

Jean-Yves Surville-Barland
Séance du 11 juin 2005 – étape de travail

30.43 - 36.29

Aujourd'hui, la séance portera sur l'état de mes recherches en tant que spectateur de l'œuvre de Pascale Kaparis et aussi elle portera sur des éléments théoriques qui m'ont semblé nécessaires.

1^{er} volet :

J'aimerais tout d'abord signaler que l'œuvre filmique consacrée à la raie, dont le mime est assuré par Yuko Ota a suscité chez moi une référence à la raie de Chardin et aussi à la question des bienséances. Quand on considère le ballet filmique de Yuko, différents éléments nous viennent assez spontanément à l'esprit. Tout d'abord, il y a celui de l'outrance, l'outrance sur le coloris, tel qu'on l'a avec Chardin, avec cette présence irréductible à la fois des chairs, des viscères, du sang, et d'une certaine viscosité. En outre, il y a un 2^{ème} plan qui porte sur la présence des visages, l'idée du miroir ou du visage en miroir, celui de Yuko, celui de la raie, et le fait aussi que cette raie a un visage coupé ce qui n'est pas sans rappeler, ainsi que Yuko l'a très pertinently signalé à Pascale Kaparis, la fable biblique de Salomé et de Jean-Baptiste à la tête décollée. Yuko en a référé à Pascale en lui signalant, non pas la fable biblique mais sa mise en scène artistique littéraire par Oscar Wilde. La thématique est toujours la même, elle est celle de cette magie de la danse, de cette magie suscitée par la danseuse qui dans un cortège érotisé suscite quand même une détresse masculine absolue, c'est-à-dire la mort, et semble jongler avec son trophée dans des termes toujours inattendus, saisissants, dramatiques et pathétiques. Dramatique parce qu'il renvoie à l'action absolue de cette fable, pathétique parce que cela se paie quand même d'une mort d'homme mais aussi parce qu'il y a eu une manipulation de cette tête décollée, de son symbolisme et de sa présence charnelle, carnée et aussi sanguinolente. Le trophée c'est aussi en grec ce qu'on va manger, c'est quand même l'idée de consommation et presque d'ingestion.

Ce qui m'a semblé intéressant donc d'un point de vue plus théorique, c'est cette idée que la raie est référentielle à la bienséance, c'est-à-dire à l'outrance, l'outrance sur des codes de consommation symbolique des œuvres et ces codes-là sont identifiés par les notions de convenance et de décorum. On peut se dire que la convenance et le décorum sont un frein à l'art, à la création et à la créativité. Il me semble que la convenance et le décorum telles qu'elles sont définies par Léonard de Vinci renvoient surtout à la grammaire formelle nécessaire à travers laquelle une société reconnaît des œuvres et à travers laquelle des artistes élaborant ces œuvres les rendent communicables. Il y a donc là quand même des principes, qui font que l'œuvre a besoin quand même du champ social sur le fond pour être réellement et s'émanciper comme œuvre d'art et non plus seulement comme création symbolique d'un individu. Le champ social et la circulation de l'œuvre dans le champ social créé l'identité artistique de l'œuvre.

36.31 - 41.51
2^{ème} volet :

Je vais essayer de rendre compte de l'intérêt que l'œuvre a suscité en moi, intérêt relatif à la thématique du regard. La thématique du regard est initialement celle de la confrontation du regard et du modèle, de la danseuse considérant le visage de la raie. Cependant, dès lors que l'on pose cette configuration dramatique survient un troisième élément qui n'a pas été directement présenté qui est celui de la rencontre de la matière, à savoir ici les viscères ou les viscosités, le sang et c'est en cela que le film renvoie de façon très directe à la raie de Chardin. Quoique respectant la convenance et le protocole d'élaboration formelle, Chardin explicite cette tension entre le dessin et le coloris, introduit dans le coloris un très léger excès au niveau du sang, du rouge qui rend la raie qu'il représente dans sa nature morte relativement répulsive. Cette dimension répulsive on la retrouve dans le film entretenue dans une déclinaison de la relation manuelle, matérielle avec le sang, les viscères, les viscosités. Ces viscosités, c'est le tiers exclu en quelque sorte, celui à partir duquel l'œuvre non seulement prend sens mais tisse un sens inouï, un sens inanticipable qui est celui de l'outrance sur les bienséances.

Il semblerait que l'élément le plus singulier de la relation de la danseuse à la raie s'explique très précisément dans la déclinaison de la rencontre des mains humaines avec la matière, la viscosité animale. Ce qui est très étonnant, c'est qu'en réalité la raie est donnée pour morte initialement. Simplement par son visage improbable, elle a une forme d'animation, d'animation métamorphique quasi humaine, donc on a un excès ici sur l'identité animale, deuxièmement dans la manipulation que yuko en fait, elle suscite encore un élément dramatique qui est celui de l'animation, elle anime des éléments dans un corps mort, première surprise, première inconvenance, première improbabilité. En outre, en l'animant, elle lui donne une forme de vie avec laquelle elle va communiquer et établir un dialogue. Et de ce point de vue là, c'est vrai que l'on est dans un excès sur l'horreur puisque loin d'apaiser notre inquiétude juste et compréhensible, elle l'entretient en l'inscrivant dans une fable dont elle est elle-même à la fois le sujet et le poète, au sens de créateur d'une fable dramatique. Et cette interrogation trouve une forme qui se parachève dans le mouvement, dans l'animation et dans l'ouverture à l'extérieur. Effectivement yuko dans cette tension avec le regard *second* de la raie, est amené à aller vers l'extérieur où la séquence filmique la présente dans un contexte saturé en termes de lumière et de couleurs, on passe du rouge, à l'intégration du rouge dans l'ardeur du vert. Autrement dit là encore une forme de vie mais plutôt une surabondance de vie florale qui nous renvoie à quelque chose de l'ordre du printemps, en tout cas des saisons. On a une intrusion du temps dans une fable au départ improbable.

41.53 - 44.56
3^{ème} volet :

IL est constitué par l'intrusion de la dimension du temps, cette dimension du temps qui va souligner la rencontre et le travail sur la viscosité. Il se trouve donc que yuko par sa saisie vigoureuse de la raie lui donne une identité déjà vivante, l'anime. Simplement la raie est quand même morte mais, l'animant de façon de plus en plus vigoureuse et active, yuko réussit ce tour de force tout à fait surprenant de lui donner une véritable dimension actantielle et la raie devient non pas simplement une poupée mais bien que morte un véritable acteur de la scène. Et ce qui est surprenant ici c'est que le troisième élément devient lui aussi un élément tout à fait central dans la mesure où il est a priori ce que très spontanément on a envie d'oblitérer. L'élément se voit octroyer une dignité inattendue, et dans les manipulations, dans les frottements, c'est effectivement l'élément que l'on voulait oblitérer qui finit par surgir au devant de la scène, à prendre à tous les sens du terme, mais, c'est surtout la confrontation irréductible du regard avec ce qu'il voulait fuir, que yuko ici assume et met en lumière. L'élément répulsif ici renvoie de façon tout à fait essentielle au travail de pascal kaparis sur les traces, sur les euphémismes, ce qui est intéressant ici c'est l'euphémisme qui finit par advenir est au premier plan, qui se voit octroyer une dignité, la dignité des fragments que l'on avait déjà lue dans l'oeuvre de pk. En outre, cette dignité fragmentaire est surlignée d'un deuxième plan dramatique par yuko quand s'ouvrant à l'espace extérieur, au vert extérieur, à la verdure, à l'animation florale. Elle en vient à triturer la bête si j'ose dire, mais aussi à entretenir avec la nature environnante, l'herbe et le sol un rapport d'ingestion, un rapport qui renvoie aussi symboliquement au trophée, à ce que l'on consomme. C'est aussi une façon dérivée de consommer la tête symbolique de Jean-Baptiste.

45.05 - 53.58
4^{ème} volet :

Le quatrième volet de cette interrogation porte très précisément sur le souci de donner non pas une dignité, mais de théoriser ou de conceptualiser le rapport à l'élément inconvenant, l'élément qui est dénoncé par les bienséances, dont on rappelle l'origine. En effet, dans la tragédie antique, il était fortement déconseillé de reproduire sur la scène, les scènes de violence ou les scènes de douleur trop intense. Effectivement ici, la rencontre des mains humaines avec la viscosité, c'est effectivement une confrontation improbable entre ce que l'homme a de plus abstrait, ce qu'il peut produire de plus abstrait et la manifestation la plus concrète et la plus désobligeante de la vie, de la vie dans ce qu'elle a en même temps de génétique. C'est dans la viscosité aussi qu'il y a à la fois la semence, qu'il y a l'expression féminine, qu'il y a l'identité la plus réelle et la plus ineffable mais la plus nécessaire.

Cette tension entre la main humaine et la substance originaire est aussi symboliquement peut-être ce qui nous permet d'être là. Donc dans la tension entre la main et la chair, la main et les les les viscères, la main avec ce qui est dégradé, à ce qui est référé à la souillure, nous avons au contraire l'élévation et une dignité dramatique, octroyant l'identité. Le travail de pk nous renvoie à notre ignorance de cette zone des limbes, cette zone où s'élabore la fleur de la vie, la fleur du vivant, et sous les doigts de yuko, s'animant de façon improbable mais évidente la raie, on voit se dessiner une certaine figure de notre identité, la figure peut-être essentielle. Ce que spontanément les bienséances, les codes de la grammaire du vivant repoussent, s'énoncent volontairement dans l'oeuvre de pk où l'attention *est donnée* à ce qui nous fondent, à ce dont nous avons essentiellement besoin, à ce qui doit se voir octroyer une vraie dignité.

Dans ce champ relatif à la rencontre entre l'art et la matière, entre le corps vivant et les formes animées, mortes ou vivantes, à la limite de la mort, nous pensons très spontanément à un travail de Mizoguchi relatant dans la grammaire cinématographique la vie d'Utamaro, très célèbre peintre d'estampes japonaises. Dans son film, Cinq femmes autour d'Utamaro 1946, Mizoguchi avait réussi à signaler de façon extrêmement pudique et quasiment sublime, la relation qu'entretenait l'artiste au vivant. Dans une scène représentant Utamaro s'engageant dans le quartier des courtisanes, il en vient à apprendre qu'une courtisane à la beauté sublime et dont la peau était elle aussi d'une beauté sublime, le tatoueur chargé de lui dessiner un très beau tatouage l'avait réduit à une sorte de prostration, car il s'était rendu compte qu'au regard de la beauté plastique de la peau qu'il devait tatouer son art rencontrait sa limite et donc il en avait conçu un très profond dépit. Apprenant cela sur le champ, Utamaro s'inquiète de savoir où est cette si belle courtisane et la découvrant, dans des gestes complètement désérotisés, il contemple la splendide peau de la courtisane et lui dit tu as une peau si sublime que tu seras ma muse et que tu vas m'obliger à élever mon art à ses sommets. Et ce qui est tout à fait intéressant et que le sublime de la peau vivante magnifie la compétence esthétique et artistique d'Utamaro qui arrive à dessiner sur son dos une toile absolument superbe qui reproduit très précisément ce que l'artiste aspire à réaliser, à savoir l'illusion du vivant. Donc on retrouve ici tout ce qui relève de la Mimesis grecque. Ce qui est intéressant c'est que dans ce film, la fable nous précise que cette courtisane étant séduite par un beau jeune homme s'enfuit. La toile magnifiée, la toile sublime est à ce point vivante qu'elle s'anime et s'enfuit, sublime métaphore de la fable d'Appelle et de Campaspe.

Très précisément à penser cette relation de la dextérité humaine à la peau, il y a trois grandes modalités qui nous viennent à l'esprit . Dans l'ordre artistique sublime nous avons le graphisme, graphae écrire, le graphisme d'Utamaro, graphisme sublime sur une peau sublime, nous sommes dans les confins et dans le propre de l'art. Cependant à l'opposé de cette inscription là, nous avons quand même une inscription infiniment plus dramatique qui est par exemple celle du matricule sur la peau dans les camps de la mort, nous avons aussi cette inscription tout à fait étonnante et en même temps évolutive des retombées de la bombe s'inscrivant sur ces peaux des gens, des hommes d'Hiroshima. Ce qui est très étonnant là c'est que dans cette troisième modalité nous avons une évolution du graphisme au fil du temps, évolution pathétique, évolution douloureuse, évolution qui nous interroge à chaque seconde sous une modalité nouvelle et donc qui dessine les traits à la fois d'une culpabilité et d'un devoir éthique.

Jean-Yves SURVILLE-BARLAND
entretien du 11 juin 2005

SILENCES, AUTRES MONDES AUTRES SENS.
pascale kaparis, projet artistique

mise à jour 16/05/2005

pascalekaparis@wanadoo.fr

4 rue Gabriel Lamé 75012 Paris t +33 (0)1 44 73 08 07 m +33 (0)6 86 80 42 43