

# « Sémillance des limbes »

Elsa Brès, Nicolas Puyjalon et Anaïs-Tohé Commaret



*Eso que nos lleva © Anaïs-Tohé Commaret.*

## That I'm not alone in the world

Elsa Brès, Nicolas Puyjalon et Anaïs-Tohé Commaret sont trois artistes invités à penser un croisement de leur travail dans le contexte particulier de la Maison Salvan. La pratique de Nicolas Puyjalon était jusqu'alors marquée par la performance. Le film et l'installation se montrent caractéristiques de la démarche des deux autres artistes.

**Sémillance des limbes** témoigne d'individus et de groupes marginalisés, particuliers et contextualisés (personnes LGBTQ+, habitants et habitantes des quartiers de la relégation, insurgés et insurgées rassemblés dans les Cévennes au XVI<sup>e</sup> siècle...). Dans leurs œuvres, les artistes questionnent les espaces d'intimité investis par ces individus et groupes, pensés comme franges malgré eux. Ces œuvres dévoilent des sphères domestiques, qui deviennent des cadres discrets et secrets pour l'élan, le ressourcement, le rêve...

La Maison Salvan a abrité des générations de résidents et résidentes labégeois et labégeoises. Sa dernière, Joséphine, cultivait son jardin et arpentaient les pièces d'une maison qui allaient devenir les salles

d'un centre d'art. Cette vie, en raison même de son « ordinaire », constituait peut-être une forme de résistance inconsciente à un monde qui, à quelques centaines de mètres, s'agitait, s'urbanisait et fabriquait une gigantesque zone économique. Cette hypothèse n'est pas étayée par des témoignages, la tension entre Joséphine et le monde est fantasmée et cependant hautement plausible.

Cette piste permet de légitimer et donner sens à l'accueil des récits des trois artistes de l'exposition qui peut être appréhendée comme une noue nouant de multiples nous, pour paraphraser Marielle Macé. « Les noues [...] comme autant d'arches, arches d'eaux vives et de pratiques, où conserver non pas des choses mais des forces, où faire monter des inquiétudes, des luttes, des désirs, des idées<sup>1</sup>. »

Un filtre coloré, violet, est franchi pour entrer dans la Maison Salvan, il peut être entendu de différentes manières. En particulier, il adoucit l'environnement et crée un territoire en propre, un territoire de la rencontre entre le vaste extérieur et un intérieur, en suspens dans le temps, façonné par une exposition. Cette couleur rappelle qu'une frontière est un espace, jamais seulement une limite.

<sup>1</sup>Marielle Macé, *Les noues*, PÔ&SIE N°164, 2018.

## Joséphine et le monde

L'artiste Derek Jarman, atteint d'une maladie alors incurable, employa son énergie déclinante à cultiver un jardin presque situé à l'ombre d'une centrale nucléaire. Joséphine Salvan tailla ses buis, récolta ses prunes et soigna, elle aussi, son environnement dans un contexte d'urbanisation intense du paysage avoisinant. **Nicolas Pujalon**, quant à lui, décida d'investir la Maison Salvan durant l'été 2024, en la recevant comme un espace d'investissement, de recours, de soin peut-être. Il plaça sa pratique habituelle de la performance au second plan, pour privilégier un travail contextuel, de résidence, donnant lieu in fine à une installation qui assemble des dessins, des vidéos, des objets. Émanant d'une recherche sur l'intime, tout ce qui est donné à voir dans sa proposition apparaît dans une forme de nudité : les dessins faits de pastel gras sur des formats A4 flottent en toute simplicité sur le mur, les vidéos se retrouvent diffusées sur des écrans dégagés du superflu. Ces dessins – inspirés à la fois par le contexte, par les premières apparitions de Gaston infiltrant le journal de Spirou et par la revue *Butt*<sup>2</sup> – précèdent les vidéos. Ils en constituent la recherche, une forme prototypique de storyboard décousu et rêveur. Ils regagnent ensuite une forme d'autonomie dans l'installation. Ils étalent alors l'étendue sensible d'un thème exploré : l'immensité singulière d'un quotidien parmi d'autres, d'un personnage souhaitant échapper aux représentations. En réaction, ils appellent à eux des regards qui, librement, peuvent s'appesantir, s'impaciter pourquoi pas, chercher, se comporter un peu comme la caméra dans la très belle scène d'ouverture du film *Showing Up*<sup>3</sup>. L'ensemble de la matière dessinée et filmée façonne un corpus à la fois fictionnel et documentaire en se situant à l'intersection de plusieurs réalités. Cette matière témoigne tout d'abord de la démarche au long cours de Nicolas Pujalon, sous une forme quasi autobiographique, par une manifestation de son travail de performance : il coud de potentiels costumes, il revisite certaines de ses actions en mettant en scène, par exemple, un repas outrancier, fait d'ambiguïtés entremêlant plaisir et malaise. Elle évoque encore la mémoire de Joséphine en sa maison. Elle renvoie enfin à des pratiques et des stratégies de communautés LGBT+ qui, depuis des décennies, puisent dans les espaces domestiques des cadres spatiaux pour l'apaisement et la lutte.

L'exposition interroge les seuils, ces fins espaces de télescopage ou d'hybridation entre l'extérieur et l'intérieur. On peut relever le filtre violet de la première salle, la présence du chien boudin de porte, le rideau de porte anti-mouche à l'arrière. Beaucoup d'images filmées par Nicolas Pujalon soulignent

ces interstices particuliers. Sur l'une d'entre elles, à l'heure bleue, l'artiste se dresse tranquille et solitaire devant le centre d'art devenu son foyer. Cette situation évoque la notion d'émigration intérieure et cette attitude d'artistes allemands et allemandes sous le régime nazi. Depuis chez eux, ils se révoltèrent passivement contre les forces dominantes, en ne réemployant aucun signe idéologique émanant du pouvoir dans leurs productions, voire même en s'y opposant par l'allégorie. De l'image de cette résistance calme de l'artiste, mise en scène par Nicolas Pujalon, découlent des métaphores gigognes : le rythme d'une personne âgée contre celui de son environnement ; un homme et son identité singulière, encore un peu dérangeante dans le corps social, contre la normalisation des conduites ; un artiste et sa recherche contre le fonctionnement parfois utilitariste du monde de l'art.

Dans les nuits imposées, dans les espaces quotidiens et domestiques, un simple néon de cuisine – à l'instar de celui installé par l'artiste – a la capacité de donner de la lumière, de créer une parfaite intimité et de bâtir un environnement idoine. Un néon est alors peut-être une véritable « lune si claire que [l'on peut] lire à sa lumière<sup>4</sup> ».

## Branco et le vent

Comme un parfait reflet de son sujet – c'est-à-dire une famille composée d'êtres brins d'herbe en lutte contre des vents dominants et assujettissants –, *Eso que nos lleva* est un film dont la forme intranquille transpire de tensions. Des écritures très disparates s'y allient. Pour certains plans, le personnage principal, Branco, reçoit le pouvoir de filmer ; la caméra est alors subjective, mouvante, instable, énergique. Le garçon documente son quotidien et, à la manière d'une prise de selfie, s'autorise à retourner la caméra pour la regarder et révéler toute l'étendue paysagère de son visage, dont la virginité tranche avec les vues constellées de détritrus du bidonville, théâtre de son enfance, ou encore avec les murs bien décrépits de sa fragile habitation. Inversement, la réalisation reprend parfois la main ; dès lors, des scènes plus écrites, posées et préparées se donnent à percevoir. Elles relatent le quotidien du protagoniste à la fois singulier (lié à son contexte) et universel (une pure émanation de l'enfance) : il court en se jouant des architectures, il s'essaie au rap avec un ami, il rougit quand on lui évoque une fille amoureuse de lui. À d'autres endroits encore, les plans deviennent errants, rêveurs, comme s'ils cherchaient à apporter de la beauté aux protagonistes du film en puisant dans l'océan, son rivage, la brume vaporeuse, un rideau aux fils violets et sémillants... Pour ces plans, la caméra infiltre les limbes et cherche à refléter une

<sup>2</sup> Revue portant sur les cultures homosexuelles masculines au ton libre : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Butt\\_\(magazine\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Butt_(magazine)).

<sup>3</sup> Kelly Reichardt, *Showing Up*, 2022, 1h 48mn.

<sup>4</sup> Ernst Jünger, *Sur les falaises de marbres*, Paris, Gallimard, 1979 pour la présente édition.

strate immatérielle et surnaturelle qui environnerait silencieusement les personnages. Alors, la réalité la plus crue se transmue en magie. Cette bascule, du banal à l'onirique, évoque les longs plans-séquences du réalisateur chinois Bi Gan<sup>5</sup> ou bien encore le cinéma d'Apichatpong Weerasethakul, pour choisir une référence évidente. Il s'agit, là, de l'un des grands projets d'**Anais-Tohé Commaret** : recourir au sensible, au sensoriel, pour renverser les systèmes de représentation dominants qui pèsent sur les supposés gueux, les semble-t-il autres que soi, les prétendus incivils et autres malhonnêtes. Bref, elle cherche à capter et enregistrer des individus rendus fantomatiques pour les sauver et réparer une injustice.

Le film comporte une valeur documentaire en dépeignant le quotidien d'une famille, résidente d'un quartier autoconstruit. Elle lutte dans la tourmente de la vie, faite de violence physique et sociale, mais aussi, souvent, de beauté des rapports humains. En ce sens, pour transcrire le réel, l'artiste recourt à des images aussi poétiques qu'éloquents. Un plan fugace, faussement anodin, montre, par exemple, une femme aux cheveux courts surveillant la cuisson d'un plat dans une grosse marmite. Ses cheveux, battus par le vent, disent les murs frêles de sa demeure – les parois fines et vieillissantes peinant à enrayer l'entrée de l'air – et, ce faisant, traduisent une condition sociale. Plus loin, l'entrée de ce vent empêche même l'allumage d'une cigarette, l'irruption du feu, de la vie donc. Comment ne pas penser au *Cheval de Turin*<sup>6</sup> et inciter à voir ou revoir ce film du vent contre les humains ? Le film d'Anais-Tohé Commaret, à partir de ce quotidien d'une famille sujette des bourrasques, révèle plusieurs réalités enchâssées : la réminiscence des exactions de la dictature Pinochet, l'urbanisation particulière d'une ville côtière sud-américaine (Valparaíso) et la distribution socio-spatiale induite, les conséquences sociales concrètes de la pauvreté, la place des femmes dans la société chilienne...

L'œuvre de l'artiste s'inscrit en outre dans l'immense filmographie sur l'enfance. Le dévalement de la colline par Branco et son comparse rappelle par exemple la sortie d'école qui ouvre *L'Argent de poche*<sup>7</sup> de François Truffaut ou bien encore *La Maison des bois*<sup>8</sup> de Maurice Pialat. Dans cette immense série télévisée, les enfants, entre autres, jouent à la guerre car l'air en est trop imprégné. « Je veux me reposer un jour », puis, plus loin, « Je veux aller plus vite », dit Branco. Le film souligne l'opposition entre la fougue d'une jeunesse et le poids d'un contexte poisseux, entre l'appel de l'âge adulte et la résistance de l'innocence de l'enfance. Garçons et filles sourient obstinément,

les traits tirés, les yeux vêtus de fatigue. Les drames jouxtent le jeu. Les cerfs-volants planent au-dessus des détritiques. Il est écrit « va-t'en » en espagnol sur celui de Branco. On ne peut être que d'accord mais à condition que l'objet volant l'emporte avec lui, a-t-on envie de crier à l'image.

Comment se fait-il, alors qu'y croissent des êtres, que puissent exister des bidonvilles à Valparaíso, littéralement la « vallée paradis » ?

## Retrouver les sanglières

*Les Sanglières* est un projet de film d'**Elsa Brès**, voué à l'espace du cinéma, multi-entrée, qui évoque, en particulier, une alliance entre les vivants humains et les vivants non humains pour envisager nouvellement une présence collective dans le monde. Avant son achèvement prochain, l'artiste puise des séquences dans le corpus en travail afin de concevoir des installations adaptées aux contextes de l'exposition. Pour la Maison Salvan, les visiteuses et visiteurs rencontrent d'abord des images en noir et blanc tournées à l'aide d'une caméra de vision nocturne. La ténuité de leur format, contrebalancée par leur intensité, déstabilise l'espace. Elles sont furtives, vivantes, heurtées. Cette partie liminaire de l'installation adopte un point de vue animal et, plus précisément, la subjectivité des sangliers et des « sanglières ». Après un certain temps d'un déplacement animal que nos regards accompagnent, ces derniers choisissent de rejoindre des cousins et cousines hominidés, de les accompagner et de se lancer, avec eux et elles, dans une exploration cachée, tapie, mystérieuse. Deux flux ont convergé, celui des humains et celui des suidés ; il semble que ce ne soit pas le hasard qui les a réunis, mais on ne connaîtra pas la nature exacte de l'attraction. Alors, le cortège traverse un parking, apportant tout à coup des lumières dans le champ de la caméra. Il franchit ensuite par effraction une clôture et pénètre une grange pleine de bois, de traces de l'ancien, d'outils révolus. Quelque chose semble cherché. Et puis, les quadrupèdes délaissent les moitiés moins qu'eux et, très étrangement, seuls, pénètrent dans une habitation dont l'entrée domine un escalier aux marches de pierre. Le film s'arrête abruptement – plutôt la boucle reprend – et nous ne saurons pas si cette entrée constitue la promesse d'un autre rendez-vous avec les humains ou bien si elle implique une intrusion, une provocation. Elle nous invite assurément à poursuivre l'expérience de l'installation et, dans la salle suivante, à aller à la rencontre de communautés aussi sanglières que singulières.

En particulier, des personnes costumées surgissent du passé. Elles figurent des fugitifs et fugitives dans

<sup>5</sup> Bi Gan, *Kaili Blues*, 2015, 1h 53 mn.

<sup>6</sup> Béla Tarr, *Le cheval de Turin*, 2011, 2h 26 mn.

<sup>7</sup> François Truffaut, *L'argent de poche*, 1976, 1h 46 mn.

<sup>8</sup> Maurice Pialat, *La maison des bois*, 1971, 6h 06mn.

les Cévennes du XVI<sup>e</sup> siècle luttant par le feu contre une forme d'*enclosure*, de découpage des sols, de manifestation des barrières. Venant de l'anglais, le terme renvoie à ce mouvement consistant à révoquer les usages collectifs des pâturages, des bois, au profit d'intérêts particuliers. C'est le début de la privatisation généralisée des sols et des terres, Karl Marx y voit la naissance du capitalisme<sup>9</sup>. Elle démarra au XII<sup>e</sup> siècle, se généralisa jusqu'au XVII<sup>e</sup> au Royaume-Uni. On peut supposer qu'Elsa Brès met en relation cette mémoire avec la période contemporaine en lutte également pour la terre. Alors, l'artiste fait voir et entendre ces Cévenols – mais surtout des Cévenoles – d'un lointain dans le passé, déclamer un texte<sup>10</sup>. Celui-ci, d'une puissante remise en question, promet un arrêt des systèmes de domination pour envisager différemment la suite du monde, de manière plus autonome, douce, excitante.

Ailleurs, dans les images, des êtres s'organisent et réfléchissent collectivement, ils puisent dans les livres, ils observent des cartes, ne s'interdisent pas un outil numérique de cartographie et de localisation. Quel est leur dessein profond ? Quelle est la nature exacte de ce à quoi ils ont l'air de résister, de se préparer ? Mais a-t-on besoin de se le voir formulé alors que nous ne le savons au fond que trop ?

L'installation dévoile néanmoins une certitude. Elle documente des relations au sein du vivant, dans lesquelles l'homme se conçoit espèce aux côtés des autres espèces. Elle rapporte des relations sociales promouvant des rapports horizontaux, collectifs, intergénérationnels et bienveillants avec la question du genre. Amener à prêter attention longuement à des manières d'être au monde davantage que de traiter un sujet qui s'installerait pour aller vers sa résolution finale, nous renvoie à la théorie de la Fiction-Panier proposée par Ursula K. Le Guin<sup>11</sup>. Selon elle, il s'agit de revoir de manière alternative

la narration traditionnelle par trop centrée sur la figure du Héros, sur des récits évolutifs mais fades. L'autrice de science-fiction s'attela à recueillir, de manière ouverte, des personnages évoluant dans des mondes « tout pleins de commencements sans fins, d'initiations, de pertes, de métamorphoses, de traductions, de bien plus de ruses que de conflits, de bien moins de triomphes que de pièges et de désillusions ».

### Les limbes rhizomatiques

Des sangliers, des insurgés et insurgées, des individualités contemporaines particulières tellement nombreuses, tellement belles, à Valparaíso, à Labège, dans les contrées cévenoles... Dans *La Double Vie de Véronique*<sup>12</sup>, c'est plus fort qu'elle, Irène Jacob s'écrie : « *I'm not alone in the world !* ». Les limbes sont bien sémillants. On le voit dans l'exposition, personne n'est seul, personne n'est seule, « cœur battant dans le monde<sup>13</sup> ».

Paul de Sorbier  
Responsable de la Maison Salvan

<sup>9</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Mouvement\\_des\\_enclosures](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mouvement_des_enclosures)

<sup>10</sup> Celui-ci puise dans les « Douze articles », un texte de revendication paysanne du XVI<sup>e</sup> siècle rédigé en Allemagne puis qui a circulé.  
Page wikipédia : <https://uifr.me/tyhwd>.

<sup>11</sup> Ursula K. Le Guin, *La théorie de la Fiction-Panier*, [www.terrestres.org](http://www.terrestres.org).

<sup>12</sup> Krzysztof Kieślowski, *La double vie de Véronique*, 1991, 1h 38mn.

<sup>13</sup> Clarice Lispector, *Água Viva*, 1973.

L'équipe de la Maison Salvan, Paul de Sorbier, Élodie Vidotto, Kira Juan en service civique, ainsi que les artistes Nicolas Puyjalon, Elsa Brès, Anaïs-Tohé Commaret remercient chaleureusement : Léo Sudre pour le travail de régie et Yann Febvre pour la création graphique des documents de communication.