

La Charge

Jeudi 9 janvier 1975.

De plus en plus, désormais, et à des moments de clarté, s'impose à moi cette évidence, que le fil déjà rongé de ma vie tient essentiellement à l'exercice de ma propre sexualité. Exercice plénier, vaste, provocant, voire glorieux. Cela seul me permet de survivre, cela seul m'arrache à cette petite, mesquine et lente mort de la dépression: de flottant et incertain mollusque, de personne qui ne contemple que sa propre tombe, je redeviens un être humain, vivante, pleine de sang soudain. Avec des souhaits, des désirs, propulsée dans la vie.

J'ai à nouveau envie d'écrire mon livre qui, tel que je le vois, et malgré tous les remous partout, n'existe pas encore. Ce ton-là, je ne l'ai ni lu, ni entendu. Tout ce que je peux voir, percevoir, *vivre*, doit me stimuler. C'est-là, peut-être, mon rôle, ma signification.

La difficulté, c'est de vivre tout cela en dépit d'une vie très sage, organisée, et extrêmement en *retrait*, un retrait nécessaire, sinon comment vouloir encore? Concilier mon chemin et moi-même avec la seule vie quotidienne qu'il me soit permis de vivre, faire entrer mes idées dans mon art, beaucoup plus. Déjà tant de livres parus, et des poèmes d'amour. Tout ce dont je rêve, plus exactement, tout ce à quoi je réfléchis depuis quinze ans.

Cela semblait impossible. Pas absurde. Inexistant.

Aujourd'hui, c'est tellement *possible* que j'en ai parfois un peu mal.

Une victoire si volumineuse! Je veux travailler, dans la peinture d'abord, mais aussi dans la littérature trouver la place de ma parole. Ce sera dur, et je voudrais tant ne pas en mourir, ni qu'aucune n'en meure.

Avoir moins peur de la *mort littéraire* que de la *mort vraie*.

Ni ménager les âmes, ni les aménager, mais les déménager.

L'acquisition: pratiques, objets, vie(s)

L'exposition part d'un tableau acquis, un tableau d'une artiste qui ne m'était pas connue et qui m'a été signalé par un ami. Cet ami cherchait d'occasion un livre de polaroids de Pierre Keller qui, avant de faire renaître l'Ecole cantonale d'art de Lausanne et de consacrer sa vie à celle-ci, était jeune artiste et photographiait des entrejambes de chevaux et des hommes qui l'excitaient. Cet ami voit, sur un site internet de petites annonces, que des sérigraphies très géométriques de Keller, produites vers la fin des années 60, sont proposées pour un prix à peine plus élevé que le livre qu'il cherche. En rendant visite au vendeur, il voit un grand tableau et m'en parle.

L'histoire me plaît, surtout que j'envisageais déjà de transformer une petite part de l'héritage de mon père décédé, que je finis de manger petit à petit dans un acte de cannibalisme symbolique, en un objet plus pérenne. Sur la photo du site, l'œuvre semblait forte, avec trois figures de femmes frontales, confrontant le spectateur dans une attitude martiale et hiératique. On m'indiquait qu'il comprenait un collage de poils pubiens, ce qui a éveillé en moi une fascination semblable à celle qu'éprouve le

personnage de collectionneur du film *La prisonnière*, d'Henri-Georges Clouzot, dans lequel un homme, galeriste quelque peu cynique et très proactif dans la commercialisation de l'art abstrait cinétique le plus neuf, n'a chez lui que des œuvres figuratives toutes plus ou moins ensorcelées ou porteuses de sens caché, faisant allusion à quelque secret, quelque pratique prohibée, toutes comme des matérialisations de symptômes névrotiques.

Après quelques recherches sur internet, Lena Vandrey, la peintre qui l'a réalisé, s'est avérée être une amie des écrivaines Hélène Cixous et Monique Wittig, deux figures importantes de la littérature et du militantisme féministe français. Mon ami a même la certitude que les poils seraient de Wittig. Quoi de mieux qu'une œuvre représentant trois amazones, trois guerrières, trois Guérillères pour faire honneur aux restes de l'argent du père, qui n'était certes pas un patriarche, mais dont j'ai probablement parlé avec véhémence chaque jeudi soir sur le divan à l'époque de mes études d'art.

Lena Vandrey, artiste franco-allemande, est arrivée à Paris en 1958, à 17 ans, comme jeune fille au-pair. Elle exercera de nombreux métiers tout en développant sa pratique artistique visuelle et d'écriture, avec une certaine résonance dans le milieu de l'art. En 1966, dans un geste de rupture, elle partira s'installer dans une région alors délaissée du sud de la France, où elle reconstruira une maison en ruine pour elle-même avant de rénover d'autres maisons selon les techniques régionales ancestrales qu'elle a apprises. Tout en continuant son travail artistique, elle collectionnera aussi les antiquités liées à l'art populaire régional produit par les femmes, par exemple des maquettes que les sœurs carmélites réalisaient et envoyaient à leur famille, les représentant dans leur cellule. Deux de ses œuvres sont présentes dans le fonds de la Collection de l'Art Brut de Lausanne.

Comme dans un film ou un rêve, disons *Généalogies d'un crime* de Raoul Ruiz, les éléments s'assemblent, sans même devoir endommager les figures triangulaires en les forçant dans les trous carrés ou ronds : mes études dans une école où la peinture géométrique fleurit sous

le patronage tyrannique mais affectueux d'un ancien artiste devenu chantre du libéralisme économique dans le champs socio-culturel et éducatif, ma révolte et mon obédience face à cet héritage, les figures de père dont on ne se libère ni *quand*, ni *comme* on le désire, mon obsession pour les scènes de films appliquées à la vie réelle ou pour le vécu considéré comme film, les objets chargés qui sont des restes des pratiques

magiques auxquelles on croit du plus fort qu'on peut et dont on peuple nos espaces (tiroirs, murs, portefeuilles) pour servir de support à notre mélancolie, les figures de femmes phalliques face au père qui se tait, toutes inventions et reconfigurations dans un plan sur lequel la vérité se fait sans preuves, dans un jeu très sérieux, mais que l'on espère annulable s'il tourne au vinaigre.

J'essaye de regarder le tableau.

J'essaye de regarder le tableau. Je vois de la cire qui est des corps, je vois de la cire qui colle les objets à une surface et les fait se fondre en elle tout en restant distincts, plus ou moins imprégnés. Je vois de l'herbe. Je vois des vêtements. Je vois des boutons et des crochets, des lacets. Je vois des poils et des cheveux humains, notamment à l'emplacement des sexes, sous les bras, sur la tête, les cuisses, les mollets, autour du cou. Aucun des vêtements présents ne sert à couvrir la nudité des figures représentées. Ils ornent, fixes, ou flottent et jouent alors un rôle décoratif ou hiéroglyphique ; sauf deux manches de chemise qui habillent incongrument des mollets.

Les objets adressent leur propre réalité (*une rose est une rose est une rose*), et d'autres réalités sont également pointées par eux, sur des modes différents. Ils symbolisent, ils décorent, ils parent, ou pourraient même participer d'un

fétichisme dont ce qu'il recouvre nous est inconnu. Clairement, il y a un sac à main, prosaïque dans notre contemporanéité, fourre-tout utilissime, objet individuel intime et marqueur social genré. Une boucle de salopette fait barbiche au menton, autrement dit, le bouc. C'est ainsi que se fait la symbolisation : nul besoin de présence réelle de la barbe ou de l'animal. Deux, trois fragments de christianisme ont également échoué là : un Sacré-cœur en métal peint (ou en plastique?), avec ses flammes qui ressemblent à des veines et sa couronne d'épines qui fait barbelé. Symbole d'amour de l'humanité bien guerrier et douloureux.

Pour enserrer une gerbe d'herbes, un ruban de dentelle, qui évoque le travail féminin lui aussi intime mais potentiellement issu d'un contexte d'exploitation du temps domestique de l'ouvrière à domicile qui produit un objet dans lequel se condensent patience et résignation, fruit d'innombrables heures de travail, qui servira à l'unique plaisir dispendieux et somptuaire. La classe populaire qui n'inspirait que dégoût confectionnait de ses mains ces objets de goût, dans la sueur et le sang. L'herbe, elle, se tait, elle est à tout le monde, aux chèvres, aux chevaux, aux pique-niqueuses, aux guérillères. Elle compose le bouquet minimal.

Le mot Journal apparaît au centre inférieur, brodé en compagnie de fleurs stylisées sur un tissu avec une bordure qui le fait ressembler à une lavette. Ce journal est-il le *quotidien*, organe de presse, ou alors le journal intime, son opposé? Les deux? La toilette quotidienne, une source d'information publique composée de nouvelles intimes nécessaires

à toutes? La centralité du mot fait également titre, tout le tableau serait Journal. Journal d'une campagne d'amazones?

Ongles, coquillages, cheveux, poils sont *des parties substantives de ce qu'ils représentent* : l'objet est à la fois représenté et incarne la présence. Il contient *un élément du sujet délocalisé dans un artefact*. L'objet est ainsi chargé, et devient un *agent (réputé) efficace dans les relations interpersonnelles*, comme dans le cas d'un fétiche d'envoûtement ou d'un reliquaire chrétien. C'est une *image sorcellaire*, pour suivre l'anthropologue Philippe Descola, à qui nous empruntons des mots.

Outre celui des biens de consommation, la sexualité est le domaine par excellence dans lequel la modernité industrielle accepte un usage fétichiste et ritualisé de l'objet, sinon raillé comme primitif et grotesque. La pression et le contrôle qu'exerce cette société sur les modes de reproduction induit un déplacement des désirs vers des objets inanimés qui cristallisent le refoulé du désir. Ils y trouvent une voie de garage. On charge de tension des objets tels certains sous-vêtements, certains éléments structurels du vêtement (le décolleté, l'échancrure, la bretelle, la braguette), des chaussures, des ornements faciaux (maquillage, bijoux).

Des signes conventionnels du désir s'établissent, les bas ou porte-jarretelles, soutiens-gorges, plus que parures, deviennent de purs signes. Lacan nous le dit : «Comment se forme le moule de la perversion : valorisation de l'image et réduction de toute la structure subjective de la situation ; il ne reste – comme dans le souvenir-écran, où soudain surgit quelque chose qui fige le cours de la mémoire – qu'un témoin privilégié, un pur signe.»

La Charge

La charge : ce mot aux multiples significations permet d'étirer le sens dans des directions divergentes. La charge peut être un terme guerrier, une attaque. Il peut être un objet d'accusation. Il peut encore être bagage, voulu ou imposé, utile ou dont on voudrait se débarrasser. Surtout, aussi, c'est l'énergie accumulée : une force qui peut se dégager au moment voulu. Cette polysémie reflète bien la fonction du tableau de Lena Vandrey. Représenter des guerrières, des Guérillères (titre d'un roman de Monique Wittig), des Amazones, entourées et parées d'objets, dont certains sont des outils, d'autres des éléments de parure, à la fois symboliques et utilitaires, sans que ces deux fonctions ne soient contradictoires. Le tableau peut être vu comme une accumulation de pouvoirs potentiels, comme diffuseur d'énergies contenues dans la cire utilisée pour sa réalisation.

L'enchaînement causal est bien nommé : un certain modernisme pense en effets produits par des causes, dirigés vers une fin déterminée, le tout représenté par une flèche, la flèche du temps, bien pointue au bout et qui va de gauche à droite. Les événements donnent lieu à une concaténation de maillons, chacun renfermé sur lui-même. Chaque discours peut figer tout autant que renouveler.

Rien ne nous empêche de dessiner des spirales, des zigzags si l'on préfère les angles, gribouiller un peu et faire des nuages. Cette exposition est une tentative de donner l'image d'un cercle. Le travail d'un groupe amical, le

travail d'activisme, d'exposition, de collection ou de texte peut se faire sur de nombreux critères, explorer des contextes historiques peu mis en valeur, redéfinir des visions d'un passé qui a existé parallèlement, conjointement à d'autres, en superposition, intersection, opposition. Une seule conversation peut parfois changer le schéma historique que l'on nous a construit. Parfois, ce regard rétrospectif est lié à des stratégies commerciales, de la part du marché de l'art par exemple, qui se sert de la matière première de toute une vie. Ou à des démarches nées dans un contexte universitaire, pour lequel le sujet nouveau est à la fois une aubaine et un défi d'intégration académique potentiellement problématique. Autant dans ces structures de validation qu'en dehors d'elles, ces thématiques naissent de l'inscription des individus et individus dans la société, de nos réactions, nos partages d'expériences avec d'autres. On ne peut pas tout partager entièrement avec tous, tout le temps. Il ya parfois conjonction, parfois éloignement, parfois confrontation. Les moments de magie sont comme les harmonies entre sons. Quelque chose se produit qui échappe au

contrôle de chacune, mais est le produit de chacune, ensemble. Nous raconterons (accepterons) mille versions de la même histoire ou mille histoires nouvelles et c'est comme ça que nous échapperons à l'ennui froid et banal de ce qui est gravé dans le marbre et grippé par les conventions. Evidemment. La série de peintures de Lena Vandrey que l'on regroupe sous le nom d'Amazones est inspirée de diverses sources historiques et pré-historiques: les peintures rupestres du Tassili en Algérie, les fresques et céramiques de la Grèce archaïque, les objets du site paléolithique de Çatal Höyük, une ville dont on dit qu'elle aurait fonctionné sur un système matriarcal (source: Wittig, Notre dame des orties). Dans quel but fait-elle usage de ces représentations et références? L'amitié de Vandrey avec Monique Wittig et tout un cercle d'intellectuelles et militantes lesbiennes peut nous donner un élément de réponse. Lisons les Guérillères, de Monique Wittig.

Les Guérillères est un récit quasi hors-temps, un temps de guerre, de trêve ou de rêve. Il met en scène des femmes, unies dans un groupe ou parfois divisées en factions. Il arrive

que l'ennemi soient les hommes. Ce peut être une guerre contre la culture. Ou que la guerre soit l'acte d'accouchement d'enfants. Mais il n'y a pas que combat, il s'agit de cultiver les rapports entre elles, conflits, amours, travail du collectif. Le roman donne quelques indices sur la période temporelle, un véhicule à moteur peut être mentionné. Mais cela a peu d'importance: il est dans un présent, dans lequel quelqu'un évoquent oralement le passé. Ce passé n'est pas situé non plus, il loge dans des histoires, des discours. Même hier peut déjà être devenu mythe.

Wittig et Vandrey font un récit mythique, réaniment des mythes. A partir d'éléments anciens et épars, elles recréent une cosmogonie, adaptée à leur vision politique. Il ne s'agit pas de faire table rase et de tout réinventer. Beaucoup de choses existent déjà, belles et bien. Mais comme dans la pratique de l'Histoire, les choses se renouvellent par un regard neuf sur les choses que la classification avait rendues trop polies. A la différence d'un Isidore Ducasse et de ses *Chants de Maldoror*, pas de personnage unique et central qui est mis en scène, brillant par l'éclat écrasant de ses aventures et de sa volonté toute-puissante. Différence d'avec un Henry Darger aussi, dont les milliers de page d'écriture et les illustrations n'étaient destinées qu'à lui-même, faisant monde seul, loin des yeux d'autrui. Ici, il s'agit de construire ensemble, pas de renforcer les chaînes de l'héritage patrilinéaire et sa vision toute droite et unidirectionnelle du temps et de l'Histoire au singulier. Non: un cercle. Ce qui n'exclut pas un peu d'admiration à la personne: Wittig, Vandrey et beaucoup d'autres sont des ancêtres mythiques. Il y a beaucoup de place dans notre cosmogonie.

La Liste

Les artistes ont souvent un rapport assez particulier aux lieux géographiques et au logement. On pourrait dire qu'il oscille entre détachement et implantation. L'artiste cosmopolite, qui peut s'adapter n'importe-où, circuler en fonction des appels d'air de l'immobilier sinistré, de la fluctuation des zones de créativité et de pouvoir, ou l'artiste qui cherche une terre d'accueil, choisie pour des raisons certainement mélangées, mixtes, entre rêve et désespoir. Le départ de **Lena Vandrey** dans le sud de la France tient notamment à un dégoût du milieu de l'art parisien. Dans une lettre à Jean Dubuffet, elle écrit:

« ... je ne ferai pas carrière dans cette merde. Je les exècre, les vomis, ils m'étranglent, j'ai les mains pleines de griffes et pleines de doigts... laissons de côté ces cadavres mineurs, si vous passez un jour par les Provinces, sachez que je vous abriterais volontiers, je suis méchamment triste, donc drôle et vivante. »

L'éloignement a un côté positif, il lui permet de nouer des contacts choisis et approfondis, transformant sa demeure en lieu d'accueil et d'échange lorsque les occasions se présentent.

Muriel Olesen et Gérald Minkoff faisaient partie de la génération pionnière de l'art vidéo, réunie autour de René Berger, alors professeur à l'université de Lausanne et directeur du Musée des Beaux-Arts. Ce couple d'artistes travaillait souvent à quatre mains, mais aussi individuellement. Amateurs, amasseurs, collectionneurs et producteurs d'objets durant toute une vie, ils laissent une empreinte spatiale importante après leur décès: quatre appartements sont entièrement remplis d'objets tout en

servant de stock à leurs œuvres. Ce qui n'a pas été pris en charge par des institutions a été récupéré par des brocanteurs. Bien que de découvrir au marché aux puces l'ultime Léonard de Vinci ou un Louise Bourgeois tombé derrière un tiroir soit un fantasme dominical courant, l'achat dans ce contexte a quelque chose d'héroïque: l'objet, souvent mal référencé, devra donner lieu à un patient travail d'identification et de mise en valeur pour retrouver son lustre, dans un acte de soin passionné.

Ici, il s'agit d'une série de collages intitulée *Le Nouveau monde* achetées par un ami artiste et bibliophile. Intéressé par Chacun des collages réunit deux couples de photographies au sein desquels l'une est la version symétrique de l'autre, créant un effet d'étrangeté décorative proche des tests de Rohrschach. Des oiseaux, probablement exotiques et photographiés dans les réserves d'un musée de zoologie forment un bestiaire macabre. Des lits ouverts créent des paysages de draps, provenant de la collection systématique que Muriel Olesen a mise en place dès 1973 en photographiant chaque matin les draps dans lesquels elle a dormi. La symétrie rend les choses et l'espace représentés décoratifs et troublants, et les place dans un plan symbolique. Le côté indicial de la photographie s'éloigne: ce que nous voyons ne correspond guère à un original du monde réel; les animaux sont morts, préparés et rangés dans des vitrines ou des tiroirs en sous-sol, le lit garde l'éphémère trace du corps, les draps dépendent de l'arbitraire culturel, vieillots ou correspondant au goût d'une contemporanéité indéterminée.

Tarik Hayward a hérité d'une maison dans une vallée, loin, près d'un petit lac. Ses activités artistiques intégraient déjà la question du mode d'habitation et des techniques de construction traditionnelles, alternatives et expérimentales, et il décide alors de faire de cet encombrant héritage un projet de vie.

Sophie Ballmer, avec qui il partage l'existence et la parentalité de deux enfants, a mis cette expérience en récit dans un film, *La Maison* (2022). Elle y décrit avec un humour parfois assez noir les difficultés et les sentiments liés aux choix de vie et aux chantiers existentiels. Dans ses films, elle s'intéresse aux histoires de famille et, par l'écoute, en explorant les récits, elle tente de retisser les liens effacés qui unissent et désunissent les êtres. Pour *La Maison*, elle met en évidence le parallèle entre déconstruction et construction, tant au niveau physique et concret que sur le plan des idées, des relations interpersonnelles et des héritages. Parfois sarcastique face aux grands discours, aux visions apocalyptiques et à la volonté de détruire pour tout refaire mieux, elle met en évidence les positions idéologiques pour laisser de la place aux utopies réalisables.

Pour Tarik, le chantier de la maison est une occasion de se pencher sur des sujets comme la création de triple vitrage à partir de pare-brises récupérés au rebut ou la gestion de ses œuvres, qui commencent et finissent souvent en entassements sur son terrain. L'échafaudage, qui a servi pendant des années aux travaux, trouve un nouvel emploi dans un dispositif permettant de monter seul de la terre à plusieurs mètres de hauteur. Esthétiquement proche de l'art minimaliste américain ou de l'*arte povera* italien, ce qu'il nous présente est à la fois objet de démonstration technique, poésie de l'espace et support à rêves de constructions. L'échafaudage est tatoué au chalumeau de tous les symptômes de maladie que le corps humain peut présenter, dans une sorte de syncrétisme entre structures bio-physiques, historiques et sociales.

Le travail que **Marine Julié** présente est issu d'un moment de crise et d'interrogation sur les lieux de vie. Administrativement menacée d'expulsion du territoire et sans lieu de production pérenne, elle décide d'exploiter ces incertitudes pour développer un travail physiquement moins encombrant. Au gré de ses errances dans les campagnes périurbaines européennes, son dessin s'insinue dans des creux du paysage, dans ces endroits aux énergies un peu louches. Elle laisse les marques d'un culte impliquant une faune indéterminée, entre *sapiens sapiens*, *canis lupus*, *equus*, *asinus* et *al.*, créant un panthéon de créatures possiblement chtoniennes aux organes et pratiques sexuels multiples, pris dans des rapports de domination/plaisir qui oscillent entre chiffrable et indéfrichable.

Une influence saturnienne se dégage du plomb employé par **Selina Lutz**. Matériau décrié pour sa dangerosité longtemps ignorée, source de mélancolie, il brille tout en restant mat, un solide qui garde la nostalgie du liquide dans son état d'indétermination. Utilisant la technique du martelage du métal, commune en orfèvrerie et chaudronnerie, elle sculpte cette matière molle en la poussant, creusant et lissant. Un corps féminin est représenté, son tronc uniquement, des cuisses et du sexe au cou, couché sur un lit d'herbes ou de fourrure. Les

poils pubiens, comme à d'autres occasions de l'histoire de l'art, sont l'occasion de volutes. Sur le ventre, juste au dessus du nombril, un anneau retient une collection de médailles portant chacune les initiales d'une femme importante dans la vie de l'artiste, que ce soient des parentes, ses filles, des complices, des créatrices ou des ancêtres choisies, un chapelet de noms auxquels nous n'aurons pas accès. La chaîne de l'anonymat ne sera brisée que par l'initiation, car l'hommage est privé, la pratique rituelle.

Raquel Dias n'aime pas trop la morale, ni les principes, mais son regard peut être aussi acerbe qu'amusé quant aux particularités du monde : elle aime fouiller du regard dans les « tas de vieux meubles et trucs trempés, laids et cassés », se posant les questions de la beauté et du plaisir appliquées aux objets ordinaires et extraordinaires. Ceux-ci sont alors prétexte à des jeux esthétiques et symboliques remplis d'un humour pince-sans-rire. Un exemple : un vase rempli à ras bord d'eau affleure d'un tas de verre brisé, rebut de la déprédation d'une vitre d'abri-bus. Ce cercle de matière chargée de l'énergie dégagée par l'acte de vandalisme ceint le vase. Comme dans la fabrication de produits homéopathiques, l'eau qu'il contient pourrait incorporer cette tension, et nous pourrions alors, chaque matin, nous en appliquer quelques gouttes derrière les oreilles. Il s'agit-là, de ma part, d'une lecture évidemment non-homologuée.

Dans l'œuvre de **Carisa Mitchell**, une lampe tactique verte, utilisée par les chasseurs car sa lumière est supposée ne pas être perçue par les animaux, éclaire un crapaud. L'aspect de cette lampe-torche techniciste et imitant l'esthétique de la mécanique de précision des armes à feu inquiète ou fascine, selon nos goûts et notre identification dans le rapport binaire proie-chasseur. Cette représentation et mise en scène laissent indécidable la question de savoir s'il est fait allusion à l'animal réel ou à ses significations symboliques très chargées. Compagnon de la sorcière dans les dessins animés et dans les fantasmes théologico-sadiques de l'Inquisition ou présence discrète dans les jardins ou au bord des routes, il nous semble parfois un peu comique ou nous dégoûte. Il pourrait se transformer en prince si l'on outrepassa les barrières d'espèce. Le fait que ces batraciens soient menacés dans leur reproduction par les perturbateurs endocriniens d'origine humaine apporte une touche d'ironie triste à cette vision de conte de fée. Pour l'artiste, il est aussi associé à une forme de revanche : le crapaud introduit en douce dans le sac de couchage d'autrui.

Willy est une histoire d'héritage par la transmission d'objet. Appelée par sa grand-mère pour venir regarder un immense stock de tableaux d'un peintre de Montparnasse que son grand-père avait accumulés, **Gina Proenza** voit son regard attiré par une autre peinture. Il s'agit d'un portrait que le grand-père avait peint de son propre père. Amusée par cette figure d'oiseau, elle le récupère et, plutôt que de le suspendre au-dessus d'un canapé ou d'une cheminée qu'elle ne possède pas, elle l'intègre dans un dispositif d'accueil chic et ludique qui l'ençâsse, le valorise tout en le mettant à distance, comme dans un récit cadre. Tant le grand-père qui a vu en son père ce drôle d'oiseau que le père qui a inspiré ce portrait à son fils ou que la petite- et arrière-petite fille partagent peut-être un même esprit de spéculation joueuse. Ce que l'on pourrait voir comme une histoire de lignée masculine, de rapport d'un fils à son père se transforme en esprit familial au sens plus large, reflet de la manière dont on peut construire la narration de nos origines. A cela se mêle une autre drôle d'histoire d'héritage: les trois toupies posées sur le rebord du caisson reprennent les profils des trois propriétaires successifs d'un des plus petits vignobles au monde, planté en honneur au faux-monnaieur valaisan Farinet, offert au comédien Jean-Louis Barrault pour avoir joué son rôle au cinéma, légué ensuite à l'abbé Pierre, qui lui-même le transmet au Dalai-Lama. Partout dans cette œuvre, l'incarnation circule par affinités et complicités prenant formes au gré de la vie matérielle.

Pour son travail, **Anne Sylvie Henchoz** cherche à entrer en contact avec des gens, des gens qui seraient d'accord de se prêter à des activités inhabituelles. Elle écrit des scénarios, propose, écoute les réactions et, en cas d'accord, des œuvres peuvent se mettre en place. La création n'est pas individuelle, elle se place quelque part entre les personnes impliquées, dans le lien qui s'établit. Elles sont le fruit de discussions et probablement de négociations pour trouver la conjonction des désirs. *Present continuous* a pris la forme d'un objet vidéo d'un esthétisme saisissant. Son efficacité ne doit pas nous tromper : il est le résultat d'une semaine entière d'exploration du trio formé

par l'artiste et deux participantes au concours Miss Ronde Suisse Romande. Dans un studio de danse, elles ont cherché ensemble un langage commun, travaillé sur les sentiments engendrés par divers rituels corporels et inventé la recette de la lotion rose dont elles s'enduisent. Petit à petit, Anne Sylvie s'est extraite du trio pour devenir la protagoniste-caméra. Les deux femmes filmées ne sont pas dans un rôle passif, elles sont co-autrices des décisions et pleinement participantes au processus de création. En référence à la notion de *male gaze* développée par Laura Mulvey qui, lui, est un regard objectifiant, on pourrait dire que s'établit une forme de *collective gaze* (un regard collectif). La spectatrice ou le spectateur ressent ce regard collectif. Il ou elle ne tombe pas dans le rôle du voyeur qu'induirait une image expropriatrice. Ici, le désir circule.

Une enveloppe, froissée du bout des doigts, est négligemment transpercée par une pince à épiler, résultat d'un moment d'oisiveté ou d'indécision, une petite vengeance symbolique sans conséquence.

Bandeau de Tige de Curling sans
Chaleur, boudin à cheveux, crépon
boudin, on ne sait trop comment
nommer l'objet qui accompagne
le pain et la ceinture de **Jacques
Bonnard**, on sait juste que c'est
un accessoire pour boucler les
cheveux. On cherche dans le langage
et dans la mémoire des points
d'accroche pour décrire et penser
cet amalgame de sens potentiels. Le
sang du boudin et l'étron ne sont
pas loin. Ces deux objets sont-ils
des reliques qui évoquent l'absence
de quelqu'un? Mais de qui et quels
seraient les indices de l'identité

de cette personne? Ou faudrait-il
chercher dans les références
agricoles ou nutritionnelles du pain
ou dans le déplaisir de son trop cuit?
Associer le travail de soin physique
que l'on fait faire chez le coiffeur
ou en amateur aux connotations de
maintien et d'autorité de la ceinture
en simili-cuir? Du masculin, du
féminin, du neutre? Jacques, nous
donnerais-tu une solution? Une
solution univoque à nos désirs
antithétiques?

– Non. Nous nous voyons la semaine
prochaine.

Coline Mir s'intéresse à la fonction de revêtement, aux notions de peau et d'habillement, appliquées aux êtres, aux choses et peut-être même aux idées. Le pur fonctionnalisme des structures nues se pare d'accessoires pour se mettre en interface. Ainsi, les parois moulées de l'habitacle des voitures servent autant à produire une esthétique conçue pour nous séduire qu'à protéger les occupants du véhicule, les isoler de l'environnement et à tamiser le bruit intrinsèque de la mécanique.

Coline Mir approche le produit industriel par l'artisanat, ses matières précieuses, sa manière fine et ses techniques chronophages. Ici, elle présente un objet sur pied et à plateau, dont les courbes, bosses et creux du cuir d'agneau et de vachette évoquent l'interaction avec le corps humain. L'acier laqué du socle surélève le plateau à hauteur idoine pour les manipulations prévues. La destination pratique reste opaque : remise en place musculaire médicale ou de confort ou bloc opératoire aux technologies incompréhensibles au sein du vaisseau-mère des extra-terrestres qui nous ont enlevé, et dont on n'a qu'un souvenir partiel, mais s'inscrit dans notre rapport affectif au design. Par le moule et l'empreinte d'emballages, Coline Mir joue sur le négatif de l'objet en creux, donnant lieu à ce qu'elle appelle des « intendants de formes », qu'on ne résistera pas de comparer à certains mécanismes de la pensée.

Le feu quasi éteint d'un soleil couchant fait rougeoier un paysage lacustre, de marais ou de mangrove au crépuscule, faisant froid dans le dos même s'il pourrait être tropical. Cette source de lumière est bouclée dans le ciel étoilé, deux yeux nous regardent. La tête est dissoute dans les premières constellations alors que le corps composite occupe l'espace physique, malgré son échelle incongrue. Plantés dans le bord de la toile, des genoux osseux, presque prothétiques, sont les extrémités de jambes chromées ou passées aux rayons X. La poitrine est

rattachée formellement à cette pièce quasi mécanique et notre lecture anatomique en est compliquée. Tout au centre, les deux pieds sont peints avec minutie dans un raccourci qui met en évidence chacun des nombreux orteils pointés vers nous et formant un cœur vide au centre géométrique. Le nombril, les lèvres du sexe et quelques plis formés par cette étrange position luisent d'un gris doux sur les jambes, ventre et cuisses noires qui se devinent au gré d'un éclairage inexplicable. La peinture d'**Elisabeth Llach**, qui lorgne parfois vers l'objet tridimensionnel, explore les contradictions de la séduction et des significations esthétiques qui y sont afférentes. Le produit de la cristallisation de diverses obsessions lui sert de pigments pour des compositions qui donnent à lire ce que nous ne voulions pas penser ou avouer.


La peau peut peser lourd, surtout morte, on s'en rend compte lorsqu'on enfle certains vêtements de cuir. **Manon Wertenbroek** travaille sur ces sensations de la chair, devenue pelure ou charge, plus tout à fait ou pas encore nous. Avec pour matériaux de base des vêtements et son propre corps qui lui sert de support pour des moulages et des enduits de latex, elle fabrique ce qu'elle nomme parfois des costumes mais qui participent également de la catégorie de la sculpture et rappellent l'accessoire de cinéma. Peut-être que tard dans la nuit, à la TV, en VHS ou en téléchargement, nous avons été en contact avec de telles choses, chez Cronenberg

ou Carpenter par exemple. Leur datation est difficile. Certains éléments ont un caractère médiéval, d'autres semblent sortir d'une couche de terre profonde, avoir subi une agression chimique ou être une panoplie cyber-punk personnalisée. L'organique fictif ou quasi réel s'orne au moyen de chaînettes, de mécaniques de préhension, d'épingles, de fibules et piercings qui froncent, triturant et maintiennent les masses. Du tableau et de l'objet mural jusqu'au décor habitable, Manon Wertenbroek explore ce que l'on fait de nos corps, de nos peaux et oripeaux, qu'ils soient internes ou externes, mis à nu ou emmitoufflés dans des couches protectrices, dans une quête de libération des lourdeurs qui nous lestent.

Les deux « *Who Sold Their Skin* » (« Qui a vendu leur peau ») de **Lou Masduraud** rassemblent une petite collection d'objets choisis sur un mobilier-ossement. De petits tissus roulés et noués évoquent des rituels domestiques ou magiques, les plumes quelque chose entre la vanité un peu morbide (thème classique de la fin du XIXème) et un côté zoologique laissant penser à des hybridations, des fonctions voulues du corps, une sorte de clin d'œil à l'idée du post-humain mais reprenant les technologies du monde animal: l'humain augmenté par ses symbioses réelles ou symboliques, par ses idées, plutôt que par des prothèses robotiques. Il s'y trouve une tension entre le décoratif et l'utilitaire, avec par exemple les coquillages qui sont et rebut (nourriture) et ornement précieux (collection), tout en ayant été foyer semi incarné/semi externe de la forme de vie qui l'a produit et vivait avec/dedans avant de l'abandonner. Et il se passe quelque chose de similaire avec les représentations de fleurs et le nid. Le nid et les fleurs artificielles pourraient respectivement nous dire que là où nous sommes, d'autres vies s'insinuent et que la beauté que nous créons a des sources exogènes.

L'œuvre *Peppy Wrecks* de **Nina Haab** est composée des deux parties d'une armoire divisible. Comme les colonnes d'une ruine ou une épave joyeuse, comme son titre l'indique, ses deux parties se dressent telles des colonnes, échouées sur quelque banc de sable, loin des domiciles originaires, incongrues, finissant là leur existence en transitant vers un état de plus en plus naturel. Le meuble est soigné, lourd, et a enfermé les habits relégués que l'on ne se résigne pas à jeter. Beaucoup d'ingéniosité a été mise en œuvre pour que ce meuble réputé lourd passe du côté du transportable

et s'adapte aux vies moins ancrées, une étape dans la sortie de l'époque où le mobilier était un investissement, souvent acheté à crédit et fait pour durer. Dans son livre *Histoire de chambres*, l'historienne Michelle Perrot nous fait un inventaire de ces aménagements existentiels, avec un spectre allant de l'aristocratie la plus dispendieuse au prolétariat le plus miséreux. Elle évoque avec force détails les déménagements multiples auxquels la classe laborieuse est contrainte et les problèmes qui y sont liés. A la vue de cette armoire, une odeur remonte de nos souvenirs personnels d'ancêtres variés, dont nous ne savons que peu de choses, au final. Elle devient support à dessin pour une mise en scène du portrait bourgeois, genre auquel ont souvent été cantonnées les femmes artistes. Le visage de la figure féminine a disparu, ce qui donne au portrait l'universalité de l'anonymat, du catégoriel. Les décors de ces portraits sont contradictoires : l'intérieur au goût d'une époque se mélange aux vieux mythes reliés à la forêt et les êtres craints qui l'habitent et auxquels la femme est souvent associée, dans les histoires de sorcières, de fées mélusiniennes ou morganiennes, de vouivres, d'amazones et d'ogresses. Sage à côté de son vase, cette femme aura peut-être été ou ira par-delà l'orée de la forêt, ce seuil transformateur. Ces contextes culturels sont vus avec distance, comme sortis d'un vieil album, épaves d'un patriarcat enlisé et bientôt disparu. On touche du bois.



Voyez-le ce mal jambé qui cache ses mollets de toutes les façons. Voyez sa démarche timide et sans audace. Dans ses villes, il est aisé d'entreprendre contre lui des actions violentes. Vous le guettez au coin d'une rue la nuit. Il croit que vous lui faites signe. Vous en profitez pour vous emparer de lui par surprise, il n'a même pas le réflexe de crier. Embusquées dans ses villes vous le chassez, vous vous saisissez de lui, vous le capturez, vous le surprenez en criant de toutes vos forces.

Elles disent qu'elles ne pourraient pas manger du lièvre du veau ou de l'oiseau, elles disent que des animaux elles ne pourraient pas en manger, mais que de l'homme oui,

Lectures

Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard, 2006

Michelle Perrot, *Les femmes ou Les silences de l'Histoire*, Paris : Flammarion, 2020

Silvia Federici, *Caliban et la sorcière : femmes, corps et accumulation primitive*, Lausanne : Entremonde, 2018

Michelle Perrot, *Histoire de chambres*, Paris, Seuil, 2009

Jacques Lacan, «La Relation d'objet et les structures freudienne, compte rendu de J.-B. Pontalis, agréé par le Dr Lacan», *Bulletin de psychologie*, tome 64 (6), 516, novembre-décembre 2011

Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, Paris : Gallimard, 2015

Mike Kelley, «Playing with Dead Things: On the Uncanny» (1993), in *Foul Perfection. Essays and Criticism*, Cambridge (MA) et Londres : The MIT Press, 2003

De et sur Lena Vandrey

Lena Vandrey, *Paradigmen der unbequemen Schönheit. Gestalten in Wort und Bild*, Brême : Zeichen + Spuren, 1986

Lena Vandrey, *Fundus. Gefunden. Erfunden*, Hambourg : Hammoniale, 1992

Die Kunst des Eingeschlossenseins - Lena Vandrey : Texte, Fotos, Bilder, Brême : Zeichen + Spuren, 1989

Lena Vandrey, *Chapitres*, Cat. expo. Musée Halle St-Pierre, Paris et Collection de l'Art Brut, Lausanne, Editions Atelier Angria, 2001

Mina Noubadji-Huttenlocher, *Langages d'exil de Lena Vandrey*, Aix-en-provence, 1996 (thèse de doctorat)

Illustrations

Couverture : Lena Vandrey, tableau de la série *Les Amazones* [sans date, sans titre], encaustique et objets sur toile de jute, 180x133 cm.

p. 3 Extrait d'un texte de Lena Vandrey, tiré de *Chapitres*, p. 6

p. 22 Extrait de Monique Wittig, *Les Guérillères*, p. 139

Remerciements

Merci à Gilles Furtwängler, Damian Navaro, Delphine Coindet, Matthias Sohr, François Kohler, Federico Nicolao, Nicolas Brulhart, Catalina Ravessoud, Azalea Seratoni, Varun Kumar, Dimitri de Preux pour leurs conseils, leur écoute, leur soutien et leurs critiques. Mina Noubadji-Huttenlocher, Camilla Paolino, Nina Haab, Merci à Vincent Monod de la Collection de l'Art Brut, Lausanne, pour l'accès à la documentation concernant Lena Vandrey.

Textes et graphisme

Andreas Hochuli

Impression, conception et production

François Kohler, Eliot Möwes et Andreas Hochuli

Publié à l'occasion de l'exposition La Charge, organisée par Andreas Hochuli, 5 mars-14 avril 2022, Centre d'art Circuit, Lausanne

Avec Sophie Ballmer, Jacques Bonnard, Raquel Dias, Nina Haab, Tarik Hayward, Anne Sylvie Henchoz, Marine Julié, Elisabeth Llach, Selina Lutz, Lou Masduraud, Coline Mir, Carisa Mitchell, Muriel Olesen & Gérald Minkoff, Gina Proenza, Lena Vandrey et Manon Wertebroek

Circuit bénéficie du soutien de : Ville de Lausanne, État de Vaud, Loterie Romande et Profiducia Conseils SA

Editions Circuit, 2022

