



JESPER JUST

This Unknown Spectacle

Exposition du 22 octobre 2011
au 5 février 2012

cqfd - dossier documentaire de l'équipe des publics



Les films de Jesper Just distillent une ambiance trouble. Ils se construisent sur une étrangeté irrésolue. Déplaçant les codes et techniques du cinéma dans le champ des arts dits plastiques, manipulant et jouant des outils narratifs et autres conventions du genre, il nous entraîne dans un univers suspendu où la mécanique fantasmagorique fonctionne à plein régime.

Le point de départ de ses films réside très souvent dans la mise en relation de faits, lieux, situations, anecdotes, etc. De forme courte, ils concentrent des faisceaux de significations sans jamais les dénouer. Ses films sont empreints d'une sorte de mélancolie grave, non dénuée d'un humour distancé. Fortement oniriques, ils accèdent à une forme de signification relative et émotionnelle propre à chaque spectateur. Très référencés, ses films déroulent des images feuilletées dont la succession, sculptant le temps, joue pleinement du pacte narratif. Entre réalisme et constructions mentales, les films de Jesper Just mettent en scène des émotions, des états psychiques, des relations individuelles,

des situations. Décors, objets, bande-son en sont des personnages à part entière. La chanson, fonctionnant comme dans le cinéma de Bollywood, vient commenter et prolonger ce qu'il nous faut bien appeler l'intrigue. Regards, gestes constituent les éléments d'un vocabulaire très maîtrisé où cadrage et montage deviennent les opérateurs de toute une machinerie désirante où le corps est central. Les clichés volent en éclats, interrogeant l'idée même de représentation, nous appelant à aller au-delà du miroir, derrière le rideau de fumée des apparences.

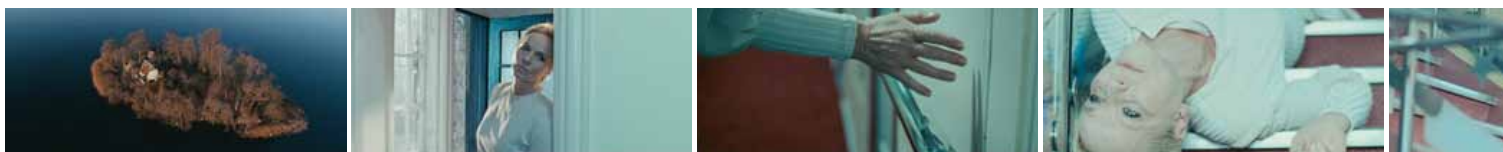
Pour cette première monographie dans une institution française, nous avons souhaité accompagner la nouvelle production, *This Namesless Spectacle* (2011), pièce centrale de l'exposition, d'un ensemble de cinq films, permettant ainsi une meilleure appréhension de l'univers de Jesper Just.

Frank Lamy, chargé des expositions temporaires.
Commissaire de l'exposition « Jesper Just, *This Unknown Spectacle* ».



Jesper Just, *This Nameless Spectacle*, 2011.
Installation vidéo. Production MAC/VAL,
musée d'art contemporain du Val-de-Marne,
Vitry-sur-Seine. ANNA LENA Films.
Courtesy Galerie Perrotin, Paris. © Jesper Just, 2011.

Les œuvres présentées dans l'exposition



Jesper Just par Jesper Just

Morceaux choisis

Au commencement

X – Avez-vous fait des études de cinéma ?

JJ – Non, j'ai étudié l'art à la Royal Danish Academy of Fine Arts. On pouvait y étudier les arts multimédia, mais en fait on se fabriquait son propre programme. On avait des réunions toutes les deux semaines, et on pouvait demander à telle ou telle personne de venir enseigner. J'ai étudié au département graphisme, parce que je dessinais beaucoup, puis au département multimédia. [...] J'y suis entré en 1997, quand il y avait encore une forte tradition d'art vidéo et que beaucoup d'artistes vidéastes sortaient de l'école – je pense entre autres à Peter Land, Gitte Villesen, Joachim Koester, Ann Lislegaard, Lisa Strömbeck. [...] J'ai pris quelques cours en plus à la Danish Film School pendant les vacances, mais je travaillais surtout avec la vidéo. Je n'avais qu'un acteur; je faisais plein de « happenings » dans la rue et je tournais tout seul. ⁽¹⁾

X – Parce qu'à un moment donné, vous avez trouvé que la peinture ne pouvait offrir ce que le film permettait ?

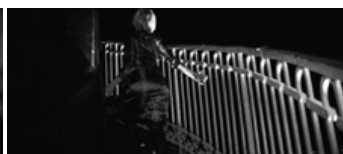
JJ – Oui, et puis il y a aussi l'histoire de la peinture, j'imagine, qui est si chargée. Pour moi, c'était très difficile d'arriver simplement à dire ce que je voulais dire. Je ne dis pas que je ne peux pas avoir d'idée qui marche en peinture – je ne dis pas que cela n'arrivera jamais – mais c'est un médium tellement chargé. Plonger dans un médium que je maîtrisais mal me conférait une certaine légèreté. C'était plus libre, d'une certaine manière. ⁽²⁾

X – Où avez-vous rencontré Johannes, qui apparaît dans beaucoup de vos films ?

JJ – Nous avons travaillé ensemble (dans une crèche) avant d'entrer à l'université. Comme le taux de divorce au Danemark est extrêmement élevé et que la plupart des mères ont la garde de leur enfant, les crèches embauchent des hommes pour s'occuper des enfants et leur servir de modèle. C'est un boulot très courant chez les jeunes danois.

X – Il vous ressemble beaucoup.

JJ – Oui, c'est une sorte d'*alter ego*. Quand j'étais à l'école, la vidéo était très autobiographique. On retournait la caméra sur soi et on faisait des vidéos, des sortes de journaux intimes – l'artiste comme matériau. Je préférais prendre un acteur à ma place, et qui sache mieux jouer que moi. Je ne trouve pas que cela fasse une grande différence; c'est juste une autre manière de faire la même chose. ⁽³⁾



Jesper Just, *A Vicious Undertow*, 2007.
Film super 16mm, noir et blanc, 10'.
Courtesy Galleri Christina Wilson, Copenhague.
© Jesper Just, 2007.



Jesper Just, *A Voyage in Dwelling*, 2008.
Film super 16mm transféré sur DVD, 11'.
Courtesy Galerie Perrotin, Paris et Victoria Miro Gallery
© Jesper Just 2008.



Jesper Just, *The Lonely Villa*, 2004.
Film super 16mm, 4'30".
Courtesy Galleri Christina Wilson, Copenhague et Perry
Rubenstein Gallery, New York. © Jesper Just, 2000 – 2006.



Jesper Just, *Sirens of Chrome*, 2010.
RED reporté sur Blu-ray, 12'38".
Courtesy Galerie Perrotin, Paris et Galleri Christina
Wilson, Copenhague. © Jesper Just, 2010

X – Comment démarrez-vous un nouveau film ?

JJ – Faire un film reste un peu une énigme pour moi, avec toutes ces petites idées que j'essaie de combiner. J'ai des idées d'images, des idées de récits et de chansons. Puis j'essaie de déplacer les pièces du puzzle jusqu'à ce que certains éléments s'assemblent, et d'autres non. Je n'ai aucune idée de la direction que je prends quand je commence; et c'est ce qui me plaît, que tout à coup je me retrouve avec quelque chose que je ne pensais pas avoir. Je joue aussi avec les attentes des gens par rapport au film. [...] Quand vous allez au cinéma, vous vous attendez à quelque chose qui dure environ deux heures. J'ai décidé de faire de mes films des sortes de séquences de film bien plus long, de créer des scènes de film, mais sans profil de personnage. On ne sait pas d'où viennent les personnages ni où ils vont. Mais comme le langage du film dans son ensemble vous est familier, vous ne vous sentez pas perturbé à la vue de cet « extrait ». Vous le « regardez à travers les lunettes » du long-métrage, ce qui me permet d'aller dans diverses directions. ⁽¹⁾

X – Est-ce que vous regardez beaucoup de films ? Est-ce que vous passez constamment ce que vous voyez au crible de votre regard critique pour l'appliquer ensuite à vos vidéos ?

JJ – Oui, je regarde beaucoup de films et je fais beaucoup de références à des films, mais pas tant à des films précis qu'à des films en général – ce qui explique sans doute que mes vidéos soient ainsi. Je ne crois pas que je m'asseye jamais pour analyser un film. C'est plus émotionnel. C'est aussi conceptuel, bien sûr, mais si ce n'était que conceptuel, ça ne toucherait pas les gens. ⁽¹⁾

À propos de la musique

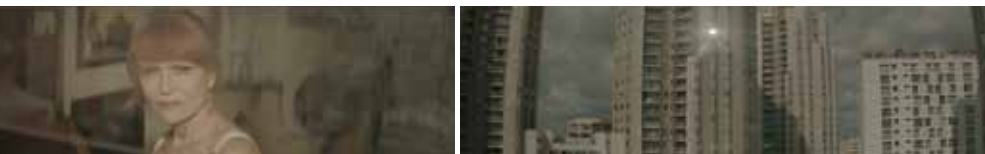
X – Vos films sont connus pour leur absence de dialogue.

La musique, en revanche, y tient une grande place et vous collaborez avec le compositeur Jakob Garfield dans beaucoup de vos productions. Quelle est votre relation à la musique et pourquoi avez-vous choisi de ne pas utiliser de dialogues ?

JJ – Je trouve que le dialogue enferme l'histoire, la fixe trop. Les mots créent trop de logique, de séquence, d'action – tout ce que j'essaie d'éviter. Je cherche à créer des histoires ambiguës et ouvertes – des sortes de « non-histoires », sans début ni milieu ni fin. Il est également très important que le spectateur dans l'exposition soit capable d'entrer dans le film à tout moment, et que l'on n'ait pas besoin de le regarder du début à la fin. C'est pourquoi la musique est un élément crucial. Elle tient lieu d'échange et de communication entre les personnages. Elle donne au spectateur les clés et les indices des émotions, des humeurs, des actions et des relations. La musique peut servir à créer une série de moments, d'événements pourrait-on dire, qui peuvent « s'accorder », se contredire ou s'entre-détruire. ⁽²⁾

X – Êtes-vous musicien ? Comment connaissez-vous toutes ces merveilleuses chansons des années 1950 que vous sélectionnez avec tant de justesse et utilisez pour articuler vos récits ?

JJ – Je jouais de la guitare dans un groupe de death metal, ce qui n'a pas grand-chose à voir – cela fait peut-être seize ans. Les vieilles chansons sont une manière de créer une certaine distance. Mais ça peut aussi être trop. Si les acteurs prononçaient ces paroles sous



Jesper Just, *This Nameless Spectacle*, 2011.
Installation vidéo. Production MAC/VAL,
musée d'art contemporain du Val-de-Marne,
Vitry-sur-Seine. ANNA LENA Films.
Courtesy Galerie Perrotin, Paris. © Jesper Just, 2011.



Jesper Just, *It Will All End In Tears*, 2006.
Film 35mm, 20'.
Courtesy Perry Rubenstein Gallery, New York et
Galleri Christina Wilson, Copenhague Copyright
© Jesper Just 2005 - 2007.

forme de dialogue, je crois que ce serait assez terrible à regarder. Mais si l'on pose les chansons de manière juste, je crois que les gens peuvent l'entendre.

X – Les chansons d'Orbison ou d'Ink Spots sont extrêmement sentimentales, presque cliché.

JJ – Je travaille beaucoup avec les clichés que j'essaie de renverser. J'utilise les chansons pour marquer la communication amoureuse entre les personnages; il n'y a pas de paroles, les chansons remplacent le dialogue: je les découpe et les intercale, parfois au téléphone. La musique permet de court-circuiter le cerveau, bien sûr.⁽¹⁾

À propos des stéréotypes et des conventions

Q – Il n'y a pas eu en art de réponse masculine au féminisme, et notamment en terme d'émotions masculines. Il me semble que vous en faites le thème central de vos vidéos.

JJ – Je ne sais pas d'où cela vient ni pourquoi. Mais j'ai conscience que les hommes ont en un sens oublié de trouver leur place durant le mouvement féministe et la lutte pour les droits des femmes. *Lonely Villa* a été tourné en 2004 dans un strip club de Copenhague. Il y a un téléphone sur chaque table et tous ces hommes assis qui attendent, sans que l'on sache quoi. Tout à coup, un téléphone sonne et l'on voit les émotions se peindre sur le visage du vieil homme, tandis que le jeune homme qui appelle, lui, chante une chanson [*I Don't Want to Set the World On Fire* des Ink Spots]. Je crois que cette vidéo dans le club fait une place aux hommes; elle crée un lieu secret où ils peuvent venir se mettre en adéquation avec leurs sentiments, avant de retourner dans le monde et redevenir macho.⁽²⁾

X – Beaucoup de vos œuvres explorent les questions du stéréotype, de l'identité et des conventions sociales.

***Sirens of Chrome* montre cinq femmes afro-américaines qui ont le contrôle sur leur vie – ce qui déjà remet en question les représentations traditionnelles. Comment en êtes-vous venu à vous intéresser à ces questions ?**

JJ – Je crois qu'au départ je m'intéressais aux divers types de gens et de personnages que l'on voit dans les films grand public et dans la culture populaire, et, plus encore, à ceux que l'on ne voit pas. S'arrêter à la critique des représentations des hommes et des femmes, de la sexualité, des races et des classes, etc. dans les films grand public ne me paraît pas très constructif. Ce qui devient intéressant, en revanche, c'est quand on commence à énoncer ce qui manque: les gens qui ne sont pas supposés exister, ceux que l'on ne sait pas comment représenter parce que l'on ne sait pas à quoi ils ressemblent.

On voit rarement de représentations de femme afro-américaine ayant le contrôle sur sa propre vie. On la voit plutôt comme une Jézabel sur-sexualisée, comme une victime sociale ou un personnage inoffensif dans une sitcom inoffensive. C'était donc un défi, pour moi, que de tenter de voir comment je ne la voyais pas et essayer de proposer des représentations alternatives.⁽³⁾

À propos des lieux

JJ – J'étais en vacances à Bucarest et j'ai trouvé la ville extrêmement intéressante – cette disparité de l'architecture et des différentes idéologies que l'on sent dans cette sorte d'architecture postmoderne – un peu schizophrène. Il y a toute une architecture parisienne en ruine, qui n'a pas été entretenue. Ceaucescu avait commencé à la démolir pour faire des tours et loger un maximum d'ouvriers dans la ville – ce qui crée une vraie dissonance. Il y a des petits palais juste à côté de barres en béton gris. Et maintenant il y a toute cette idéologie capitaliste occidentale qui vient dévaster la ville – avec ces faux buildings qui surgissent et ces logements sociaux couverts d'immenses bannières commerciales derrière lesquelles vivent les gens. Alors je crois que j'ai voulu décrire ça.

[Dans *Romantic Delusions*,] j'ai finalement trouvé une manière de dépeindre ce décalage à travers la lutte existentielle d'un personnage hermaphrodite – l'idée était que cette sorte de schizophrénie, ce degré de fictionnalité soient incarnés par cette personne rejetée par la société parce qu'elle n'est ni homme ni femme. [...] Il me semble que la ville et cette personne ne font qu'un. [...] Mais là encore, j'aurais pu le rendre beaucoup plus évident, même si ce n'est dit nulle part. C'est juste une ville – d'Europe orientale. Quelqu'un a cru que c'était en Espagne ou au Portugal. Je ne veux jamais trop restreindre – de quel droit irais-je à Bucarest faire un film sur la Roumanie? C'est comme tous mes autres films, il s'agit juste d'un décor, d'une fiction. Même s'il y a des éléments documentaires dedans. Cela reste quand même purement fictionnel.⁽³⁾

1. RoseLee Goldberg, entretien avec Jesper Just, *Bomb magazine*, n° 96, été 2006. Disponible sur: <http://bombsite.com/issues/96/articles/2837>

2. Anna van der Vliet, entretien avec Jesper Just, 2011. Disponible sur le site du Mobile Art Production: http://www.mobileartproduction.se/English/skal_proj_r4_jesper.html

3. Lilian Davies, « Romantic Delusions, Interview with Jesper Just », *Idoménee*, 2008. Disponible sur le site de la galerie James Cohan: www.jamescohan.com



Panorama

JESPER JUST *This Unknown Spectacle*

Exposition
22 oct. 2011 – 5 fév. 2012

Généralement tournés en Super 16mm, de courte durée, les films de Jesper Just ne sont pas projetés en salle de cinéma mais montrés en boucle dans les salles d'expositions de musées, où le public peut circuler, entrer et sortir à tout moment, s'asseoir ou non, se déplacer devant l'écran...
Un mode d'exposition qui redéfinit de façon constante la place du spectateur.

This Nameless Spectacle, 2011

Dans cette nouvelle production, l'artiste choisit comme décor le parc des Buttes-Chaumont à Paris, célèbre pour ses points de vue en hauteur.

Pour montrer cette œuvre, il met en place un dispositif inspiré du film *Napoléon* d'Abel Gance qui, en 1927, pose la question des limites du cinéma avec l'utilisation de trois écrans juxtaposés et la projection de trois points de vue d'une même scène. Une tentative d'ubiquité qu'Abel Gance choisit pour illustrer le pouvoir.

La largeur panoramique du format de son nouveau film permet à Jesper Just de créer une relation paradoxale entre l'espace illusionniste de l'écran et l'espace du spectateur, entre l'illusion d'une ouverture infinie sur le réel et l'écran comme obstacle pour le regard. D'un point de vue conceptuel, l'artiste s'intéresse aux dimensions politiques et sociales du panorama comme façon d'organiser une vision et le monde.

Jesper Just, *This Nameless Spectacle*, 2011.
Installation vidéo. Production MAC/VAL, musée d'art contemporain du Val de Marne, Vitry sur Seine, ANNA LENA Films. Courtesy Galerie Perrotin, Paris.
© Jesper Just, 2011



Abel Gance, *Napoléon*, 1927.
Long-métrage français de 5h30 (photogramme).

Place du spectateur

Entre mobilité et captivité

Si l'invention d'une nouvelle forme de spectacle génère une façon nouvelle, de percevoir, d'être spectateur (Walter Benjamin pose la question, dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, de l'influence du cinéma sur notre regard.), une posture inédite pour regarder peut-elle réciproquement engendrer une nouvelle forme de spectacle ?

De quelles façons le panorama a-t-il contribué à façonner un type de spectateur ? Le spectateur du panorama est-il le même que celui du cinéma ? Les historiens de l'art et du cinéma formulent ici plusieurs hypothèses.

La plate-forme centrale, exigüe, n'en laisse pas moins au spectateur la latitude de se déplacer, de tourner son regard, reproduisant ainsi deux expériences majeures qui apparaissent dans tous les récits de voyage de la fin du XVIII^e siècle : l'horizon, le point culminant.

Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, éditions Séguier, 1995.

Jacques Aumont voit dans le panorama le paradigme d'une nouvelle posture de spectateur, capable de porter un regard mobile et organisé sur le monde.

Selon lui, plusieurs facteurs ont rendu possible cette mobilité du regard : le désir de saisir l'immédiateté des choses, de porter attention à l'instant quelconque plutôt qu'à l'instant privilégié. Un désir qui, à la fin du XIX^e siècle, se manifeste à travers le panorama mais aussi par l'autonomie de l'esquisse en peinture et bien sûr par l'invention de la photographie.

Philippe-Alain Michaud fait apparaître une autre relation entre le panorama et le cinéma. Selon lui, l'invention du panorama annonce l'abandon par le théâtre à la fin du XIX^e siècle de la toile peinte au profit d'une nouvelle conception architecturale du décor et de la scène. « C'est précisément au moment où la scène conçue comme un plan est désinvestie par l'histoire du théâtre que le cinéma vient occuper cette place laissée vide. »

Comme le théâtre à scène illusionniste, le cinéma, en tant que lieu, est strictement divisé entre la salle et l'écran, celui-ci étant conçu comme une fenêtre ouvrant sur une profondeur fictive - ce qui explique, incidemment, que la peinture ait été dès l'origine et soit restée durablement l'horizon esthétique du cinéma ; la salle, construite selon un point de vue convergent unique, est occupée par des rangées de sièges gradinées sur lesquels les spectateurs se tiennent immobiles ; enfin, comme une performance théâtrale, la séance de cinéma a un commencement et une fin : c'est ainsi que tout au long du XX^e siècle, le long métrage de fiction, c'est-à-dire le cinéma narratif, restera la forme cinématographique dominante.

Philippe-Alain Michaud, *Le Mouvement des images*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition *Le Mouvement des images*, Centre Pompidou, 2007.



Spectacle & panorama

Le panorama prétend tout donner à voir. Le mot vient des racines grecques (*pan* (tout) et *horama* (spectacle)) qui signifient l'omnivoyance. Il s'agit d'embrasser du regard une vaste zone. Dans le domaine de l'organisation et de la transmission du savoir, le panorama sur un sujet en donne une compréhension globale. C'est sous le nom de *panorama* que naît, à la fin du XVIII^e siècle un spectacle populaire, apprécié jusqu'aux succès des Expositions Universelles de Paris, Londres, Berlin.

Le cinéma à l'horizon

Le peintre Robert Barker aurait inventé en 1785 le principe du panorama en observant l'éclairage zénithal frôler les murs de sa cellule de prison. Ce dispositif consiste en une rotonde avec éclairage sommital dans laquelle sur les murs intérieurs est installée une fresque peinte en trompe-l'œil. Représentant des paysages ou des motifs patriotiques, les panoramas, sont considérés comme le premier spectacle visuel de masse, une forme de « démocratisation de la perspective », s'opposant alors à la peinture exposée dans les musées.

Ce nouveau genre de représentation ne cesse de se perfectionner par des effets d'illusion de plus en plus sensationnels : éclairage au gaz mimant le feu, ventilation simulant la brise... Le panorama accroît le spectaculaire, étend l'image jusqu'au gigantisme, confère une dimension temporelle à l'espace de représentation.



Hendrik Willem Mesdag, *Le panorama Mesdag*, 1880–1881.

Il s'agit d'une peinture cylindrique de plus de 14 mètres de haut, 40 mètres de diamètre et 120 mètres de circonférence. Elle représente la ville et le port de La Haye ainsi que la plage de Scheveningen (Pays-Bas). Le panorama comporte un faux terrain constitué d'une plage de vrai sable portant des débris d'épaves qui se prolonge insensiblement par la plage peinte. C'est le plus ancien panorama conservé dans son lieu d'origine.



Spectateurs admirant le panorama de Mesdag dans son pavillon (2007), photographie anonyme.



Panorama, établir l'ordre par le regard

De l'ordre public à l'ordre moral et sexuel

Conquêtes et expositions coloniales, avènement du chemin de fer et de la figure de l'explorateur, la bourgeoisie occidentale du XIX^e siècle cultive la conviction que son regard est omniscient sur le monde. Lors de l'Exposition Universelle de 1889 à Paris, le panorama est l'attraction qui transforme l'exposition en microcosme. Le panorama est alors un outil précieux au service de l'idéologie et du projet colonialiste : posséder le monde.

L'île du Belvédère, point culminant du parc des Buttes Chaumont, offre une vue panoramique et un point de vue continu sur un paysage urbain hétéroclite, montrant des ruptures tant historiques que sociales, entre quartiers bourgeois et populaires, entre grands ensembles HLM datant des années 1960 et immeubles haussmanniens. Ce paysage hétérogène renvoie à l'histoire du parc et à sa construction au Second Empire.

Dans *This Nameless Spectacle*, Jesper Just crée un rapprochement entre le panorama, la reconstruction de Paris au Second Empire et l'histoire d'Herculine Barbin dont il s'inspira pour créer le personnage transgenre joué par Marie-France, actrice et chanteuse parisienne, égérie des nuits parisiennes dans les années 1970 et militante du FHAR (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire).

Au XIX^e, alors que le baron Haussmann ouvre la ville à la lumière et à la vue de tous, Herculine Barbin (1838 – 1868), hermaphrodite née en France, expose à travers ses mémoires, son identité sexuelle et révèle ne pas être anatomiquement une femme. À travers l'histoire d'Herculine Barbin on découvre que la médecine et la justice du XIX^e siècle demandaient avec acharnement aux personnes transgenres leur véritable identité sexuelle.

Sous le Second Empire, le baron Haussmann (1809 – 1891), préfet de la Seine, engage ce qu'on appelle à l'époque l'« embellissement de Paris », campagne de modernisation de la ville, sur fond d'idéologie hygiéniste et sécuritaire. Ainsi il fait transformer la décharge à ciel ouvert qui occupait d'anciennes carrières de pierre sur la colline de Belleville en un parc urbain extraordinaire. Le parc de 25 hectares, vitrine du savoir-faire français, doit absolument ouvrir le 1^{er} avril 1867, pour l'inauguration de l'Exposition Universelle. À l'opposé des parcs anglais qui offrent au promeneur une illusion champêtre, les parcs du Second Empire, et particulièrement les Buttes-Chaumont, sont partie prenante du projet urbain. Le parc est le lieu où le citadin se familiarise avec la nouvelle ville, et en même temps un lieu où la ville et la modernité se montrent au public.

Jesper Just, *This Nameless Spectacle*, 2011.
Installation vidéo. Production MAC/VAL,
musée d'art contemporain du Val-de-Marne,
Vitry-sur-Seine. ANNA LENA Films.
Courtesy Galerie Perrotin, Paris. © Jesper Just, 2011.



Faisant suite, de peu, à l'invention du principe du panorama, Jeremy Bentham, philosophe anglais, pense en 1786 une nouvelle forme architecturale qui mettrait fin au scandale de l'insalubrité dans les prisons: le dispositif panoptique qui consiste un agencement architectural faisant que le surveillant (à la place centrale du spectateur du panorama) peut tout voir sans être vu. La visibilité devient un piège en instaurant le sentiment d'être surveillé par quelqu'un sans savoir si on l'est vraiment, de sorte que ce sentiment soit intériorisé à chaque instant.

Une maison de pénitence sur le plan que l'on vous propose serait un bâtiment circulaire; ou plutôt, ce seraient deux bâtiments emboîtés l'un dans l'autre. Les appartements des prisonniers formeraient le bâtiment de la circonférence sur une hauteur de six étages: on peut se les représenter comme des cellules ouvertes du côté intérieur, parce qu'un grillage de fer peu massif les expose entier à la vue. Une galerie à chaque étage établit la communication; chaque cellule a une porte qui s'ouvre sur cette galerie.

Une tour occupe le centre: c'est l'habitation des inspecteurs; mais la tour n'est divisée qu'en trois étages, parce qu'ils sont disposés de manière que chacun domine en plein deux étages de cellules. La tour d'inspection est aussi environnée d'une galerie couverte d'une jalousie transparente, qui permet aux regards de l'inspecteur de plonger dans les cellules, et qui l'empêche d'être vu, en sorte que d'un coup d'œil il voit le tiers des prisonniers, et qu'en se mouvant dans un petit espace, il peut les voir tous dans une minute. Mais fût-il absent, l'opinion de sa présence est aussi efficace que sa présence même.

Jeremy Bentham, extrait de *Panoptique*, imprimé par ordre de l'Assemblée nationale, à Paris, 1791.

Derrière les dispositifs disciplinaires, se lit la hantise des « contagions », de la peste, des révoltes, des crimes, du vagabondage, des désertions, des gens qui apparaissent et disparaissent, vivent et meurent dans le désordre. [...]

Le partage constant du normal et de l'anormal, auquel tout individu est soumis, reconduit jusqu'à nous et en les appliquant à de tout autres objets, le marquage binaire et l'exil du lépreux; l'existence de tout un ensemble de techniques et d'institutions qui se donnent pour tâche de mesurer, de contrôler, et de corriger les anormaux, fait fonctionner les dispositifs disciplinaires qu'appelaient la peur de la peste. Tous les mécanismes de pouvoir qui, de nos jours encore, se disposent autour de l'anormal, pour le marquer comme pour le modifier, composent ces deux formes dont elles dérivent de loin.

Michel Foucault, *Surveiller et punir*, éditions Gallimard, 1975.



Intérieur de la prison Presidio Modelo à Cuba construite sur le modèle du panoptique. Photographie anonyme.



Bande-son

JESPER JUST
This Unknown Spectacle
Exposition
22 oct. 2011 – 5 fév. 2012

Dans le travail de Jesper Just, on trouve un univers sonore cohérent avec des constructions récurrentes et des points communs d'un film à l'autre. Ainsi, on retrouve souvent l'utilisation d'un souffle, un bruit blanc (comme une rumeur de ville ou un bruit de ventilation), unificateur. L'arrivée d'une musique (chanson ou morceau instrumental) qui vient construire l'intensité dramatique et symboliser les sentiments des personnages. La musique agit comme un déclencheur émotif après une accumulation de tensions, provoquée par la durée des actions.

Jesper Just, *It Will All End In Tears*, 2006.
Film 35mm, couleur, 20'.
Courtesy Perry Rubenstein Gallery, New York et
Galleri Christina Wilson, Copenhague Copyright
© Jesper Just 2005 - 2007.

Le sonore

Entendre le cinéma

Daniel Deshays est à la fois un praticien et un théoricien du son. Pour lui l'écoute sonore ne peut se réduire au sens des dialogues ni à l'émotion engendrée par la musique. En parlant de « territoire » du son, il invite à comprendre qu'il y a plusieurs niveaux de son, un agencement de plusieurs choix : intensités, distorsions, timbres, plans sonores, réverbération, bruit de fond, architecture de l'espace acoustique... qui tous ensemble créent la signification d'une scène, tout autant que la mise en images. À travers l'exemple de *Mulholland drive* de David Lynch, il montre comment l'analyse de la bande-son permet l'accès à la mise en scène.

Chez Lynch, tout travail commence par une opération de mutation des sons du monde. La transfiguration du réel s'opère. [...] Mais c'est surtout dans un café réduit au silence, bien qu'habité par quelques clients, que la scène s'amorce par un dialogue étrange. Seuls des passages assourdis de voiture surgissent au loin. À la fin de la conversation, les protagonistes sortent dans la rue et l'ouverture de la porte laisse entendre un dernier passage de véhicule conclu par une queue de réverbération. La sortie dans la rue, loin de faire exister un supplément d'ambiance, assourdit le son des voitures en dépit de leur proximité. Après la descente d'un escalier, de petits sons apparaissent en écho, émergeant de trames floues, essentiellement instrumentales. Toutes les fréquences aigües s'atténuent progressivement, nous sommes plongés dans un espace de plus en plus feutré. Nous passons ainsi de la perception du monde extérieur à un sentiment d'intériorité, dans une subjectivité qui nous fait vivre la scène comme un cauchemar. Comment rendre compte du sonore du monde depuis l'intériorité ? Comment le sonore, agent de la sensation, pourrait-il lui-même représenter la sensation ? Si la représentation de l'être intérieur ne peut avoir lieu en son extériorité, c'est par de telles figures que Lynch nous y fait accéder. Figures, simulacres, tout ici n'est qu'allusions. Des codes communs, signes simples, en permettent l'approche. On pense alors à la surdité, du moins à l'expérience qu'on en connaît : à ce qu'on entend quand la tête sous l'eau, les attaques et la localisation des sons disparaissent. Ce qu'il faut noter ici, c'est que l'effet est produit en creux et non pas en ajout, non en addition d'éléments mais simplement en évacuation, en privation. L'intériorité du rêveur devient le réel. L'image a souvent, dans le cinéma, pris en charge la représentation du rêve, ce qui est intéressant ici c'est que ce n'est pas elle qui s'en charge mais le son. Et c'est par l'effacement de la présence du direct associé d'ordinaire à l'image que l'idée d'intériorité, soutenue par des plans subjectifs, surgit.

Daniel Deshays, *Entendre le cinéma*, Klincksieck, Paris 2010. pp. 123 – 124.

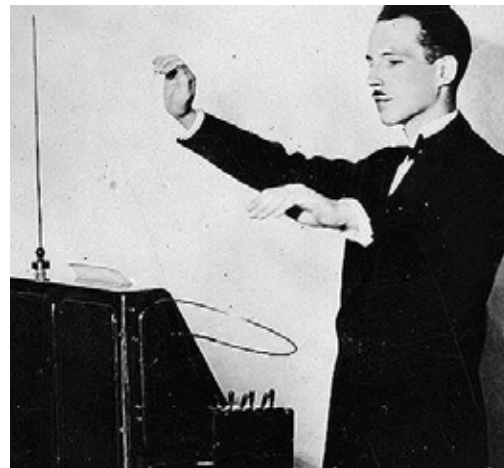
Le Theremin



Dorit Chrysler, compositrice de nombreuses bandes originales des films de Jesper Just.

Jesper Just a développé une relation de travail privilégiée avec la compositrice Dorit Chrysler. Musicienne, chanteuse, ex-leader du groupe rock Halcyon, elle a composé la bande originale de nombreux de ses films : *It Will All End in Tears*, *A Vicious Undertow*, *A Voyage in Dwelling*, *Sirens of Chrome*, *Romantic Delusions*... Dans ses compositions, elle utilise les richesses expressives du Theremin, dont elle est une performeuse très reconnue, associées à sa voix, à des samples, à des effets de réverbération. Cette musique électronique lui permet de jouer très finement sur les frontières entre instrument et voix, entre bruits et musique.

Le Theremin, inventé en 1919 par l'ingénieur russe Lev Sergeïevitch Theremin, est le premier instrument électronique à connaître le succès et l'un des rares à être encore présent sans avoir subi de transformations majeures. Il se joue par interférence du corps de l'interprète avec les fréquences produites par l'instrument. Le son est oscillant, l'interprète réglant lui-même par la position de ses bras la hauteur de la note et du volume. Il est très évocateur du timbre de la voix humaine comme de la scie musicale. Le Theremin a été souvent employé pour illustrer des films de science-fiction ou de suspense comme *Spellbound* (Hitchcock, 1945), *The Lost Weekend* (Billy Wilder, 1945), *It Came from Outer Space* (Jack Arnold, 1953), *The Day the Earth Stood Still* (Robert Wise, 1951).



On peut voir une archive filmée de Theremin sur : <http://www.youtube.com/watch?v=w5qf9O6c200>

La ritournelle, un usage de la répétition dans la bande-originale

Utilisation d'une boucle sonore cristalline répétitive et lancinante.

Clochettes, Theremin ou boîte à musique: ces types de sons, souvent utilisés dans les films de Jesper Just, font penser à un univers enfantin. Dans de nombreux films de cinéma, ces séquences sonores répétitives évoquent la mémoire d'une enfance blessée, des pulsions irrépessibles, ou encore, une émotion obsessionnelle.

Dans un texte très célèbre, Gilles Deleuze et Félix Guattari évoquent la fonction des formes sonores en ritournelle, à la fois dans le domaine du quotidien mais aussi dans celui de la musique savante :

De la ritournelle

Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il pleut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant au sein du chaos. (...)

Debussy critiquait Wagner en comparant les leitmotives à des poteaux indicateurs qui signaleraient les circonstances cachées d'une situation, les impulsions secrètes d'un personnage. Et il en est ainsi, à un niveau ou à certains moments. Mais plus l'œuvre se développe, plus les motifs rentrent en conjonction, plus ils conquièrent leur propre plan, plus ils prennent d'autonomie par rapports à l'action dramatique, aux impulsions, aux situations, plus ils sont indépendants des personnages et des paysages, pour devenir eux-mêmes paysages mélodiques, personnages rythmiques qui ne cessent d'enrichir leurs relations internes.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie*, éditions de Minuit, Paris, 1980.

Sur Internet, à propos de la ritournelle:
<http://www.synesthesie.com/heterophonies/ritournelles.html>.

Quelques films où l'on trouve une utilisation comparable, lancinante et mémorielle, des sons en ritournelle.

Le Casanova de Fellini

Musique de Nino Rota

Les sonorités mécaniques et obsessionnelles de sa partition, sa fausse légèreté due à une orchestration complexe, ses dissonances cristallines, sa mélancolie et son ironie participent de la caractérisation du Casanova fellinien.



Nino Rota, *Pin Pinin*, thème du film, *Le Casanova de Fellini*, 1976. Détail visuel de la partition.



Federico Fellini, *Le Casanova de Fellini*, 1976, 155', photogrammes.

M le maudit de Fritz Lang

Le sifflement du meurtrier d'enfant revient dans tout le film comme un signal inquiétant.

Michel Chion, théoricien du son (compositeur, écrivain, réalisateur cinéma et vidéo, chercheur, enseignant), s'est intéressé à cette question dans le cinéma. Il explique le rôle expressif que la musique peut jouer au-delà des mots :

La musique résonne ainsi facilement dans le parlant, comme la voix qui s'élève là où les mots ne vont plus, ou bien comme le cri intérieur que l'on retient : l'harmonica d'Il était une fois dans l'Ouest (1968, Sergio Leone) ou la guitare de Paris Texas (1984, Wim Wenders) sont l'expression du mutisme des personnages principaux, deux « traumatisés » depuis l'enfance. En même temps, on ne saurait ignorer que ce thème permet de traiter la musique comme communication affective directe, comme langage non verbal fondamental, sans cette « perte » et cette dépossession qu'implique l'usage du langage proprement dit.

Michel Chion, *La Musique au cinéma*, éditions Fayard, 1995.



Sergio Leone, *Il était une fois dans l'ouest*, 1968, 158' (photogrammes).

Charles Bronson et Henri Fonda y jouent deux des personnages principaux. L'harmonica apparaît comme thème récurrent à la fois à l'image mais aussi dans la bande-son. La cellule sonore, maintes fois répétée dans tout le cours du film, a pour fonction d'annoncer les apparitions mystérieuses du personnage joué par Charles Bronson qui possède cet harmonica, mais aussi de symboliser un souvenir traumatique de son enfance autour duquel se construit toute l'intrigue du film.

Les reprises et citations musicales

dans les films de Jesper Just

Dans ses films, Jesper Just effectue des reprises de chansons extrêmement célèbres du répertoire de la musique populaire souvent chantées par les personnages. Il n'y a quasiment jamais de dialogues directs entre eux. Les chansons servent de moyens d'expression.

Michel Chion explique comment la chanson mobilise une mémoire et des stéréotypes collectifs pour cristalliser des émotions complexes.

Une chanson est en même temps le symbole de ce qui pour chacun d'entre nous est lié au plus intime de son destin, de ses émois, tout en restant libre comme l'air, et en demeurant la chose du monde la plus partagée, la plus commune, puisque qu'elle est l'aspect le plus vulgarisé, le moins ésotérique, le plus anonyme de la musique.

Une chanson est parfois aussi un chiffre, un code: le code des paroles implicites auxquelles il renvoie, même quand on ne les entend pas, et qui sont comme l'inconscient des notes – par exemple dans des films comme L'Ange bleu ou Quand Harry rencontre Sally [...] Mais surtout, dans ce flux continu d'impressions données comme reproduction de la vie qu'est un film, la chanson est ce qui, à cause de sa simplicité même, se grave sans raison dans la mémoire, s'associe pour toujours à un moment de l'existence, puis enferme en lui ce destin, qu'il emporte quelque part. Elle représente le caractère à la fois éphémère, particulier et en même temps impersonnel du fatum. Et le destin dans le cinéma, cet art qui use de superposition et de rencontres, de rapports constamment changeant entre la forme et le fond, entre l'individu et le tout, trouve dans la chanson un symbole particulièrement fort.

Michel Chion, *La Musique au cinéma*, éditions Fayard, 1995.



Jesper Just, *It Will All End In Tears*, 2006.

Film 35mm, 20'.

Courtesy Perry Rubenstein Gallery, New York et Galleri Christina Wilson, Copenhagen © Jesper Just 2005–2007.

Un groupe d'hommes reprend a capella
I've got you under my skin de Frank Sinatra.



Jesper Just, *This love is silent*, 2003.

Vidéo, 5'45".

Courtesy Galleri Christina Wilson, Copenhagen

© Jesper Just 2000 - 2007.

Johannes Lilleøre reprend a cappella *Cucurrucucu Paloma* de Tomás Méndes.



Jesper Just, *Bliss and Heaven*, 2005

Film super 16mm, 8'10" (photogramme).

Courtesy Galleri Christina Wilson, Copenhagen © Jesper Just 2000–2007.

Un camionneur reprend *Please Don't keep me waiting*, succès d'Olivia Newton-John.

Références musicales et cinématographiques

(réelles et supposées) présentes dans les films de Jesper Just



A Voyage in Dwelling, 2008

A *Voyage in Dwelling* constitue une trilogie avec *A Room's of One's Own* (2008) et *A Question of Silence* (2008).

On pourrait traduire le titre du film par « un voyage dans une habitation » ou « un voyage intérieur », faisant à la fois écho aux lieux où erre le personnage du film et à l'introspection à laquelle il se livre (du latin *introspectus*, action de regarder à l'intérieur).

Références musicales :

La chanson *Follow the Sirens* de Dorit Chrysler (2008).



A Vicious Undertow, 2007

Le titre, que l'on pourrait traduire par « un courant sous-marin vicieux », évoque, entre autres, le temps, le fait de vieillir, renvoyant à ce sentiment vague qui s'introduit sournoisement.

Références cinématographiques :

– La scène d'ouverture de *L'Année dernière à Marienbad* (1961) d'Alain Resnais est évoquée par la première séquence de *A Vicious Undertow* : une succession en un long travelling et en close-up de différentes textures.

– Les deux personnages féminins font directement référence au film *Persona* (1966) d'Ingmar Bergman.

– Echos au film de Robert Aldrich *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?* (1962), par l'usage du noir et blanc et des visages de femmes fatigués *La Maison du diable* de Robert Wise (1963) pour la scène finale de l'escalier

– *Sueurs froides* (1958), *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock.

Références musicales :

Rebel Waltz des Clash (1980) et *Nights in White Satin* des Moody Blues (1967), chansons sifflées par les personnages du films et arrangés par Jakob Garfield pour *A Vicious Undertow*.



It Will All End in Tears, 2006

Le film est découpé en 3 parties : *A Little Fall of Rain, And Dreaming is Nursed in Darkness* (une citation de Jean Genet tirée du *Miracle de la rose*, 1946), *It Will All End in Tears*.

Bande originale du film *It Will All End in Tears* : « Mieskuoro Huutajat », le chœur finlandais des « hommes hurlants », déclame *Untilgumenn* une chanson originale écrite par Grim Thomsen et arrangé par Petri Serviö.

Références cinématographiques supposées :

– Dans le film *A Little Fall of Rain*, le décor composé évoque *Tigres et dragons* d'Ang Lee et *Hero* de Zhang Yimou, films de sabre chinois des années 2000.

– Comme dans le film *Le Tambour* de Volker Schlöndorff (...), la percussion entendue dans *A Little Fall of Rain* donne la mesure des émotions des personnages.

– Dans *It Will All End in Tears*, les nappes sonores qui composent la musique du film, rappellent la composition de Vangelis réalisée pour le film *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott.

Références musicales :

– *Chinese Garden* de Dorit Chrysler (2006)

– *Only You* des Platters (1955)

– *I've got you under my skin* de Cole Porter (1956), immortalisée par Frank Sinatra.



The Lonely Villa, 2004

Le titre de l'œuvre fait référence au film muet éponyme de David W. Griffith (1909), lui-même inspiré de la pièce de théâtre *Au téléphone...* (1901) d'André de Lorde. On songe, en contrepoint, à la pièce de Jean Cocteau, *La Voix humaine* (1930).

Références musicales :

Les paroles de deux tubes des Ink Spots, quatuor noir américain des années 1930–1940 (*I Don't Want to Set the World on Fire* et *Address Unknown*, 1939), font office de dialogue entre les personnages du film :

Je n'ai pas envie d'enflammer le monde.

Je veux juste mettre le feu à ton coeur.

Adresse inconnue – pas trace de toi / rien. Ce que je donnerais pour croiser / ton visage. / Pourquoi je suis resté / si longtemps si loin ? J'aurais dû / me douter que le jour viendrait / où tu disparaîtrais.

Les deux protagonistes reprennent ensemble un couplet de la première chanson :

J'ai cessé de rêver des clameurs / du monde. Je voudrais juste que / tu m'aimes. Que tu m'avoues que / notre trouble est le même. Crois-moi, / c'est là mon vœu suprême.



This Nameless Spectacle, 2011

Le titre trouve son origine dans un poème de 1923, *The Right of Way* de William Carlos Williams, poète et romancier américain, mais aussi pédiatre et médecin généraliste. Il est l'un des représentants du modernisme et de l'imagisme. Le poème aborde la question du « regard fixe mobile ».



Sirens of Chrome, 2010

Le titre fait allusion à la place réservée aux femmes dans les stratégies commerciales, cantonnées, depuis la naissance de l'industrie automobile, au rôle d'appât pour séduire une clientèle masculine. Le terme « chrome » vient du grec *chroma*, signifiant couleur, mais renvoie également au chrome utilisé pour améliorer la résistance à la corrosion et rajouter un fini brillant aux carrosseries.

Références musicales supposées :

Le thème de la ritournelle entendue dans le film (jouée par un violon) rappelle celui du *Temps des cerises*, chanson dont les paroles furent écrites en 1866 par Jean-Baptiste Clément et la musique composée par Antoine Renard en 1868.



Échos romantiques

JESPER JUST
This Unknown Spectacle
Exposition
22 oct. 2011 – 5 fév. 2012

Il y a dans le travail de Jesper Just de multiples indices ou échos romantiques. Les titres, comme *Romantic Delusion*, *A Fine Romance* annoncent une esthétique de l'émotion.

Les personnages des films de Jesper Just, jouent des relations psychiques, des états émotionnels qui rappellent les préoccupations de l'être romantique. Ces films souvent sans dialogue sont tissés d'images aux espaces très différents. L'utilisation de la nature comme espace contemplatif et reflet des passions, un goût pour l'étrangeté, le mystère et le fantastique, renvoient aux principes esthétiques de la littérature ou la peinture romantique du xix^e siècle.

Jesper Just, *Sirens of Chrome*, 2010. RED reporté sur Blu-ray, 12'38". Courtesy Galerie Perrotin, Paris et Galleri Christina Wilson, Copenhague. © Jesper Just, 2010.

Histoire de l'art romantique

Les profondes transformations sociales et politiques articulant le XVIII^e au XIX^e siècle, avec la Révolution et l'Empire, avec des changements dans le rôle de l'individu vis-à-vis de la société, sont un terrain favorable à l'éclosion du romantisme en France. En Allemagne, dans la même période, c'est une philosophie romantique qui apparaît; elle se traduit par une dépréciation des règles esthétiques jugées conventionnelles, l'apologie de la spontanéité, de l'intuition, de la passion, de l'aspiration à l'infini. Le romantisme a de multiples apparences en littérature, peinture, musique.

Par son opposition aux valeurs d'harmonie et aux canons du classicisme, le romantisme se focalise sur les passions, le trouble existentiel, l'énergie créatrice du rêve. La grande figure du romantisme est celle du solitaire, déversant ses épanchements dans une nature complice. Il cultive l'extravagance de son imaginaire exalté. Le romantisme procède à une contestation de la raison dont il aperçoit l'infériorité sur le cœur et l'imagination. Il exprime aussi une aspiration à la liberté quant aux normes sociales et politiques par l'utilisation de l'étrangeté.

Le pittoresque, ou *Le paysage comme état d'âme*

Dans le sillage d'un Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) qui fait figure de précurseur à ce mouvement, les peintres romantiques ambitionnent de créer des paysages qui s'adressent directement à l'âme de leur spectateur. Le premier sens esthétique de romantique a été *pittoresque*. Jean Clair cite le peintre français Pierre-Henri de Valenciennes (1750–1819) à ce sujet:

C'est alors que l'on produit successivement, par ses ouvrages, toutes les sensations dont on a été soi-même affecté en inspirant à l'âme des spectateurs la frayeur ou la mélancolie, le calme ou le frémissement, la tristesse ou la gaieté; mais toujours l'admiration et l'enthousiasme. L'artiste ne fait pas alors le froid portrait de la Nature insignifiante et inanimée; il la peint parlant à l'âme, ayant une action sentimentale, une expression déterminée qui se communique facilement à tout homme sensible.

Extrait de la volupté de la mélancolie, dans *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Jean Clair, RMN 2005, page 319.

Les sujets littéraires ou historiques incitent à l'évasion temporelle et spatiale. Le temps devient une dimension forte de l'œuvre. Il peut être légendaire ou lié à l'activité du monde. Le traitement esthétique emporte ces sujets vers l'emphase, cultive une exaltation des sensations et des sentiments. L'actualité et le politique se chargent d'une vision historique.



Arnold Böcklin, *l'Île des morts*, 1883.
Huile sur bois, 150 x 80 cm.
Neue Nationalgalerie, Berlin.



Pierre-Henri de Valenciennes, *L'Eruption du Vésuve*, 1813.
Huile sur toile, 147,5 x 195,5 cm.
Musée des Augustins, Toulouse. © Daniel Martin



Caspar David Friedrich, *Vue sur Arkona au lever de lune*, 1805.
Huile sur toile. Collection privée.

Un rapport nostalgique au passé se développe, lié à l'idée d'une perte inéluctable et à une exaltation pour des moments devenus inaccessibles. L'esthétique de la ruine se développe, la référence à un temps présent conçu comme dégradé.

Un soir au coucher du soleil, assis auprès de son amie, au fond du verger, loin des importuns, il rêvait profondément. Des moments si doux, pensait-il, dureront-ils toujours ? Son âme était tout occupée de la difficulté de prendre un état, il déplorait ce grand accès de malheur qui termine l'enfance et gâte les premières années de la jeunesse peu riche. - Ah ! s'écria-t-il, que Napoléon était bien l'homme envoyé de Dieu pour les jeunes Français ! Qui le remplacera ? que feront sans lui les malheureux, même plus riches que moi, qui ont juste les quelques écus qu'il faut pour se procurer une bonne éducation, et qui ensuite n'ont pas assez d'argent pour acheter un homme à vingt ans et se pousser dans une carrière ! Quoi qu'on fasse, ajouta-t-il avec un profond soupir, ce souvenir fatal nous empêchera à jamais d'être heureux !

Stendhal, *Le Rouge et le noir*, 1830.



Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1819.

Huile sur toile, 4,91 m x 7,16 m.

Musée du Louvre, Paris. © R.M.N./D. Arnaudet



Jesper Just, *Sirens of Chrome*, 2010.

RED reporté sur Blu-ray, 12'38" (photogramme).

Courtesy Galerie Perrotin, Paris et Galleri Christina Wilson,

Copenhagen. © Jesper Just, 2010



Hubert Robert, *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruines*, 1796. Huile sur toile, 115 cm x 145 cm.

Musée du Louvre © Musée du Louvre. Dequier - M. Bard

L'œuvre de Jesper Just est-elle romantique ?

Une ambiance de rêve s'exprime dans les films de Jesper Just, par la construction d'une intensité dramatique mystérieuse, à travers le montage, l'utilisation de cadrages. L'accent est mis sur des sensations physiques, des situations étranges campent des personnages ambigus.

Entre rêve et réalité : figures du somnambulisme

Comment est possible, si elle l'est, une poétique du rêve ? Celle-ci pourrait être abordée par le biais d'un problème éminemment romantique, lequel constitue sans doute son énigme principale : l'union du rêve et de la vie, soit encore « l'épanchement du songe dans la vie réelle » qu'évoque Nerval au début d'Aurélia.

À plus d'un titre, le rêve cristallise l'esthétique imaginaire de cette période, (...)

Réserve inépuisable de formes et d'images, le rêve constitue également le modèle naturel de l'esthétique romantique du mélange. Avec ses séquences désordonnées, et tout à la fois articulées, d'images internes, la scène onirique se présente comme une unité mobile : tout ensemble, règne du mouvement perpétuel et métaphore intérieur du procès de la vie. Tout devient et se transforme en tout, voire en son contraire (...)

Olivier Schefer, *Résonances du romantisme*, collection Essais –
La Lettre volée, Bruxelles, 2005.

Jouons à tracer des parallèles terme à terme entre des définitions esthétiques du romantisme par Étienne Souriau (Dictionnaire d'esthétique) ou Gilles Deleuze et une iconographie commentée extraite des films de Jesper Just.

La dualité foncière de l'Un

L'un se fait multiple, l'individu peut même aller jusqu'à son déchirement intérieur. Le héros romantique sent amèrement le contraste entre sa situation sociale et sa valeur propre.

Exaltation de l'étrangeté et du corps fatigué est présente, par exemple, *Quasimodo* dans *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo.

La grimace était son visage. Ou plutôt toute sa personne était une grimace.

Une grosse tête hérissée de cheveux roux ; entre les deux épaules une bosse énorme dont le contrecoup se faisait sentir par devant ; un système de cuisses et de jambes si étrangement fourvoyées qu'elles ne pouvaient se toucher que par les genoux, et, vues de face, ressemblaient à deux croissants de faucille qui se rejoignent par la poignée, de larges pieds, des mains monstrueuses, et, avec toute cette difformité, je ne sais quelle allure redoutable de vigueur, d'agilité et de courage ; étrange exception à la règle éternelle qui veut que la force, comme la beauté, résulte de l'harmonie. Tel était le pape que les fous venaient de se donner. On eût dit un géant brisé et mal ressoude.



Jesper Just, *Romantic Delusions*, 2008.
Film 8mm, 10'25" (photogrammes).
Courtesy Galerie Perrotin, Paris © Jesper Just 2008

L'intensité affective

L'exaltation de la sensibilité bat en brèche les modèles sociaux.

Le romantisme, c'est de prôner un retour à un état anti-repressif, sans marque autre que celle de la diffraction inépuisée, du morcellement continu de mon corps qui capte le Désir et la Nature, entendue comme possibilité interminée parce qu'interminable du Désir au delà du Social.

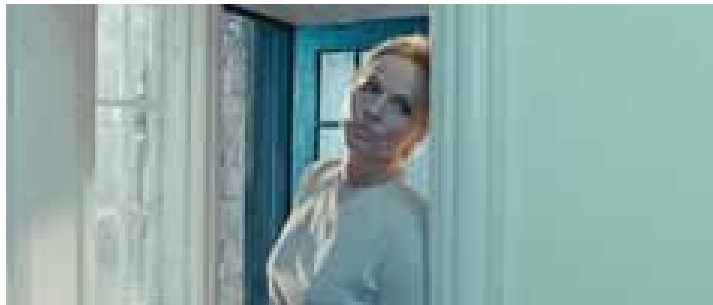
France Berçu, *Sed Perseverare Diabolicum*, extrait de l'article de l'ouvrage collectif *Gilles Deleuze*, Collectif-essai, Éditions l'Arc/inculte, Paris, 2005.



Jesper Just, *A Room of One's Own*, 2008.
Film 16mm transféré en Blu-ray, 8'29".
Courtesy Galerie Perrotin, Paris et Victoria Miro Gallery
© Jesper Just 2008

L'aspiration à l'absent

C'est une insatisfaction, une orientation vers ce qui n'est pas là, hic et nunc. Ce mouvement vers l'absent peut se traduire par: le besoin d'évasion dans le temps ou dans l'espace. Un moyen de se dégager de la réalité présente est de partir explorer un monde différent.



Jesper Just, *A Voyage in Dwelling*, 2008. Film super 16mm transféré sur DVD, 11' (photogramme).
Courtesy Galerie Perrotin, Paris et Victoria Miro Gallery
© Jesper Just 2008

La valorisation de l'individuel

L'individualisme personnel est souvent augmenté par le sentiment de la solitude. (...) À côté du héros romantique, l'artiste romantique.

Le romantisme affirme la précellence du génie, toujours original et unique, sur le talent. Le poète, figure idéale du monde littéraire, apparaît comme un exilé qui souffre de la méséstime ou de l'incompréhension de la société moderne.



Jesper Just, *Bliss and Heaven*, 2005.
Film super 16mm, 8'10" (photogramme).
Courtesy Galleri Christna Wilson, Copenhagen
© Jesper Just 2000-2007.



Les décors

JESPER JUST
This Unknown Spectacle
Exposition
22 oct. 2011 – 5 fév. 2012

Les films de Jesper Just se déroulent souvent dans des lieux « génériques », familiers sans être pour autant géographiquement situés. Les décors sont minutieusement choisis : ils participent à la production du sens au même titre que la bande-son ou les personnages, et sont souvent le point de départ des projets. Il les étudie et les documente en faisant appel à des sources littéraires, sociologiques ou iconographiques.

Cette méthodologie s'apparente à la psychogéographie, une discipline définie par Guy Debord en 1955 comme « l'étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus ».¹

Jesper Just, *Sirens of Chrome*, 2010.
RED reporté sur Blu-ray, 12'38".

Courtesy Galerie Perrotin, Paris et Galleri Christina Wilson, Copenhague. © Jesper Just, 2010.

1 Guy Debord, « Définitions », in *Internationale Situationniste* n° 1, Paris, juin 1958, p.13.

La mémoire des lieux

This Nameless Spectacle (2011) s'est construit autour d'un lieu: le parc des Buttes-Chaumont, dans le XIX^e arrondissement de Paris. Observé aujourd'hui, dans ses interactions avec son voisinage, relu dans le contexte de la rénovation urbaine d'Hausmann conduite au milieu du XIX^e siècle.

Sirens of Chrome, 2010

En 1930, Détroit (USA) est la quatrième ville des États-Unis, et General Motors, Ford et Chrysler y fournissaient du travail à une grande partie des habitants. Elle a connu un important dépeuplement dans la seconde moitié du XX^e siècle, au déclin de l'industrie automobile. Depuis cette époque, la population blanche déserte majoritairement le centre-ville. Enfin, au début du XXI^e siècle, Détroit a été particulièrement dévastée par la crise des crédits. Aujourd'hui c'est une ville fantôme, de très nombreux bâtiments sont vides et la population, à plus de 80% noire, est très pauvre.

Jesper Just fait de la voiture un personnage à part entière de son film: cet objet symbolique, très présent au cinéma et dans l'inconscient collectif, est ici un moyen d'activer l'histoire du lieu. Après de longs travellings à travers la ville déserte, nous voyons la voiture s'arrêter dans un lieu étrange, où se lit la mémoire de la ville: le Michigan Theater. Construite en 1926, à l'emplacement même où Henry Ford fabriqua sa première automobile, cette salle de spectacle de style néo-classique, décorée de stucs polychromes, a servi dans les années 50 et 60 de boîte de nuit. En 1976, elle fut partiellement démolie et transformée en parking.



Yves Marchand et Romain Meffre, *Michigan Theater*, in *Détroit, Vestiges du rêve américain*, Göttingen, Steidl, 2010, pp. 79.

Le décor comme cadre social

Travaillant sur les conventions et les normes qui encadrent les relations humaines, Jesper Just s'intéresse à la façon dont l'espace réel influence les comportements, et dont le décor cinématographique oriente la lecture des situations par le spectateur. Le choix de lieux publics comme décor de certaines œuvres fait apparaître les conventions et les tabous qui régissent les comportements et les relations à l'autre.

Les films *No Man is an Island* et *Romantic Delusions* ont pour cadre la ville. Jesper Just établit dans plusieurs interviews un parallèle entre ces deux œuvres, tournées en vidéo et en « milieu ouvert », où l'improvisation a une plus grande place.

La première vidéo se déroule sur Blågård's Plads, une place publique de Copenhague. On y voit un homme danser seul, au regard des passants, complètement emporté et indifférent aux rires.

Au début de *Romantic Delusions* le personnage, hermaphrodite, est filmé à Bucarest, dans un tramway et dans la rue. Cependant, Jesper Just le montre isolé, immobile au milieu des passants, ou marchant à contre-courant. La ville génère un malaise et la foule semble oppressante. Le décor souligne ici la stigmatisation des personnes hermaphrodites et le poids du regard social normatif.



Jesper Just, *No man is an island*, 2002. DVCAM, 4'.

Courtesy Galleri Christna Wilson, Copenhagen and Perry Rubenstein Gallery, New York Copyright © Jesper Just 2000 – 2006

Les espaces scéniques

À l'opposé des lieux normés de l'espace public, et comme pour déjouer les interdits et les conventions, Jesper Just situe à plusieurs reprises ses œuvres dans des lieux de spectacle.

No Man is an Island II, *A Fine Romance* et *The Sweetest Embrace of All* (2004) se déroulent dans des clubs de strip-tease. Une partie de l'action de *Bliss and Heaven* (2005) se passe dans un théâtre, on voit dans *Romantic Delusions* (2008) un ancien casino accueillant des spectacles, et la deuxième partie de *Sirens of Chrome* (2010) prend place dans un ancien théâtre.

Ces choix de décors rappellent l'importance, des conventions et des masques. La vie ne serait qu'une représentation, et nous jouerions tous un rôle dans le *theatrum mundi*, ou « grande scène du monde ». Cette métaphore théâtrale de l'existence remonte à l'Antiquité, on la retrouve notamment chez William Shakespeare :

*Le monde entier est un théâtre
Et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs
Ils ont leurs entrées et leurs sorties
Et notre vie durant nous jouons plusieurs rôles.*

William Shakespeare, *Comme il vous plaira*, acte II, scène VII (1599)

Chez le peintre Edward Hopper (1882 – 1967), les personnages semblent souvent absents, comme disposés par un metteur en scène dans des configurations variées.

Mais la référence au théâtre implique aussi des possibilités d'émancipation : un même plateau scénique abrite tantôt une tragédie, tantôt une comédie, tantôt une chambre à coucher et tantôt une forêt. Plus librement que dans la vie, le même acteur peut incarner une femme et un homme, un roi et un mendiant. C'est sans doute cette permissivité et cette suspension de la morale qui intéressent Jesper Just.



Edward Hopper, *The Sheridan Theatre*, 1937.

Huile sur toile, 43,5 x 64,1 cm.

Newark Museum, Newark, New Jersey (USA)

Jesper Just, *Bliss and Heaven*, 2005.

Film super 16mm, 8'10" (photogramme).

Courtesy Galleri Christna Wilson, Copenhagen © Jesper Just 2000–2007.

La réversibilité des rôles et des espaces

... le théâtral est le domaine de la liberté, le lieu où les identités ne sont que des rôles et où l'on peut en changer, une zone où l'on peut refuser le sens lui-même.

Susan Sontag, *L'écriture même : à propos de Barthes*, Christian Bourgois, Paris, 2002, p.51.

This Love is Silent (2003) est truffée de références au film noir américain : éclairages contrastés, décor minimal, voiture puissante, ravisseurs impassibles et victime dans le coffre. C'est également en vertu d'une convention cinématographique que la lumière délimite l'espace de l'action. Sauf que la lumière des phares n'éclairera pas un assassinat mais délimitera un espace scénique où le protagoniste chante et danse comme pour enchanter ses ravisseurs.

À ce moment les rôles se renversent : les assassins présumés devenus spectateurs laissent transparaître leurs émotions.



Rut Blees Luxemburg, *Enges Bretterhaus / Narrow stage*, 1998.

Cibachrome, 150 x 180 cm, 4/5.

Collection Frac Pays de la Loire.

Des lieux symboliques pour une géographie émotionnelle

Dans *A Room of One's Own*, la première vidéo de la trilogie *A Voyage in Dwelling* (2008), Jesper Just insère un motif iconographique qui témoigne d'une imbrication étroite entre l'espace où a lieu l'action et l'émotion ressentie par le personnage. Le personnage féminin occupe une cabine de ferry. Sur un des murs est encadrée une reproduction de la Carte du pays de Tendre, dessinée en 1654 par Madeleine de Scudéry pour accompagner son roman *Clélie, histoire romaine*.



Carte du pays de Tendre

Sa Carte du pays de Tendre dépeint un territoire varié fait de terres, de mers, de rivières et d'un lac, pays qui inclut aussi, outre des arbres, quelques ponts et un certain nombre de villes. La carte, œuvre d'un des personnages féminins du roman indique le chemin vers le « pays de Tendre » et incarne un voyage narratif. C'est-à-dire qu'elle donne à voir, sous la forme d'un paysage, un itinéraire d'émotions qui est, en retour, le lieu du roman. De sorte que la Carte de Tendre nous rend visible un monde d'affects. Par ce dessin, résultat d'un voyage amoureux, le monde extérieur nous transmet un paysage intérieur.

Bruno, Giuliana, *Atlas of Emotion, Journeys in Art, Architecture and Films*, New York, Verso, 2002, extraits traduits par Stéphane Bouquet in *CentQuatRevue* n.1, mai 2009, pp.81-83.

A Voyage in Dwelling (*dwelling* signifie habitation) est l'unique œuvre de Jesper Just située dans un décor domestique. C'est lorsqu'ils sont coupés de l'expérience quotidienne et familière de la maison que ses personnages semblent pouvoir plus facilement exprimer leurs émotions et expérimenter de nouvelles relations à l'autre.



Jesper Just, *A Room of One's Own*, 2008.

Film 16mm transféré en Blu-ray, couleur, 8'29"

Courtesy Galerie Emmanuel Perrotin, Paris et Victoria Miro Gallery

© Jesper Just 2008

Les espaces de transition

L'actrice Benedikte Hansen grimpe un escalier en spirale dans *A Vicious Undertow* (2007) et descend des marches dans *A Voyage in Dwelling* (2008). Dans ce même film elle explore les coursives d'un ferry, se tient sur le rivage d'une île et regarde la mer depuis le pont d'un bateau. Les protagonistes de *Something to Love* (2005) se trouvent successivement dans un garage souterrain, un ascenseur, et un escalier. Un couloir s'ouvre dans la remorque du camion de *Bliss and Heaven* (2005) et mène Johannes Lilleøre vers un théâtre à l'italienne.

Ces décors ont la particularité d'être des espaces de transition, de passage d'un lieu à un autre, voire d'un milieu à un autre. On appelle « espaces liminaires » ces espaces entre-deux, ambigus et indéterminés. Cette notion empruntée à l'anthropologie peut être appliquée à l'urbanisme, à la géographie, mais aussi à la psychologie et à la neurologie. Elle trouve son origine dans l'observation de rites de passage par l'ethnologue Arnold van Gennep (1873-1957).

Dans *Les rites de passage*, ouvrage publié en 1909, Van Gennep observe que les « séquences cérémonielles qui accompagnent le passage d'une situation à une autre et d'un monde (cosmique ou social) à un autre »² obéissent à un schéma tripartite.

Il propose à partir du mot latin *limen*, qui signifie « seuil », les termes de « phase pré-liminaire » (l'individu est séparé du groupe), « phase liminaire » (l'individu est relégué à la marge), et « phase post-liminaire » (l'individu acquiert un nouveau statut, il est réintégré dans le corps social).

Le critique de cinéma Jean-Loup Bourget examine les décors du mélodrame hollywoodien. Il qualifie les **escaliers** d'« espace dramatique par excellence ». Dans *A Vicious Undertow* (2007), le personnage quitte un espace clos, qui symbolise peut-être le monde du souvenir, pour s'élancer dans un escalier métallique extérieur, en spirale. Cette façon de se jeter dans l'inconnu correspond à une tentative de dominer sa vie, de se libérer, de se confronter au présent et à son âge.

² Van Gennep, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, Emile Nourry, 1909, pp.13-14.

Une tension similaire entre intérieur et extérieur est à l'œuvre dans le motif de la « **femme à la fenêtre** » :

Un motif iconographique privilégié par le mélodrame (mais qui ne lui est pas exclusif) est celui de la femme à la fenêtre. Ici encore, ce motif correspond le plus souvent à une pause, à une ponctuation pathétique : la femme à la fenêtre est un témoin passif, situé à la frontière du monde clos, intérieur, et du monde extérieur, à la limite de la cellule familiale et de l'univers social ; mais - quoiqu'elle regarde à l'extérieur - elle ne franchit pas cette limite, elle ne cesse pas d'appartenir au cercle domestique qui simultanément la protège et l'enferme.

[...] L'image est certainement d'origine picturale. Mais, chez le romantique allemand Caspar David Friedrich, on voit la femme de dos, rêvant à l'évasion que symbolise le mât aperçu d'un navire, et le motif est repris tel quel dans le film Die linkshändige Frau de Peter Handke (1978) ; dans le cinéma hollywoodien, au contraire, la femme est presque toujours montrée de face, ce qui permet au visage de l'actrice d'exprimer silencieusement toute une gamme possible de sentiments.

Jean-Loup Bourget, *Le mélodrame hollywoodien*, Stock, Paris, 1985, pp.184-187.

Une autre clef de lecture permet de comprendre le choix de certains décors symboliques chez Jesper Just : c'est la notion d'**hétérotopie**, développée par Michel Foucault.

L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. C'est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres ; c'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions ; mais peut-être que l'exemple le plus ancien de ces hétérotopies, en forme d'emplacements contradictoires, c'est le jardin. [...] Le jardin, c'est la plus petite parcelle du monde et puis c'est la totalité du monde. Le jardin, c'est, depuis le fond de l'Antiquité, une sorte d'hétérotopie heureuse et universalisante (de là nos jardins zoologiques).

Michel Foucault, « Des espaces autres », conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, Paris, pp. 46-49.

Texte intégral sur <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>



Jesper Just, *A little Fall of Rain*, 2006.

Film 35mm, 20'. Courtesy Galerie Perrotin, Paris © Jesper Just, 2006



Caspar David Friedrich, *Frau am Fenster*, 1822.

Huile sur toile, 44 x 73 cm. Alte Nationalgalerie, Berlin.

Charles David, *Lady on a Train*, 1945. Film américain de 94 min avec Deanna Durbin (photogramme).

Jesper Just, *A voyage in Dwelling*, 2008.

Film super 16mm transféré sur DVD, 11'.

Courtesy Galerie Perrotin, Paris et Victoria Miro Gallery

© Jesper Just 2008.

La plupart des œuvres de Jesper Just ont pour cadre des espaces clos où de petites communautés majoritairement masculines s'organisent suivant des règles implicites. C'est le cas de *No Man is an Island II*, *A Fine Romance* et *The Sweetest Embrace of All* (2004), tournées toutes les trois dans des bars de strip-tease de Copenhague. C'est aussi le cas de *The Lonely Villa* (2004), dont l'action est située dans un club. La bibliothèque est traitée en clair-obscur : la lumière extérieure n'y pénètre qu'à travers une claire-voie située en hauteur. Cet éclairage donne l'impression d'un temps figé et d'une situation immuable, à l'écart de l'expérience réelle.



Jesper Just, *The Lonely Villa*, 2004.
Film super 16mm, couleur, 4'30"
Courtesy Galleri Christna Wilson, Copenhague
et Perry Rubenstein Gallery, New York.
© Jesper Just, 2000–2006.

Dans *Invitation to Love* (2003), Jesper Just place l'action dans une pièce de réception de l'Académie Royale de Beaux-Arts de Copenhague, où il a étudié entre 1997 et 2003. L'Académie est située dans un ancien château du xvii^e siècle, sur la Place Royale de Copenhague. Décorée de portraits d'académiciens, meublée d'une longue table où pourrait siéger un jury, la pièce est solennelle. Elle évoque l'autorité, l'inscription dans la tradition et le respect des générations passées.



Jesper Just, *Invitation to Love*, 2003.
Vidéo, couleur, 8' (photogramme).
Courtesy Galerie Perrotin, Paris © Jesper Just, 2003



Albrecht Dürer, *Saint Jérôme dans sa cellule*, 1514.
Eau-forte, 24,7 x 18,8 cm. Allen Memorial Art Museum,
Oberlin College, Ohio (USA)



Robert Siodmak, *Les mains qui tuent*, 1944,
film policier américain d'1 27min avec Alan Curtis
et Ella Raines (photogramme).

Some Draughty Window (2007) a pour cadre des toilettes publiques. Un tel lieu symbolise l'impératif social de la séparation sexuée. C'est également devant le miroir des toilettes que l'on peut vérifier son apparence et se (re)construire un masque social.



Jesper Just, *Some Draughty Window*, 2007.
Film super 16mm transféré en DVD, 8'.
Courtesy Galerie Perrotin, Paris © Jesper Just, 2007



Constructions identitaires dans les eaux troubles du genre

JESPER JUST
This Unknown Spectacle
Exposition
22 oct. 2011 – 5 fév. 2012

Les films de Jesper Just jouent en partie avec les codes cinématographiques des mélodrames américains, de cette industrie où dominent les stéréotypes de l'« american way of life ». Les schémas dominants de construction identitaire qui en résultent intéressent l'artiste non pas pour en dénoncer les limites mais pour y trouver des fils narratifs, des personnages liminaires, hors normes. Il oppose à l'imagerie « bien pensante », des actes et actions inhabituels ou inappropriés qui ne font que révéler la nature des liens entre les individus, les modalités d'expression des émotions.

Lire les films de Jesper Just à travers l'histoire des théories du genre françaises et anglo-saxonnes permettrait alors d'inscrire son travail dans une réflexion élargie sur les « cultural studies » et les représentations troublées des genres dans l'histoire de l'art.

Jesper Just, *A question of silent*, 2008. 6'18".
Super 16mm reporté sur Blu-ray. Courtesy Galerie
Perrotin, Paris et Victoria Miro Gallery. © Jesper Just, 2008.

Masculin / féminin : les stéréotypes bousculés

En 1959, le réalisateur Douglas Sirk auteur des plus grands films mélodramatiques annonce avec *Le Mirage de la vie*, le déclin du genre. Il traite dans ce film des minorités noires et du racisme dans l'Amérique Blanche des années 50, questions soulignées et amplifiées par une tourmente des sentiments.

Laura Mulvey, enseignante au département Film et Media studies à l'université de Birkbeck de Londres a ouvert une réflexion féministe et critique sur le film hollywoodien comme instrument de domination patriarcale. Elle a pour cela procédé à une analyse sémiologique et psychanalytique des codes du montage narratif classique, du regard des personnages masculins, des champ -contrechamp qui assignent aux personnages féminins la position d'objet.

Dans *No man is an island II*, Jesper Just nous montre des hommes, qui dans un décor de club de streap-tease, laissent libre court à leurs sentiments et à leurs émotions, et pleurent sur la chanson *Crying* de Roy Orbison. Cette dichotomie entre l'attendu du comportement masculin dans ce type de lieu et la scène que nous propose l'artiste bouscule les stéréotypes masculins. Qu'est-ce qu'être un homme dans les sociétés industrielles et postindustrielles ?

Elisabeth Badinter dans son livre *XY, de l'identité masculine*, montre que la masculinité devient un objectif, un devoir dans l'ordre du langage «sois un homme». Cependant, en se détachant des stéréotypes, Jesper Just révèle des troubles de sentiments, de genre, de construction d'identité. Être femme ou homme, signifie-t-il un rang, un rôle culturel, une différenciation biologique ? Existe-il une pluralité d'identité ? Quel est le rapport entre identité et préférence sexuelle ?

Dans *A Vicious Undertow*, Jesper Just met pour la première fois en scène deux personnages féminins. Par l'usage du noir et blanc et des références explicites au cinéma européen des années 50 et 60 (*L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, 1961), il s'éloigne de l'esthétique américaine pour créer, non pas des situations mélodramatiques mais une atmosphère intimiste et réaliste où se croisent deux femmes et un homme à la recherche de leur identité et des modes d'existence de leurs émotions. Il s'attache ici aux stéréotypes attachés aux désirs et aspirations féminines.

Le chorégraphe Alain Buffard déploie un travail singulier autour de l'intime, du « dressage des corps masculins », de l'hybride et des genres... S'il fait grande économie des moyens habituels du plateau (lumières, musiques, costumes), c'est qu'il fait confiance en la capacité des corps des interprètes à rendre manifeste la pensée. Il use du corps comme matériau brut interactif en détournant son rôle social et sa fonction.



Jesper Just, *No man is an island II*, 2002.
Vidéo, couleur, 4'.
Courtesy Galleri Christina Wilson, Copenhague et Perry
Rubenstein Gallery, New York © Jesper Just 2000 - 2007



Alain Buffard, image du spectacle, *Good Boy*,
créé en 1998 à la Ménagerie de Verre, Paris.



Jesper Just, *A vicious undertow*, 2007.
Film super 16mm, noir et blanc, 10'.
Courtesy Galleri Christina Wilson, Copenhague. © Jesper Just, 2007.

À y regarder de plus près et en s'autorisant une certaine liberté d'interprétation, l'histoire de l'art nous offre des représentations qui troublent les stéréotypes féminins/masculins. Elle témoigne et confronte les regards que porte une société sur les corps et les individus.



Michel-Ange, *Tombeau des Médicis*, 1526-1531, Florence.
Détail : la Nuit, Tombeau de Julien de Médicis.



Gustave Courbet, le *Sommeil*, 1866.
Huile sur toile, 135 x 200 cm.
Musée du Petit Palais, Paris © RMN, Paris



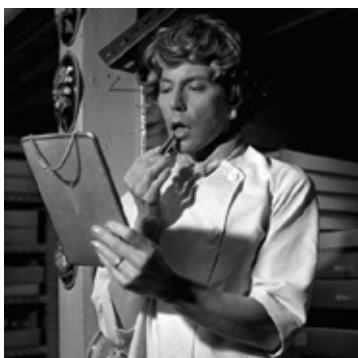
École de Fontainebleau, *Portrait présumé de Gabrielle d'Estrees et de sa soeur la duchesse de Villars*, Vers 1594.
Huile sur panneau, 96 cm x 125 cm © R.M.N./R.G. Ojeda



Prinz Gholam, *Love*, 2003.
Épreuve chromogène / C-print, 60 x 49 cm.
Courtesy Galerie Jocelyn Wolff, Paris.

Peint à la demande du diplomate Khalil-Bey, *Le Sommeil* entre directement dans une collection privée, sans avoir à affronter la censure du Salon. Flattant le goût de son commanditaire, le peintre reprend un sujet de boudoir emprunté aux gravures licencieuses et aux évocations littéraires de l'amour.

Souvent repris par les artistes contemporains au profit de questionnement sur l'identité et le genre, ce tableau du musée du Louvre surprend par la nature mystérieuse et ambiguë de la scène représentée. Le geste ostentatoire pourrait en fait être une allusion à la maternité de Gabrielle et à la naissance, en 1594, de César de Vendôme, fils illégitime d'Henri IV.



Michel Journiac, « Réalités », *Le raccord* (1974).
Michel Journiac, « Réalités », *La vaisselle* (1974).
Série « 24 heures de la vie d'une femme ordinaire ».
Photographies noir et blanc, 51 x 54 cm. Galerie Patricia Dorfmann,
Paris. Courtesy Galerie Patricia Dorfmann, Paris © ADAGP, Paris, 2011



Je n'avais pas la prétention en m'habillant en femme pendant 24 heures de mettre à nu toute la complexité de la condition féminine. Je voulais plutôt illustrer un certain nombre de situations, les expérimenter avec mon propre corps, amener le public à se poser des questions, montrer aux femmes combien elles sont piégées et aux hommes, ce qu'ils peuvent faire d'une femme. (Michel Journiac)



Portrait de Marcel Duchamp en Rose Sélavy
par Man Ray, 1921

J'ai voulu changer d'identité et la première idée qui m'est venue c'est de prendre un nom juif. J'étais catholique et c'était déjà un changement que de passer d'une religion à une autre! Je n'ai pas trouvé de nom juif qui me plaise ou qui me tente et tout d'un coup j'ai eu une idée: pourquoi ne pas changer de sexe! Alors de là est venu le nom de Rose Sélavy.
Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, 1967, p. 118

L'Hermaphrodisme : unité rêvée contre monstruosité médicale

L'androgynie rêvée

La figure de l'androgynie ou de l'hermaphrodite apparaît dans de nombreuses traditions. Signe d'une totalité originaire dans laquelle toutes les possibilités se trouvent réunies, cet archétype mythique de l'humanité fait figure d'archétype et est abondamment représenté de l'Antiquité à la Renaissance. En Occident, les artistes grecs et romains s'en emparent comme en témoigne l'*Hermaphrodite endormi* du Louvre, tandis que de nombreuses représentations apparaissent dans la statuaire Dogon du Mali, dans les arts de l'Océanie, en Inde, en Nouvelle Irlande, etc.

Dans *Les Métamorphoses*, le long poème épique latin d'Ovide, Hermaphrodite, né des amours d'Hermès et d'Aphrodite provoque l'amour dévorant de la nymphe Salmacis qui demande aux Dieux de fusionner avec lui. L'androgynie se forme dans cette union.



Hermaphrodite endormi, œuvre romaine d'époque impériale (II^e siècle ap. J.-C.)
Ronde-bosse, marbre, 169 cm x 89 cm.

© R.M.N./H. Lewandowski



Andy Warhol, *Autoportrait en traversi* (*Platinum Pageboy Wig*), 1981. Polaroid couleur

© 2011 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.
Artists Rights Society (ARS), New York

L'androgynie monstrueux

Avons-nous vraiment besoin d'un vrai sexe ? Avec une constance qui touche l'entêtement, les sociétés de l'Occident moderne ont répondu par l'affirmative. Elles ont fait jouer obstinément cette question du « vrai sexe » dans un ordre de choses où on pouvait s'imaginer que seules comptent la réalité des corps et l'intensité des plaisirs.

Longtemps, toutefois, on n'a pas eu de telles exigences ? Le prouve l'histoire du statut que la médecine et la justice ont accordé aux hermaphrodites. On a mis bien longtemps à postuler qu'un hermaphrodite devait avoir un seul, un vrai sexe. Pendant des siècles, on a admis tout simplement qu'il en avait deux. Monstruosité qui suscitait l'épouvante et appelait les supplices ? Les choses, en fait, ont été beaucoup plus compliquées.

Michel Foucault, « le vrai sexe », in *Dits et écrits*, 1980, Tome IV, Gallimard, Paris, 1994.

Dans la réalité sociale, la naissance d'un enfant hermaphrodite est souvent interprété comme un signe de la colère des Dieux et annonce des malheurs pour la Cité. Au Moyen Âge, à la Renaissance et jusqu'au XVI^e siècle, les sujets hermaphrodites incarnent des êtres impossibles qu'il convient de persécuter. À la suite des jugements de tribunaux civils et des tribunaux ecclésiastiques, ils sont condamnés à mort et brûlés en place publique.

« Ce sont (les) changements d'option et non pas le mélange anatomique des sexes qui ont entraîné la plupart des contaminations d'hermaphrodites dont on a gardé la trace en France, pour la période du Moyen-Âge et de la Renaissance » (M. Foucault) et non pas seulement le seul fait de porter les deux sexes. À l'âge adulte, le choix d'une identité sexuée devait être fait définitivement. La juxtaposition des deux principes antagonistes, le masculin et le féminin, est alors considérée comme inhumaine. Si proche et si différent à la fois du « corps commun », l'hermaphrodite est source de reconnaissance autant que d'altérité : dans cette tension se définit le monstrueux.

Au XIX^e siècle, les cas d'hermaphrodisme sont de plus en plus observés et décrits par le savoir médical. Considéré comme une anomalie de développement, l'hermaphrodite reste une énigme qui, si elle n'annonce plus de mauvais présage, n'en demeure pas moins un monstre social remettant en cause l'organisation des rapports des sexes. La sexualité et les pratiques sexuelles sont alors (et à l'aune d'une actualité récente, il convient de se poser la question aujourd'hui) l'objet et l'enjeu de discours normatifs qui détermine l'identité d'un sujet.



Kader Attia, *Collages*, 2011, installation vidéo en trois écrans (détail).

Courtesy Galerie Krinzinger, Galerie Christian Nagel, Cologne / Berlin / Anvers et GALLERIA CONTINUA, San Gimignano / Beijing / Le Moulin. (Œuvre réalisée avec la participation du Centre Pompidou, Paris. Collection de l'artiste © Adagp, Paris 2011.

Le film de Kader Attia prend la forme d'une projection sur trois écrans qui croise les regards intimes de trois transsexuelles (une Française, une Algérienne et une Indienne) dans trois villes (Paris, Alger et Bombay).

Le 3^e sexe social

Dans l'héritage des mythologies antiques qui faisaient de l'hermaphrodite un être merveilleux, voire sacré, certaines sociétés ritualisées perpétuent l'importance d'un « troisième sexe », devenu social. Des anthropologues et des sociologues, en s'intéressant aux rapports entre les sexes, ont révélé que certaines sociétés ne fonctionnaient pas sur un système binaire homme / femme.

Dans ses recherches, l'anthropologue Bernard Saladin d'Anglure évoque l'existence « d'un troisième sexe social » à partir de l'exemple des communautés inuites. L'organisation sociale de ce peuple repose sur le chevauchement possible de la frontière entre les deux sexes. Le sexe ne détermine pas uniquement le genre des individus, d'autres paramètres (culturels, sociaux et religieux) interagissent dans la construction de l'identité. Comme par exemple, au niveau dit supérieur, le travestissement chamanique. Le chamane porte des habits et des attributs du genre de son esprit protecteur même si celui-ci est de sexe opposé.

Cette reconnaissance trouve écho dans l'état du Tamil Nadu en Inde. Depuis le 2 juillet 2009, la cour suprême de Delhi a instauré une nouvelle dénomination sur les papiers officiels. Les habitants de cette région ont désormais le choix entre « F » pour female, « M » pour masculin et « T » pour transsexuel. L'État reconnaît ainsi officiellement la catégorie des « *aranavis* ». Se revendiquant ni homme ni femme, ils se définissent comme troisième sexe.

Cette reconnaissance partielle, entre sacré et profane, reste limitée et traduit l'ambiguïté de ce troisième sexe. Ancrée historiquement dans la tradition hindouiste, cette communauté reste marginalisée, en dehors des sollicitations religieuses le peuple refuse de se mêler aux « hijras ».

Le récit d'un hermaphrodite du XIX^e siècle : Hercule / Herculine / Alexina Barbin (1838 – 1868)

Dans cette étrange histoire du « vrai sexe », les mémoires d'Alexina Barbin est un document. Il n'est pas unique, mais il est assez rare. C'est le journal ou plutôt les souvenirs laissés par l'un de ces individus auxquels la médecine et la justice du XIX^e siècle demandaient avec acharnement quelle était leur véritable identité sexuelle. Elevée comme une jeune fille pauvre et méritante dans un milieu presque exclusivement féminin et fortement religieux, Herculine Barbin surnommée dans son entourage Alexina, avait été finalement reconnue comme un « vrai » garçon; obligé de change de sexe légal, il fut incapable de s'adapter à son identité nouvelle et finit par se suicider.

Telle est l'histoire vraie d'Herculine Barbin, racontée par Michel Foucault, auteur de l'essai *Le Vrai sexe*, publié en préface de l'édition des mémoires de Barbin. Ce journal intime fut publié à l'origine par le Dr Ambroise Tardieu en 1874 dans un souci de vérité et de diffusion des connaissances scientifiques.

La seconde moitié du XIX^e est une période de recherche intensive sur l'identité et notamment l'identité sexuée. Les sciences sociales, largement positivistes, tendent à classer et à repérer les diverses perversions humaines pour le maintien de l'ordre moral.

Amputation / prothèse : manque et réinvention de soi

Pour Michel Foucault, ce contrôle des identités par la loi et le discours normatif est une prison. Alors qu'au contraire, l'état qui échappe au regard, qui se dissimule au discours, offre des possibilités nouvelles. Cet être amputé du discours, affranchi du recours à une identité sexuelle porte en lui les principes actifs de subjectivités nouvelles.

Cette identité sexuelle définie par le manque trouve un écho dans l'œuvre de Jesper Just. À travers plusieurs figures où se mêlent l'homme et la machine, l'artiste présente des entités recomposées « par accident ». Équipé de prothèses, cet être réinventé est un cyborg, un « hybride de machine et d'organisme, une créature de la réalité sociale aussi bien qu'une créature de l'imaginaire ». À la manière de la créature de Frankenstein dans le texte de Marie Shelley, cette figure fait cohabiter en elle la présence de deux règnes en apparences antagonistes : l'humain et la machine.

La science fiction contemporaine est remplie de cyborgs (des créatures à la fois animales et mécaniques qui peuplent les univers). La médecine moderne est elle aussi remplie de cyborgs, d'associations d'organismes et de machines, chacune conçue comme un appareil codé dans l'intimité et avec un pouvoir non engendré dans l'histoire de la sexualité.

(...)

À la fin du XX^e siècle, notre époque, une époque mythique, nous sommes tous des chimères, des hybrides de machines et d'organismes pensés et fabriqués. En un mot, nous sommes des cyborgs. Le cyborg est notre ontologie, il nous donne notre politique.

Donna Haraway, *Le manifeste cyborg : la science, la technologie et le féminisme socialiste vers la fin du XX^e siècle*, première publication en 1985 aux États-Unis dans la revue *Socialist Review*.

Cultural et Genders studies

C'est l'exception, l'étrange qui nous donne la clé pour comprendre comment est constitué le monde ordinaire, que nous prenons comme allant de soi, des significations sexuelles.

Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, préface d'Éric Fassin, traduction de Cynthia Kraus, La Découverte, Paris, 2005.

Naissance des études sur le genre

C'est en Grande-Bretagne puis aux États-Unis, que naissent dans les années 60, les *gender studies* au sein des *cultural studies*, études sur les identités, les minorités et les rapports de sexe / genre en tant que constitution socioculturelle. Alors que les *women studies* et *feminist studies* se concentrent principalement sur ce qui constitue le féminin, les *gender studies* ont un champ d'étude plus large et se penchent sur la façon dont les cultures pensent, construisent et fantasment leur dimension sexuée (mâle, femelle, transgenre).

En France, Simone de Beauvoir, déclare qu'« on ne naît pas femme » mais qu'« on le devient ». Les *queer studies* poursuivent ces travaux en portant un regard sur tout ce qui est en dehors des catégories. Le but est de dépasser les classifications et développer les approches non-normatives. L'universalisme français, qui a travaillé à l'effacement des différences identitaires, lutte contre le communautarisme. Les premiers cours consacrés aux *gender studies* ne se sont ouverts à Sciences po qu'en 2011 ! Cependant, Judith Butler, l'auteure de *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, ouvrage fondamental pour le *gender studies*, a construit sa pensée sur les écrits de Michel Foucault, philosophe français, auteur notamment d'une histoire de la sexualité en trois volumes (1973–1984). Dans les années 1980, les *cultural studies*, *feminist studies*, *women studies*, *gay studies* s'institutionnalisent dans le monde anglo-saxon à partir de la *french theory* (théorie française : écrits de Foucault, Deleuze et Lyotard entre autres) qui est alors revisitée et transformée.

Quatre philosophes pour comprendre le genre

Gilles Deleuze : genre mineur et majeur

Par ce couple majeur / mineur, Deleuze entend établir une pensée des normes. Le genre mineur en révolte est en devenir, il est donc par nature du côté de la création et de la vie.

Majorité implique une constante idéale, comme un mètre-étalon par rapport auquel elle s'évalue, se comptabilise. Supposons que la constante ou l'étalon soit Homme-blanc-occidental-mâle-adulte-raisonnable-hétérosexuel-habitant des villes-parlant une langue stantard (...). Il est évident que « l'homme » a la majorité, même s'il est moins nombreux que les moustiques, les enfants, les femmes, les noirs, les paysans, les homosexuels... etc. C'est qu'il apparaît deux fois, une fois dans la constante, une fois dans la variable dont on extrait la constante.

(...) La majorité suppose un état de droit et de domination, et non l'inverse. Une autre détermination que la constante sera donc considérée comme minoritaire, par nature et quel que soit son nombre, c'est-à-dire comme un sous-système ou comme hors-système (selon le cas). Mais à ce point tout se renverse. Car la majorité, dans la mesure où elle est analytiquement comprise dans l'étalon, c'est toujours Personne - Ulysse - tandis que la minorité, c'est le devenir de tout le monde, son devenir potentiel pour autant qu'il dévie du modèle (...).

C'est pourquoi nous devons distinguer le majoritaire comme système homogène et constant, les minorités comme sous-systèmes, et le minoritaire comme devenir potentiel et créé, créatif.

Gilles Deleuze, « Philosophie et minorité », *Critique*, Paris, Minuit, fév. 1978, n° 369, pp. 154–155.

Frantz Fanon

Frantz Fanon est l'un des fondateurs du courant de pensée tiers-mondiste qui analyse les conséquences psychologiques de la colonisation et de la décolonisation à la fois sur le colon et sur le colonisé, dans tout ses aspects, et notamment sur la définition des normes de genre et d'identité sexuelle. Frantz Fanon marque aujourd'hui de nombreuses recherches et notamment celle de la philosophe Elsa Dorlin, auteur de *Performe ton genre: Performe ta race!*, thèse à partir de laquelle elle repense l'articulation entre sexisme et racisme à l'ère post-coloniale.

Judith Butler contre Foucault

Le genre, c'est la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur plus rigide, des actes qui se figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire l'apparence de la substance, un genre naturel de l'être.

Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, préface d'Éric Fassin, traduction de Cynthia Kraus, La Découverte, Paris, 2005, p. 109.

Les commentaires de Michel Foucault et de Judith Butler sur les mémoires d'Herculin Barbin, posent les différences fondamentales de conception du genre et de son affirmation chez les deux philosophes. Pour Michel Foucault, toute sexualité est liée à la notion de pouvoir et le concept même de sexe unique a été imaginé et construit à des fins de régulations sociales et de contrôle. Pour l'auteur de *Surveiller et punir*, la sexualité est système historique parmi d'autres et Herculine Barbin en est une des victimes. Au contraire, pour Judith Butler, la différence (et la détresse psychique qui l'accompagne) existe chez elle / lui de façon tacite avant que la loi ne joue un rôle actif. Herculine parle d'une erreur de la nature et d'une solitude absolue. Le ton du récit donne l'impression d'une crise permanente qui culmine dans le suicide.

Bibliographie sélective pour aller plus loin

Laura Mulvey *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

Roland Barthes, *Masculin, féminin, neutre* dans *Échanges et communications*, J. Pouillon et P. Maranda (dir.), 60^e anniversaire de Claude Lévi-Strauss, Mouton, Paris, 1970.

Judith Butler, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, préface d'Éric Fassin, traduction de Cynthia Kraus, La Découverte, Paris, 2005.

Gilles Deleuze, *Philosophie et minorité*, Critique, Édition de Minuit, Paris, 1978.

Donna Haraway, *Le manifeste cyborg: la science, la technologie et le féminisme-socialiste vers la fin du xx^e siècle*, 1992.

Frantz Fanon, *Peau noire masques blancs*, Seuil, Paris, 1971.



Cinéma (S) 1

Dans le genre

JESPER JUST
This Unknown Spectacle
Exposition
22 oct. 2011 – 5 fév. 2012

La pratique artistique de Jesper Just est liée au cinéma, dans sa fabrication d'une part – il travaille toujours avec la même équipe, notamment le même chef-opérateur et le même ingénieur du son – et dans l'utilisation de la pellicule 16 mm comme médium d'autre part. Il s'inspire de l'esthétique cinématographique ou des thématiques de grands cinéastes tels Dreyer, Bergman, Melville et Kazan, ou encore de David Lynch et Gust Van Sant. Tous ont forgé un style visuel singulier, tout en revisitant les codes du cinéma hollywoodien classique.

Les films de Jesper Just convoquent la mémoire du cinéma. Les trois genres que nous avons choisi – le film noir, le western, la comédie musicale – sont des « types » de cinéma, tous inventés et reproduits par Hollywood. Entre référence et comparaison, c'est à un parcours visuel dans les codes, les motifs et les figures du cinéma de genre que nous vous invitons. L'accent est porté sur la question des sentiments et de leur expression, en particulier chez les hommes : virilité et impassibilité des cow-boys, sensibilité démonstrative des personnages de Bollywood.

Jesper Just, *Something to love*, 2005
Film 16mm, 8'10".

Courtesy Galleri Christna Wilson, Copenhage et Perry
Rubenstein Gallery, New York © Jesper Just 2000 - 2007

Le western

On observe dans les films de Jesper Just un univers masculin qui rappelle celui du western et plus encore celui des films réalisés par Sergio Leone, où les codes du genre sont repris pour être transgressés.

Plusieurs points communs existent entre les films de Jesper Just et ceux de Sergio Leone dont l'amplification des détails ainsi que les nombreuses scènes d'observations longues, tendues et sans dialogue entre les personnages. Dans *A Vicious Undertow*, une relation étrange entre trois personnages se dessine par des échanges de regards et de tours de danse, à travers le leitmotiv sensuel du sifflement qui les introduit. Ce leitmotiv se fond à la bande sonore composée d'un remix de morceaux connus.



Photogramme extrait du film *Il était une fois dans l'ouest* de Sergio Leone, 1968.



Photogramme extrait du film *Le Bon la brute et le truand* de Sergio Leone, 1966.



Photogramme extrait du film *A Vicious Undertow* de Jesper Just.



Photogramme extrait du film *Some draught window* de Jesper Just.

Autre procédé en commun : le cadrage en très gros plan.

L'image affection c'est le gros plan et le gros plan, c'est le visage.

Gilles Deleuze

Pour Béla Balazs, théoricien hongrois du cinéma, le gros plan cinématographique donne accès aux mondes intérieurs, notamment en mettant le spectateur hors de l'espace, loin des points de références habituels du temps et de l'espace, dans une autre dimension où les sensations, les émotions, les humeurs et les intentions sont plus importantes. La confusion spatiale augmente alors l'impact émotionnel. Le gros plan, selon Balazs, *irradie une attitude humaine plus tendre dans la contemplation des choses cachées... a warm sensibility. Les bons gros plans sont lyriques. C'est le coeur non l'oeil qui les perçoit.*

La bouche est la première partie du corps humain que le cinéma ait filmée en gros plan.

Filmer cette source noire, dispensatrice de vie et menace d'engloutissement, fut un des premiers défis lancés au cinéma. Dans un court-métrage de 1901, The Big Swallow, tourné par un certain Smith, le gros glouton engloutit la caméra, l'opérateur, l'image et le spectateur.

Le spectateur du film muet était suspendu aux lèvres de la star (justement parce qu'il n'entendait pas la voix qui en sortait). L'opéra filmé (avec ou sans le son de la voix) fut un des premiers genres cinématographiques. Dès le départ, le cinéma révèle la non-coïncidence originelle entre le corps et la voix. La multiplication des techniques visant à filmer la bouche synchrone avec le son vient soutenir la croyance qu'on est dans le réel de la vie.

Michel Chion, *la voix au cinéma*, éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, Paris, 1982. p.119.



Photogramme extrait du film *Citizen Kane* de Orson Welles, 1941.



Photogramme extrait du film *Moholand drive* de Davis Lynch, 2001.



Photogramme extrait du film *Moholand drive* de Davis Lynch, 2001.

Le film noir

Les motifs du film noir

Jesper Just utilise de nombreux éléments types du film noir : les ambiances nocturnes, les clairs obscurs et des motifs emblématiques qui scandent le récit : téléphone, coffre de voiture, parking. En jouant avec nos habitudes et nos attentes de spectateur, il crée rapidement de la tension, du suspens, et des amorces narratives.

Le film noir est en effet rapidement apparu comme un ensemble de conventions : quelques personnages (le privé, la femme fatale, la victime...) évoluent dans des intrigues bien balisées : la filature, le baiser, la bagarre. Cela a rapidement créé un cinéma qui cite sans cesse les films précédents : de Billy Wilder à David Lynch, de Jean-Pierre Melville à Quentin Tarantino.

Les méandres du parking



Billy Wilder, *Assurance sur la mort*, 1944, 107' (photogramme).



David Lynch, *Mulholland Drive*, 2001, 146' (photogramme).

En voiture et dans le coffre



Quentin Tarantino, *Reservoir dogs*, 1992, 99'. (photogramme).



Jean-Pierre Melville, *Le cercle Rouge*, 1970, 140'. (photogramme).



Jesper Just, *This love is silent*, 2003, 5'45". (photogramme).

© Jesper Just

Des femmes et des voitures

Avec *Sirens of chrome* (2008), Jesper Just reprend une expression américaine qui désigne les mannequins femmes posant sur les voitures ou les hôtesses des salons de l'auto.

Le terme «sirènes» évoque le pouvoir séducteur de ces femmes dont le but n'est plus de perdre des équipages mais de conquérir des clients.

Par ailleurs, c'est aussi l'un des tops du cinéma américain que de mettre en scène femmes et voitures. Jeunes, belles, séduisantes, elles naviguent entre deux statuts : celui de puissance menaçante ou de victime.



Russ Meyer, *Faster pussycat kill kill*, 1965, 83' (photogramme).

David Lynch, *Lost Highway*, 1997, 135' (photogramme).

Quentin Tarentino, *Boulevard de la mort*, 2007, 110' (photogramme).

Au bout du fil

L'artiste fait référence à un court-métrage muet de David W. Griffith intitulé *The lonely villa* (1909). Il s'agit d'un des premiers films qui utilise le téléphone comme effet dramatique. Une femme, assiégée dans sa maison par des voleurs, téléphone à son mari pour le supplier d'accourir. Pour Michel Chion, ce film prouve qu'il n'est pas indispensable que la voix soit entendue pour créer des suspens téléphoniques.

Pourquoi le téléphone est-il un des instruments favoris du suspens ? Parce qu'il fait entrer en jeu la séparation, la disjonction (la voix traversant l'espace, les corps restant où ils sont), et qu'il implique le montage parallèle, la simultanéité qui est, comme le rappelle Pascal Bonitzer, une des figures originelles, sinon la figure du suspens. Mais aussi parce que son effet peut-être de suspendre un personnage que l'on voit à la voix de quelqu'un qu'on ne voit pas, et qui a tous les pouvoirs de l'acousmètre. [...] L'étranger acousmatique, le menaçant et pervers inconnu téléphonique (qui, dans les fictions de cinéma, et sans doute aussi dans la réalité, est le plus souvent un homme) peut s'attribuer les pouvoirs acousmatiques, laisser entendre qu'il voit tout, sait tout et peut tout. Tant qu'on ne l'a pas localisé, on ne peut pas être sûr qu'il invente. Inutile de détailler tous les films de terreur téléphonique jouant sur ce registre. Dans un des films, When a Stranger Calls de Fred Walton (distribué en France sous le titre Terreur sur la ligne), la force du scénario repose sur cette idée, inspirée d'un fait divers, que l'inconnu appelle, sans le dire, de la maison même où sa victime, une baby-sitter (Carol Kane) reçoit ses messages, alors qu'elle le croit partout ailleurs, mais pas ici. Quand elle est mise au courant que son persécuteur est là, dans la maison, invisible, c'est tout l'espace de cette maison, jusqu'alors seul refuge, qui devient habité par la présence de la voix. L'effet de terreur et de sursaut est garanti, quand la voix que l'on croyait ailleurs investit l'espace ou le corps familier.

Michel Chion, *la voix au cinéma*, éditions de l'Étoile / Cahiers du cinéma, Paris, 1982, p.65.

Lien: L'artiste Christian Marclay a réalisé une vidéo dont le motif est le téléphone. *Telephones 1995*. On peut en voir un extrait sur: <http://www.youtube.com/watch?v=nOvKx3n5ikk>

L.A noire ou La persistance du film noir



L.A noire, un jeu vidéo de 2011, édité par Rockstar l'un des plus gros studios actuels (connu notamment pour la licence GTA, Grand Theft Auto). Ce jeu reprend tout l'héritage visuel laissé dans la mémoire collective par les films noirs américains des années 40: détective à chapeau, graphisme des enseignes, univers nocturne... On ne sait pas encore s'il s'adresse à un jeune public averti des jeux vidéos pour lui transmettre une histoire qu'il ne connaît pas ou à un public adulte, nostalgique des rediffusions télévisées de son enfance.



Jesper Just, *The Lonely Villa*, 2004.
Film super 16mm, 4'30".
Courtesy Galleri Christna Wilson, Copenhague et Perry Rubenstein Gallery, New York. © Jesper Just, 2000–2006.



David W. Griffith, *The Lonely Villa*, 1909 (photogramme).



Otto Preminger, *Le mystérieux Dr Korvo*, 1949, 99' (photogramme).



John Huston, *Key Largo*, 1948, 100' (photogramme).



Otto Preminger, *Le mystérieux Dr Korvo*, 1949, 99' (photogramme).

La comédie musicale

Il emprunte au genre de la comédie musicale lorsque la relation musique / image s'inverse. Dans une scène, le son semble suivre l'image (nous faisant entendre par exemple ce que les personnages disent), et dans la scène suivante les mouvements des personnages semblent se laisser engendrer par le son. La musique semble prendre les commandes.

Dans le cadre de cette définition altmannienne [d'après le réalisateur Robert Altmann], les passages d'enchaînements de la parole au chant, et du mouvement « naturel » à la danse (et vice-versa), constituent des moments cruciaux, ainsi que la démarcation entre le monde où l'on parle et bouge, et celui où l'on chante et/ou l'on danse.

Entre féerie et réalisme, la comédie musicale permet de redéfinir le partage entre illusion cinématographique du mouvement et réalité des corps rendus, à travers la danse, à leur condition physique. Les costumes se montrent, s'assument en tant que tel, « l'écran se donne plus volontiers comme ce qu'il est : une surface ». De plus, la comédie musicale est un genre souvent mélodramatique, propre à l'expression des sentiments.

Il existe beaucoup de cas où le cinéma non-musical, non dansé, non chanté – donc en principe plus réaliste – n'est pas à son aise pour montrer ce qui fait pourtant partie de la vie, comme l'effusion et l'épanouissement d'un sentiment – amour, joie de vivre – qui déborde les quelques secondes où nous l'éprouvons à plein; la persistance de notre monologue intérieur; l'importance de la collectivité dans notre vie et la vie du monde.

Ballets collectifs, chœurs sont en effet des moyens d'exprimer son lien à la communauté.

Michel Chion, *La comédie musicale*, Cahiers du cinéma, les petits cahiers, Scérén-CNDP, Paris, 2002.



Bob Fosse, *Cabaret*, 1972, 124' (photogramme).



Sanjay Leela Bhansali, *Devdas*, 2002, 175', couleur (photogramme).



Jacques Demy, *Les parapluies de Cherbourg*, 1964, 90' (photogramme).



Christophe Honoré, *Les Chansons d'amour*, 2007, 110' (photogramme).



Cinéma (S) 2

Le langage d'Hollywood

JESPER JUST
This Unknown Spectacle
Exposition
22 oct. 2011 – 5 fév. 2012

Les critiques évoquent très fréquemment le cinéma hollywoodien lorsqu'ils abordent le travail de Jesper Just. Lui-même explique qu'il choisit un « langage » très connu, avec lequel le spectateur est « à l'aise ». Mais au fond, y a-t-il vraiment un langage standard dans le film américain ?

S'il est hasardeux de vouloir décrire un style de cinéma commun à tous les réalisateurs des Majors, il est néanmoins possible de déterminer des codes en usage dans la production américaine.

Mais même à l'intérieur de ce système codifié, il est possible d'exprimer une vision personnelle du monde. C'est la position des critiques de la Nouvelle Vague. Et aucun réalisateur à leurs yeux ne le montre mieux que celui considéré par l'ensemble de la critique comme un « technicien », si doué soit-il, et un réalisateur « avalé » par l'industrie du spectacle : Alfred Hitchcock.

Tay Garnett, *Le facteur sonne toujours deux fois*, 1946, 113' (photogramme)

Courtesy Galleri Christna Wilson, Copenhagen and Perry.

Les codes d'Hollywood

Les raccords

Le raccord est le passage d'un plan à un autre. Un film étant une série de plans, il est aussi par conséquent une série de raccords. Il est convenu de considérer qu'un type de montage s'est élaboré jusqu'à devenir un canon dans les films hollywoodiens des années 40. Ce montage « classique », tout entier au service de la narration, consiste particulièrement à donner l'illusion de la continuité entre les plans. Il fonctionne en sorte qu'il n'y ait pas de sensation de « saut visuel » entre deux plans. Voici quelques exemples de ces raccords.

2. Le changement d'angle

Le changement de plan implique cette fois de déplacer la caméra. La règle classique recommande de faire un changement d'angle d'au moins 60° pour éviter un saut visuel. Ici l'angle correspond à 90°, son amplitude « masquant » la gêne visuelle que l'on pourrait ressentir à voir un personnage passer brusquement d'un angle de vue à un autre.



Tay Garnett, *Le facteur sonne toujours deux fois*, 1946, 113', photogrammes.

4. Le champ – contrechamp

Autre utilisation fréquente d'un raccord à 180° : le champ - contrechamp. Comme son nom l'indique, il s'agit d'une inversion de l'espace. Cette manière de filmer les dialogues s'est tellement répandue qu'elle est devenue un leitmotiv, presque un cliché dans les téléfilms.



Tay Garnett, *Le facteur sonne toujours deux fois*, 1946, 113', photogrammes.

1. Le raccord dans l'axe

Pour changer de plan, sans changer l'angle de la caméra, il faut en modifier l'échelle. Il passe ici d'un plan moyen (aussi appelé « Plan américain » par les français pour désigner un corps cadré en dessous de la taille) à un gros plan.



Tay Garnett, *Le facteur sonne toujours deux fois*, 1946, 113', photogrammes.

3. La ligne d'action et la règle des 180°

Dans cette scène, la caméra passe d'un côté du lit à l'autre. Le spectateur devrait donc ressentir une incohérence dans l'espace de la représentation. Ce phénomène est décrit comme étant une « coupure » dans la ligne d'action. La règle hollywoodienne est d'opérer dans ce cas un changement d'angle de 180°. Ici, le réalisateur est resté un peu en dessous des 180° mais il compense en faisant un changement d'échelle très marqué : d'un plan large à un plan très serré.



Tay Garnett, *Le facteur sonne toujours deux fois*, 1946, 113', photogrammes.

5. La continuité de l'action

La continuité de l'action implique de donner l'illusion d'une continuité visuelle même quand l'espace devient discontinu. Ainsi, la position spatiale des acteurs dans le cadre doit rester la même. Ainsi, si un acteur sort d'une pièce par la droite du cadre, il entrera nécessairement par la gauche dans le plan suivant, même s'il n'y a pas de continuité spatiale entre deux endroits (par exemple, sortie d'une maison, entrée dans un restaurant). De même, dans une séquence, les acteurs conservent leur orientation dans le cadre (à droite ou à gauche), même quand le plan change.



Alfred Hitchcock, *Soupçons*, 1941, 99', photogrammes.

À Bout de souffle ou l'anti-Hollywood

Les films d'Hollywood ont par leur diffusion planétaire et par leur descendance dans les séries profondément modelés les conventions de montage de l'image en mouvement, au point qu'elles apparaissent comme la manière « naturelle » de filmer. En réalité, beaucoup d'autres écritures de l'image, connues de tous, existent en parallèle : celles des expressionnistes, celles du cinéma soviétique, celles du clip vidéo...

Pour son premier long-métrage, Jean-Luc Godard décide de briser tous les codes d'Hollywood (continuité, ligne d'action, changement d'axe et d'échelle) en prenant le contre-pied systématique. Les changements de plans sont donc traités en « faux raccords » : c'est-à-dire que le raccord devient visible. Le réalisateur transforme ainsi le refoulé du cinéma en nouvelle forme. Le « jump cut », littéralement le « raccord saut », devient une nouvelle façon de filmer. Cette visibilité rendue à la fabrication de l'image n'a cependant pas diminué, au contraire, la relation passionnelle des deux personnages et leur statut culte.



Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, 1959, 89' photogrammes.

Hitchcock ou la confrontation des corps

Dans les années 50, les jeunes critiques des Cahiers du Cinéma promeuvent l'idée qu'il y a dans un film une mise en image qui est signifiante, davantage même que le récit explicite ou les dialogues. En choisissant Alfred Hitchcock comme figure emblématique du réalisateur moderne, ils se confrontent à toute une tradition qui veut juger les films d'abord par leur sujet.

Aux yeux d'une bonne partie des critiques, André Bazin compris, le cinéma d'Alfred Hitchcock souffre de ses sujets « dérisoires » : des histoires de meurtres, d'amour, de suspense, d'espionnage, des intrigues asociales et apolitiques. Aux États-Unis même, il sera longtemps considéré comme un cinéaste commercial. Antoine de Baecque raconte comment les jeunes critiques des Cahiers du Cinéma, futurs cinéastes de la Nouvelle Vague, imposèrent leur vision du cinéma à travers la défense d'Alfred Hitchcock.

C'est pourquoi le numéro spécial Hitchcock des Cahiers du Cinéma (n° 39, octobre 1954) est reçu comme une provocation de plus. Hitchcock y est fêté comme l'auteur par excellence. Son univers est associé aux impératifs esthétiques des Cahiers, cette interprétation métaphysique du cinéma. [Eric Rohmer] évoque une orientation générale assez fluide et douce ponctuée d'arrêts violents correspondant aux moments forts du drame. C'est ce contraste qui, opposant deux rythmes l'un à l'autre, opère la confrontation brutale des corps, les déchire, les ouvre, comme pour en exposer l'intériorité aux regards. « Voilà pourquoi je vois en Hitchcock le cinéaste le plus moderne [...] écrit Rohmer. Avec lui la notion de cinéma intérieur n'est plus un programme mais une réalité. L'ombre d'un doute, Under Capricorn, La loi du silence, montrent clairement qu'il n'est pas un des rapports les plus subtils d'être à être, qu'un cinéaste ne soit à même d'exprimer. »

Antoine de Baecque, *La cinéphilie, Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944 - 1968*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2003, pp.112 - 113.



Alfred Hitchcock *L'Inconnu du Nord-Express*, 1951, 101', photogrammes.