine : ce fut la première fois que l'on a considéré que Dieu pouvait être à l'intérieur de chaque personne, plutôt que de venir d'ailleurs, d'en haut. Le spiritualisme était un mouvement qui autorisait les gens à totalement se prendre en considération. Cela est apparu en même temps, et dans la même région, que le mouvement féministe. Il est intéressant de noter que c'était l'une des premières fois que les femmes montaient sur scène pour se « donner une voix. »

Je m'intéresse beaucoup aux parallèles qui existent entre le spiritualisme et le divertissement. Cela vient certainement de mes années en tant que performeuse. Les Spirit Girls sont issues d'une fiction, d'un travail conceptuel. L'histoire est celle-ci : un groupe de jeunes filles meure tragiquement puis revient sur Terre, en tant qu'esprit, pour jouer dans un groupe et communiquer grâce à la musique. Sur scène, en créant une expérience musicale et visuelle, nous portons des costumes, des masques, des perruques, nous utilisons des accessoires et des projections tout en faisant participer d'autres personnages.

Les Spirit Girls ont commencé par des spectacles de rock théâtral inspirés par ceux du rock progressif des années 70. J'ai aimé voir des groupes comme Genesis, King Crimson, Yes, Bowie et The Spiders tout en me disant : « où sont les femmes ? ». Les Spirit Girls sont donc nées du désir de combler cette absence. Je suis l'initiatrice du groupe, et je le dirige, mais notre musique se développe en totale collaboration. Les films, les collages et les sculptures impliquant les Spirit Girls ne sont, eux, que produits par moi.

T. C. : *Que pensez-vous de ce que disent Pierre & Gilles : « Toutes nos références sont issues d'images populaires que nous affectionnons surtout lorsqu'elles sont mal-aimées ou correspondent aux versions dégénérées des grands modèles. Il n'y a pas de hiérarchie esthétique au sein de ces valeurs, même si nos préférences nous portent souvent vers les « sous-cultures. » Nous nous intéressons au mélange du vrai et du faux, à l'ordinaire comme au mythique, et, tels des funambules en équilibre précaire, nous pouvons pencher d'un monde à l'autre. »*

M. W. : J'ai l'impression d'exister dans mon propre monde sans m'approprier directement la culture populaire, je vis plutôt dans un monde fictionnel. Je crois que je m'appuie sur les mondes imaginaires. Mes personnages sont sans doute du côté des perdants, des gens avec des problèmes et qui ont besoin

de se transformer tout en étant dans une permanente quête d'eux-mêmes. D'une certaine manière ils ne se portent pas en estime, et doivent se sauver d'eux-mêmes à plusieurs reprises.

T. C. : *Vous utilisez des poupées, des marionnettes et les Spirit Girls sont masquées. Les ventriloques, les marionnettistes et leurs « poupées » peuvent être des figures effrayantes (comme dans Dead of the Night, 1945). Le marionnettiste John Bell note que « lorsqu'ils expliquent les bases fondamentales de leur travail, les marionnettistes disent qu'ils doivent trouver ce « que la marionnette veut faire. » Ce n'est pas une allusion à un pouvoir mystérieux qu'aurait l'objet inanimé, mais bien un défi pragmatique que le marionnettiste doit relever pour entreprendre son travail. La marionnette, pour Jena Osman, « exécute des actions humaines d'une telle façon qu'elles deviennent étranges pour le spectateur. » Vous sentez-vous proche de ceci ?*

M. W. : Oui, la marionnette semble capter la partie la plus sombre de notre inconscient. J'ai créé des poupées de ventriloques grandeur nature pour chacune des Spirit Girls, qui représentent et expriment leurs âmes. Les Spirit Girls sont trop refoulées pour représenter par elles-mêmes leurs propres sentiments. Dans mon film *The Sea of Silence* (2009) les Spirit Girls (portant toujours des masques et étant incapables de parler) « reçoivent » finalement leurs voix et peuvent alors parler par l'intermédiaire de leurs poupées. Elles font des cabrioles avec des animaux, se soulent et s'ébattent, puis prennent leurs poupées et vont vers la mer. Comme pour un bain spirituel elles s'avancent vers l'eau en laissant leurs poupées sur la plage. Elles pourront renaître par ce voyage à l'intérieur de leurs propres angoisses.

T. C. : *Pouvez-vous nous parler de votre relation aux animaux réels et à vos propres animaux fictifs – puisque dans votre production des animaux effrayants cohabitent facilement avec des humains. Est-ce une utopique éthique de vie ?*

M. W. : Les animaux jouent comme s'ils étaient nos alter ego, quelquefois comme s'ils étaient des guides spirituels. Ils sont très symboliques et représentent tous quelque chose pour moi. Par exemple, l'ours représente le pouvoir et la spiritualité, la quête spirituelle, comme dans le folklore indien, car il hiberne tout l'hiver, comme par besoin d'introspection. Le lapin est un personnage intéressant parce qu'il n'est pas simplement la figure de la victime, mais aussi un symbole de la naissance et de la fertilité.

T. C. : *Cindy Sherman – à qui l'on demandait pourquoi elle aime que se remarquent les maquillages, les faux nez ou les postiches qu'elle utilise – dit que c'est « parce que je ne veux pas donner l'impression de tricher. C'est aussi une dimension humoristique de mon travail. Si quelque*

chose semble laid mais qu'on peut voir que c'est faux, alors on peut en rire et cela rend les choses plus faciles à regarder. C'est comme dans un film d'horreur, ce qui vous permet de regarder, parfois, c'est de savoir que c'est du faux sang. » Est-ce que cela vous intéresse dans l'élaboration et l'interprétation de votre production ?

M. W. : Oui, cela vous tire immédiatement vers un monde de fantaisie, constitué de masques et de costumes. De manière étrange, ce monde devient moins menaçant. Ensuite, nous pouvons explorer certaines questions philosophiques sans avoir à en être surchargés.

T. C. : *Vous utilisez l'esthétique du conte de fées, du cirque, du freak show comme point d'appui à votre production.*

M. W. : Je vois les personnages que l'on trouve dans ces mondes, comme s'ils contestaient eux-mêmes leur propre existence, en ne faisant qu'explorer la part la plus sombre de leur être. C'est très héroïque à mes yeux. Ce sont des mondes de transformation plutôt que celui d'existences paisibles.

T. C. : *Amy Gerstler dit : « Marnie Weber peuple ses vidéos et photocollages de femmes, de filles et d'animaux, en créant un monde sans pères, sans frères, sans fils, sans maris. De cette manière, Weber suit les traces d'Hannah Hoch en créant ses propres « complexes allégories de spiritualité féminine », ou des explorations de spiritualité humaine guidée par une sensibilité féminine. » Êtes-vous d'accord ?*

M. W. : Oui, je suis d'accord et je continuerais en disant que ce qui est considéré comme étant un pouvoir masculin doit passer à travers ces personnages féminins. Les clowns, les animaux et les créatures issues des enfers sont les représentations physiques du masculin à l'intérieur du féminin.

T. C. : *Vous dites que Los Angeles est le royaume de la fantaisie, du rêve, du costume. « La réalisation de l'impossible se fait à Hollywood ». Pouvez-vous nous parler de ces imbrications entre différentes réalités, entre l'invention permanente d'histoires et le style de vie de cet environnement, de son idéologie.*

M. W. : Une fois, dans un de ces magasins de costumes, j'ai demandé un habit de lapin, un fouet et de fausses chaînes. Le vendeur m'a montré les différentes options qui m'étaient offertes, très sérieusement et sans sourire, sans qu'apparemment il ne pense à toutes les utilisations possibles que je pourrais faire de ces accessoires. N'importe quelle forme de déviation y est tout simplement acceptée, et c'est là que je trouve mon inspiration. Cela vient certainement du fait que dans cette ville, les gens gagnent leur vie de cette manière. C'est leur emploi ou peut-être leur style de vie que j'utilise pour mes personnages. C'est une approche de la vie qui permet d'accepter tout type de comportement humain.



Marnie Weber, *Who Will Save Us NoW ?*, 2009. Collage.

T. C. : *À l'inverse de Jim Shaw, vous dites ne pas faire de l'art en étant un personnage inventé, autre que vous-même. Nous aurions pu vous retrouver sur ce terrain avec les Spirit Girls – qui pourraient créer en tant que groupe fictionnel.*

M. W. : Je pense que la musique des Spirit Girls est comme si elle avait été écrite par un personnage. D'ailleurs, je crois qu'il serait intéressant d'explorer cela avec différents médiums.

T. C. : *Vous dites vouloir rendre votre musique aussi ambivalente – entre joie et effroi – que vos films et vidéos. Pourriez-vous définir cette musique ?*

M. W. : Je pense à ma musique comme étant une extension de mon art, comme une sculpture ou un collage. Cela est simplement plus vivant. Cette approche est différente de la manière dont je m'étais rapprochée des groupes de rock et de la musique dans le passé.

T. C. : *Vous rappelez un exercice de théâtre : lorsque vous n'arrivez pas à exprimer une émotion, vous mettez alors un masque sur votre visage et les émotions que vous souhaitiez transmettre viennent alors naturellement et librement. Vous dites faire cette même expérience lorsque vous faites porter des masques aux Spirit Girls : « Sous tous les costumes et les artifices de grandes et profondes émotions sont ici atteintes, alors qu'elles étaient hors de portée dans la réalité. » Cela évoque aussi « Les yeux sans visages », de Georges Franju, et « le masque c'est la signification », de Roland Barthes.*

M. W. : Les masques actuels des Spirit Girls sont effrayants parce qu'ils n'ont aucune expression. Vous ne pouvez pas y lire d'émotions. Les spectateurs doivent créer d'eux-mêmes leurs propres lectures de ces visages, comme si cela servait de miroir. Les humains ont besoin de reconnaître les expressions d'un visage pour se sentir à l'aise, mais là les visages semblent étranges et inquiétants. Vous vous y habituez, bien que...

T. C. : *Le clown est une figure récurrente dans votre travail. Les Américains considèrent le clown comme inséparable du serial killer : à cause du personnage de It de Stephen King et de John Wayne Gacy – qui portait un costume de Pogo le Clown pour attirer ses « proies ». Mais, le clown peut aussi être vu comme un anarchiste qui*

viendrait renverser nos règles. Mark Schlüter dit que « les clowns sont comme des écrans sur lesquels le plaisir de la souffrance des autres peut être projeté. Cette souffrance est mise en scène comme un geste mélancolique, comme une ironie énigmatique ou une comédie bouffonne. »

M. W. : Quand j'étais enfant, j'aimais les spectacles de Red Skelton. Il jouait un pauvre clown tyrannisé, au visage triste. Il tirait ses poches vides et simulait des pleurs, ce qui me faisait pleurer à mon tour. Ma mère me demandait alors si elle devait éteindre la télévision, mais je pleurais à nouveau pour pouvoir continuer à le voir. C'est cette idée d'attraction/répulsion, mais aussi ces émotions profondes que les clowns portent en eux, qui me font les utiliser. Les clowns heureux et tristes sont comme nos propres extensions. C'est une libération cathartique de nos propres douleurs que de regarder l'humiliation d'un clown. Dans *Giggle of Clowns* (2009), un groupe de clowns entoure le corps d'une jeune fille recouverte de fleurs – qui est l'effigie de la première Spirit Girls. Les clowns sont rassemblés comme s'ils avaient perdu leur chef tout en se retrouvant coincés dans le marasme existentiel d'une joie permanente. Être heureux est un sombre voyage.

T. C. : *Vous utilisez souvent des bateaux, des radeaux, qui sont les moyens d'un périlleux transport, toujours prêts à être renversés. Fernando Pessoa dit « je ne change pas, je voyage. » Il y a ici une relation évidente avec le processus d'initiation, celui d'une transformation.*

M. W. : Oui, exactement, le bateau est une métaphore d'un voyage et d'une transformation spirituelle et psychologique. Ces bateaux sont souvent au milieu d'une mer déchaînée, qui représente le péril.

T. C. : *Par rapport à *The Large Ghost Clown* (2008/2009), pouvez-vous nous parler de vos personnages aux visages et corps voilés ? Je pense ici, entre autres, à la Dama Velata (La Purita), d'Antonio Corradini (1720/25).*

M. W. : Oui, j'aime cette figure voilée. Elle m'a beaucoup inspirée. *The Large Ghost Clown* est le spectre d'un clown, mais c'est aussi une figure qui semble être enveloppée de la même

manière que ces meubles que l'on protège avec des draps blancs lorsque l'on part pendant longtemps de chez soi. C'est très symbolique d'être à la fois présent et absent, comme si le temps était gelé. La figure voilée porte en elle une riche et mystérieuse poésie.

T. C. : *Vous dites : « je ne suis pas effrayée par ce qui est mignon. »*

M. W. : Ce qui est mignon, mièvre ou sentimental peut être utilisé si l'on étend son application. Cela doit s'équilibrer avec des éléments sombres, ce qui d'ailleurs rendra à mon avis l'œuvre d'autant plus sombre. C'est comme si quelqu'un disait que tout allait bien, sans que ce soit le cas.

T. C. : *Le camp définit l'affection pour ce qui n'est pas naturel, pour l'exagération. C'est pour Susan Sontag « un style de l'excès, du contraste criard, du ridicule assumé, théâtralité d'un mauvais goût délibéré qui brouille les démarcations claires du beau et du laid, de la convenance et de la malséance, mais aussi de la copie et de l'original. »*

M. W. : Je ne crains ni le débordement ni l'excès. Je crois qu'il y a toujours une place pour un travail formel simple et beau. Depuis que je m'intéresse à ce qui est théâtral, mon travail a tendance à être une combinaison d'histoires qui ont plus qu'une simple qualité baroque. Mon travail peut être mal interprété si l'on y voit uniquement de la naïveté, mais cela ne me tracasse pas.

T. C. : *Jeff Koons dit que « les gens à la recherche du luxe sont comme des alcooliques insatiables qui perdent tout contrôle jusqu'à la dépravation. » Peut-on être intoxiqué visuellement par un objet, de désir et de tentation ?*

M. W. : Vouloir acquérir du luxe est un état psychologique complexe. C'est comme si des trous se creusaient à l'intérieur de notre psyché, comme si nous essayions de remplir les espaces vides d'un puzzle. Je ne pense pas au luxe comme s'il était un empoisonnement, mais plutôt une tentative de guérison.

Propos recueillis par Timothée Chaillou

TIMOTHÉE CHAILLOU vit à Paris. Il est critique d'art, historien de l'art et du cinéma.