



Michèle Sylvander
Des histoires

éditions P

isbn 978-2-917768-47-1



30 €

remerciements à

Jean-Michel Battesti
Cyril Barbotin
Chantal et Pascal Costamagna
Josée et Marc Gensollen
Céline Ghisleri
Caroline Hancock
Guillaume Mansart
Michel Poivert
Martine Robin
Harald et Raphaël Sylvander
aux galeristes
Karima Célestin
Nadine Gandy
Yannick Gonzalez
Luis Serpa
aux photographes
Laure Méloné et
Élisabeth Montagnier

conception de l'ouvrage

Denis Prisset

corrections

Nadia Boursin-Piraud

traductions

Carolyn Robb

fabriqué par

la Sepec à Péronnas,
en mai 2015 - 10084150550

dépôt légal

juin 2015
isbn 978-2-917768-47-1

diffusion librairie

R-diffusion
www.r-diffusion.org

éditions P

50 rue Jean-de-Bernardy
13001 Marseille
www.editions-p.com

Ce livre a été publié avec le soutien
de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur,
du Conseil général des Bouches-du-Rhône,
de la Ville de Marseille.



Only You

Caroline Hancock

«J'ai reçu un jour d'un photographe une photo de moi dont il m'était impossible, malgré mes efforts de me rappeler où elle avait été prise : j'inspectais la cravate, le pull-over pour retrouver dans quelle circonstance je les avais portés ; peine perdue. Et cependant, parce que c'était une photographie, je ne pouvais nier que j'avais été là (même si je ne savais pas où). Cette distorsion entre la certitude et l'oubli me donna une sorte de vertige, et comme une angoisse policière (le thème de *Blow-up* n'était pas loin) ; j'allai au vernissage comme à une enquête, pour apprendre enfin ce que je ne savais plus de moi-même.»

Roland Barthes, *La chambre claire*, 1980¹

Chaque œuvre de Michèle Sylvander vient enrichir sa palette d'une grande diversité, faite de mondes qui se lient et se contredisent malgré une continuité certaine dans les sujets abordés. L'exposition *À mon retour, je te raconte* au Château de Servières à Marseille permet d'apporter de nouveaux éléments à cette tapisserie qu'elle semble faire et défaire au fil de ses séries ou de ses projets. Comme dans un tableau de Jérôme

Bosch, avec tout ce qu'il comporte de grotesque, tendre et obsessionnel, troublant et magnifique, le travail de Sylvander tient toujours le voyeur en haleine pour la suite, surpris d'être dans un entre-deux parfois inconfortable mais hypnotisant. Sensualité, froideur, douleur et humour se répètent et interloquent. Peintre à ses débuts, elle s'est ouverte à d'autres médiums, et particulièrement à la photographie et à la vidéo, à partir de la fin des années 1980.

Dans un entretien de 2003, elle dit : « Pour moi, il n'y a pas de réalisme possible. La photographie m'aide à produire ou à reproduire des images mentales. »² C'est sans doute cela qui la différencie d'autres photographes connues pour leur association avec la ville de Marseille comme Marie Bovo et Valérie Jouve. Sylvander invente des histoires, revisite des mythes, tout droit sortis de son imaginaire et d'une contemporanéité absolue. Elle parle souvent de fards et de métamorphoses. Ses œuvres ont souvent une base autobiographique, mais ses adaptations les déplacent dans le domaine de la fiction et travaillent des notions universelles plutôt que de simples vérités personnelles. Son œuvre est parfois de l'ordre de l'art corporel en différé, devant ou derrière la caméra. Elle met en scène les autres et elle-même. Il s'agit souvent d'une revendication puissante de sa présence au monde, comme dans l'œuvre *C'est une fille* (1995). Titre très dérangeant et obscur pour une photographie dans laquelle elle pose de dos, sur fond vert, vêtue d'une gaine blanche ne laissant paraître que la fente de son fessier et le haut de son dos, sans bras. Provocation

absolue mais d'un classicisme irréprochable et singulier qui rappelle ironiquement une caryatide. Céline Ghisleri écrivait : « Michèle Sylvander a toujours joué avec des images chocs qui renversent les codes de monstration du corps féminin généralement sublimé, idéalisé, commercialisé. »³ L'artiste irlandaise Alice Maher réalise en 2003 une série d'autoportraits photographiques durant sa lutte contre le cancer, notamment *Collar* où son cou est cerné de cœurs d'animaux⁴. L'inconfort y est différent mais tout aussi palpable. Il s'agit là de témoignages étonnants de ressentis intimes, ou de pressions externes. Les titres de la série d'autoportraits de Sylvander réalisés en 1990 en disent long : *L'une et L'autre*⁵, *Moi*, *Achille*, *Tant pis pour nous*, *La Conversation*¹⁴, *Rencontres*. « Je peux passer de la chanteuse de rock un peu allumée à la maman ou à la putain. Je trouve que ce sont des rôles que l'on fait jouer aux femmes et qu'elles se sentent souvent obligées d'assumer. », nous dit l'artiste⁶. Travestissement encore dans une autre œuvre majeure du corpus de Sylvander, *La Fautive*²⁰ (1995), ou détournement du vêtement dans *L'Ostensible*³⁹ (2007) et dans *In God We Trust*⁴¹ (2006). On songe alors, entre autres, aux travaux de Chantal Akerman, Esther Ferrer, ou Hannah Wilke. Les associations s'accumulent pour signifier le prisme élargi des intérêts de Sylvander : on songe également à Mona Hatoum et Shirin Neshat par exemple. Tout en s'en démarquant tout à fait.

Les maelströms de corps nus dans la série de photographies *Droit de visite* (1999) sont énigmatiques. Un dispositif de bulle en plastique et de miroirs

renverse tout sens d'orientation en créant des distorsions ou des anamorphoses. Ce monde incompréhensible d'apparence flottant paraît clinique mais rempli de convivialité féminine. L'impudence est volontaire! Michèle Sylvander dit aimer le monde à l'envers. Les vidéos *Insomnie* (1997) et *Somnolence* (2002) dans lesquelles Sylvander se trouve masquée et enfermée dans un tube en plastique en sous-vêtements ou en costume de cuir, auraient plutôt à voir avec le bas matérialisme des photographies de Jacques-André Boiffard qui accompagnaient les articles de Georges Bataille dans la revue *Documents* à la fin des années 1920 ou avec le sadomasochisme photographié par Robert Mapplethorpe dans sa série *X Portfolio* à la fin des années 1970. Dans de véritables mises à l'épreuve, Sylvander teste les limites du tolérable et manifeste l'étouffement, la violence sous-jacente, l'enfermement et la contrainte, une façon d'interroger la condition des femmes dans la société.

L'idiosyncrasie de l'œuvre de Sylvander se trouve aussi dans l'oralité de certains de ses titres, tirés du langage courant. Ils ont le don de mystifier le spectateur par leur simplicité apparente, tout en appelant parfois un sourire en coin : *Je me demande dans quel sens commencer mon gâteau*³⁷ (1998) n'en est qu'un exemple type. À propos de *La Fautive*²⁰, l'artiste nous dit : «Je m'étais mise à garder les cheveux laissés sur ma brosse. Cela faisait une toison. Une touffe de poils. Au moment de la prise de vue je les ai glissés sous ma chemise. C'étaient des faux-tifs.»⁷

En parallèle, Sylvander a une pratique photographique quotidienne, de type journal intime, qu'elle exerce en particulier dans le monde artistique qui l'entoure. La série montrée dans son exposition personnelle au Mac pour la première fois sous le titre *Issue de Secours* rappelle le travail de Nan Goldin (elle-même y apparaît d'ailleurs). Dans le film *I'll Be Your Mirror*, réalisé pour la BBC en collaboration avec Edmund Coulthard en 1996, Goldin affirme qu'elle n'a « jamais cru qu'il puisse y avoir une seule image décisive de quelqu'un, mais qu'il faut différentes images pour fixer la complexité d'une vie. » Sylvander détaille sa démarche ainsi : « Depuis des années je fais des photos avec un petit appareil banal. Je fixe des moments en photographiant mon entourage dans des situations disons 'sociales'. [...] Je mets ensuite en place un rituel très précis. J'étale, je trie, je classe, je tamponne, j'expédie. Chaque personne sur la photo reçoit son image. J'en garde toujours un exemplaire pour moi que j'archive. »⁸ Philippe Vergne réagissait ainsi : « Au-delà du plaisir ou du déplaisir de recevoir des images de soi, ces envois sont terrifiants. Les clichés sont sans pitié, sans concession pour les sujets photographiés, d'une part. D'autre part, ils pointent après quelques envois successifs le caractère incestueux et clos d'une société. »⁹

Dans sa quête d'identité, l'accès répété à ses archives familiales donne une nouvelle impulsion à son travail. « J'ai opéré une sorte d'intrusion périlleuse dans une zone intime qui ne m'appartenait pas et qui m'était d'une certaine façon interdite. Mes images

actuelles sont une reconstruction du passé par pulsations successives.»¹⁰ Il en résulte une interaction ambiguë entre biographie et fiction, entre passé et présent. Le décalage et l'incertitude de cette fable intitulée *Un monde presque parfait* 6-13-47-50 (2002) sont renforcés. Sylvander utilise des photos faites par sa mère lorsqu'elle était enfant et les fait rejouer à sa belle famille cinquante ans plus tard. Ce qui aurait pu être un processus entièrement lié à l'intime et au familial est transformé en archétype de scènes domestiques de loisirs qui pourraient appartenir à tout un chacun. Les personnes de la famille sont devenues des personnages qui viennent brouiller les pistes. Comme le décrit Frédéric Vallabrègue : «Cet ensemble intitulé *Un monde presque parfait* reconstitue en quelques impressions pelliculées que Sylvander, dans le cadre de l'exposition, détache du mur en les faisant flotter dans l'espace, un roman familial qui n'évacue aucune de ses tensions par l'exutoire de sa théâtralité, mais qui, au contraire, confirme une angoisse sourde. Pourtant un certain humour est là, dans la situation du père évidemment omnipuissant et tyrannique et dans celle de la mère soumise et dévouée.»¹¹

Plasticienne, Sylvander travaille la mise en forme de ses expositions. Pour *À mon retour je te raconte*, certaines images, comme celles de parachutes issues de l'album de son père, sont répétées à l'infini pour couvrir des murs tel un papier peint et ainsi ponctuer l'espace. Il en allait de même pour *Je ne peux pas dormir*₇ (1995), autoportrait jaune avec lunettes dans

l'exposition du Mac. Chaque manifestation différente d'une image ou d'une vidéo la charge alors d'un sens renouvelé, de façon subtile et presque subliminale ou bien tout dans l'intensité de la répétition sérielle. Selon Antoine de Baecque, «les fonds de Michèle Sylvander sont ces surfaces de jouissance et d'angoisse, cette latence d'entre-deux monde. Uniformes, plats et intenses dans le même temps, glacés et vifs tout à la fois, ils sont en attente, tenant le spectateur dans la calme stratégie de la patience.»¹² La photographie *Rouge uniforme*¹⁷ (2014) semble justement entrer dans ce cas de figure de façon magistrale. Il est intéressant de noter que Sylvander s'est passionnée pour les drapés quasi érotiques des vêtements des patientes que Gaëtan Gatian de Clérambault photographiait au début du xx^e siècle, mais aussi de savoir que pour la construction de certaines de ses images elle s'est inspirée de la peinture italienne empreinte de classicisme de Piero della Francesca ou de Giorgio de Chirico.

Liliane Giraudon écrit : «Metteuse en scène en proie à la hantise M.S. avance ses miroirs, ses fonds, bulles, costumes et accessoires. Elle dit : 'Ma mère coud les costumes.' Ce qui ne peut être dit doit être montré. On peut aussi douter de la fiabilité des miroirs puisque les fantômes disparaissent au lever du jour.»¹³

Après le décès de sa mère elle a découvert d'autres archives qui l'ont menée à ce qu'elle appelle une expérience de «mise à plat familiale». Elle aborde l'histoire de la situation coloniale avec une sensibilité

exacerbée. La famille suivait le père militaire, dans ses postes en Allemagne, au Maroc, en Algérie durant les années 1950 et 1960. Michèle Sylvander, revisite aujourd'hui ses « images migrantes ». Sa position semble osciller entre culpabilité et distance, signifiant sans doute un questionnement plus général sur les dernières colonies françaises. La vidéo *Pourquoi tu pars?*¹⁹ (2015) est un montage d'images de son père, rapportées à son retour d'Indochine en 1950, seul pays où la famille ne l'a pas suivi. Elles défilent, associées à d'autres images trouvées, fixes ou animées. Des images de sa série *Un Monde presque parfait* réapparaissent ici et là et prennent alors une autre dimension. Les sons d'une machine à écrire, du vent, ou les bruits saccadés des coups de fusil qui scandent la vidéo rappellent une des caractéristiques célèbres et troublantes de la bande sonore d'Ennio Morricone pour le film de Gillo Pontecorvo *La Bataille d'Alger* (1966), chef-d'œuvre du cinéma anticolonialiste au statut complexe entre documentaire et fiction. Les planches montrent la camaraderie, le travail, le bureau, les cartes, les Vietnamiens, la vie quotidienne sur place, des paysages sublimes, le feu, la machinerie de guerre, des corps ensanglantés et autres scènes violentes presque insoutenables. Le sentiment d'abandon et de panique exprimé dans le titre est répercuté dans *La convocation* (2015), vidéo qui reconstitue la mémoire de l'énoncé des noms des soldats morts à Diên Biên Phu. Les temporalités se mêlent et se confondent. Le passé se conjugue au présent. Les souvenirs servent à interroger son quotidien d'artiste et

d'être humain mais aussi l'actualité de la société au sens large. Des bobines de film brûlent dans un lavabo dans *Disparues* (2015). Qu'en est-il de ces histoires? De cette Histoire? Sylvander se laisse hanter par différents niveaux de narration, par l'inconnu ou l'indicible, le temps d'une exposition. Quelle forme donner à ces bribes reconstruites? C'est le sujet de l'exposition *À mon retour, je te raconte* dont la forme tend à naviguer de la figure du père à la figure de la mère, du féminin au masculin; pour finalement revenir à la question de la relation. L'émotion est à son comble dans les disjonctions et les répétitions diverses. Les apparences et points de vue sont toujours aussi trompeurs. Les conflits d'aujourd'hui sont sur le pas de la porte. Mais *Un jour mon prince viendra*³⁴ (2012) et *Only You*⁴⁹ (1997) viennent nous consoler ou nous inquiéter davantage.

«L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne.»
Marguerite Duras, *L'Amant*, 1984

«Le bonheur n'est pas gai,
le soleil et la mer non plus.»
Michèle Sylvander¹⁴

- 1 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions de l'étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 133-4.
- 2 Jean-Christophe Royoux, « Face à face (en miroir). Conversation sur les images de Michèle Sylvander », *Michèle Sylvander*, Mac, Musée d'Art Contemporain, Marseille, 2003, p. 2.
- 3 Céline Ghisleri, « L'étude des jours », *Journal Ventilo*, Marseille, 27 novembre 2012.
- 4 À propos d'Alice Maher : <http://www.alicemaher.com/>
- 5 À propos de la photographie *L'une et l'autre* (1995) : « La couleur est brutale. Le visage émerge du fond noir qui le sertit. Il m'enjoint de le regarder. Il est une injonction. [...] Une injonction donc mais aussi une colère et une obstination à aller au-delà du miroir, de la transformation ou de la trace. Cette photo-là a quelque chose d'impératif et de scrutateur : elle se refuse au laisser-aller. Car laisser-aller, c'est voir fuir, et l'on sait à ce propos ce que la photo a à dire à la mort. » in Bernard Blistène, « J'entends dire parfois 'Tu es encore belle' », *Autoportraits : Michèle Sylvander*, Galerie Roger Pailhas, Marseille, 1995, non paginé.
- 6 Jean-Christophe Royoux, op. cit., p. 8.
- 7 Liliane Giraudon, « M.S. Fille d'Artaud et de Marie-Thérèse », trace, espace d'art le moulin, La Valette-du-Var, 2008, p. 3.
- 8 Jean-Christophe Royoux, op. cit., p. 3.
- 9 Philippe Vergne, « Michèle Sylvander. J'ai pas sommeil », in *Michèle Sylvander. Droit de Visite*, Villa Noailles, Hyères, 2000, non paginé.
- 10 Jean-Christophe Royoux, op. cit., p. 4.
- 10 Frédéric Valabregue, « Chemins de traverse de l'atelier au paysage », in *La Planque*, Parenthèses, Marseille, 2013, p. 108
- 12 Antoine de Baecque, « Sur trois têtes posées là... », in *Autoportraits : Michèle Sylvander*, Galerie Roger Pailhas, Marseille, 1995, non paginé.
- 13 Liliane Giraudon, op. cit., p. 3.
- 14 Michèle Sylvander in *La planque*, op. cit., pp. 164-165.