



HAL
open science

Les Invités. Sur le film Dreams Have A Language de Sylvie Blocher

Antoine Idier

► **To cite this version:**

Antoine Idier. Les Invités. Sur le film Dreams Have A Language de Sylvie Blocher. Dreams Have A Language, inPress. hal-02882854

HAL Id: hal-02882854

<https://hal.science/hal-02882854v1>

Submitted on 27 Jun 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Antoine Idier - 2017

Les invités

au sujet du film de Sylvie Blocher, *Dreams Have A Language*, catalogue édité par le MUDAM

Pas un artiste, intellectuel ou écrivain animé du projet de bousculer la marche du monde ne peut éviter de s'interroger sur son activité, ses responsabilités, son rapport à celles et ceux auxquels il souhaite s'adresser et à leur parole. Comme l'écrit Geoffroy de Lagasnerie, les problèmes soulevés par la conciliation entre création et politique contestataire « hantent » la culture¹. Ce sont ces questions qu'affronte Sylvie Blocher avec *Dreams Have a Language*. Elle a voulu donner la parole à des individus mais le dispositif qu'elle a inventé n'a pas produit les effets escomptés, loin de là. Comment inventer alors un nouveau dispositif pour dépasser cet échec sans renier ses intentions originelles ?

Dreams Have a Language se présente ainsi comme une expérimentation de l'« exigence éthique », selon l'expression de Judith Butler, comme une réflexion sur la pratique du rapport de soi aux autres, sur l'obligation qu'ont ces autres sur nous-même, ainsi que sur la manière dont il est possible par l'art de transformer cette vulnérabilité originelle en puissance politique. Butler décrit en effet « un certain enchevêtrement de cette autre vie, de toutes ces autres vies, et de la mienne », et le « fait que nous sommes déjà, dès le départ, dépendants d'un monde d'autres, constitués dans et par un monde social ». Elle note aussi : « Ce n'est pas toujours une expérience heureuse ou agréable.² » C'est la grande force de *Dreams Have a Language* : partir de ce constat pour livrer une réflexion sur la pratique du « partage d'autorité » revendiquée par Sylvie Blocher dans son travail. Une réflexion, voire une introspection, tant je suis frappé par sa présence. Une présence fragile, une forme dans le flou du second plan dont il ne reste qu'un point orange, une silhouette dans le grand hall du MUDAM. Mais une voix forte qui ouvre le film et qui, sur le noir, dit « je » ; une voix qui, après un long silence, clôturera le film. L'introspection n'a toutefois pas pour objet soi-même, mais la relation entre soi-même et le monde, et le pouvoir du premier sur le second. C'est un « je » qui parle des autres, fidèle à la formule qu'affectionne Sylvie Blocher : « je nous sommes ». L'expérience individuelle apparaît même fondamentale, en réponse aux propos généralisants et abstraits tenus devant la caméra, par lesquels le locuteur évite de s'engager lui-même.

Dreams Have a Language est aussi un film sur le profond désarroi dans lequel la situation contemporaine nous plonge, et sur le sentiment que tout peut basculer d'un instant à l'autre. Le musée est l'incarnation immédiate de ces états. Il est censé constituer un lieu d'une bienveillance protectrice et d'une potentielle force déstabilisatrice : il peut bouleverser des vies en accueillant

1 Geoffroy de Lagasnerie, *Penser dans un monde mauvais*, Paris, PUF, 2017, p. 7.

2 Judith Butler, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, Paris, Fayard, 2016, p. 136.

artistes et visiteurs, en prenant soin du travail des premiers et en le montrant aux seconds. Mais le musée est aussi un foyer d'exclusion et de censures : envers celles et ceux qui n'y entrent jamais en raison de sa violence intimidante et interdisante, envers les artistes qui n'y ont pas leur place. Avec une conscience aigüe de ces ambivalences, nourrie par la conviction que le musée doit être le monde, Sylvie Blocher tient à porter à l'intérieur des lieux d'art les « voix absentes », selon la belle formule de Didier Eribon³ – ainsi que les regards et les corps absents, pourrait-on ajouter. C'est ainsi que la pièce *Les Témoins* (2010), commandée pour un centre d'art à Cidade Tiradentes, un district de São Paulo, avait pour but de projeter les images des adolescents de la favela à l'entrée du centre d'art, pour faire du lieu le leur. Tel était aussi le projet de *Dreams Have a Language* : inviter dans le hall monumental du MUDAM des individus qui ne constituaient pas nécessairement son public habituel, leur faire vivre des émotions de l'ordre du ravissement (le mot est employé par l'un d'eux). Une première installation vidéo, nommée elle aussi *Dreams Have a Language*, donnait à voir les invités flottant dans les airs, au ralenti, dans un état de grâce et d'apesanteur. Ici, toutefois, l'inquiétude a pris le dessus. Le musée est devenu un lieu de pouvoir et d'autorité, clos et coupé de l'extérieur. L'utopie se révèle dystopie. Par le même renversement, l'imagination a fait place à l'ordre et l'autorité, à des propositions relevant de l'obligation, de l'interdiction et de la ségrégation.

Sylvie Blocher a demandé aux invités de venir avec une idée pour changer le monde. Ce fut un échec. La voix-off explique : « Dans la serre j'avais recueilli des plaintes, des angoisses, des doutes, de la mort. J'avais recueilli de la solitude et de la peur des autres, comme autant de gouttes dans un ciel de pluie. » À partir de là se déploie la complexité du rapport aux autres : comment leur donner la parole ? que faire de cette parole ? comment réussir à inventer des dispositifs qui déjouent les ruses de l'ordre social en produisant des discours qui échappent en partie à ses catégories ? Avec la série des *Living Pictures* Sylvie Blocher s'est précédemment confrontée aux immenses difficultés de la construction d'une parole sur soi, aux conditions de production et de légitimation des discours – au fait qu'il ne suffit pas de tendre le micro pour prétendre effectivement donner la parole (comme l'a résumé Pierre Bourdieu dans sa saisissante contestation de la croyance dans le fait que « tout le monde peut avoir une opinion ; ou, autrement dit, que la production d'une opinion est à la portée de tous »⁴). Les *Living Pictures* consistent à forger une relation et une interaction : Sylvie Blocher n'interroge pas les personnes qu'elle filme (ce qui supposerait des rôles définis et séparés), mais crée avec eux les conditions d'une ré-invention de soi. Elle ne se tient pas derrière la caméra mais à côté de la personne filmée. C'est pourquoi, d'ailleurs, au sujet de *Dreams Have a Language*, j'emploie le mot « invité » pour ne pas utiliser celui de « participant ». Ce dernier, comme plus généralement l'expression « art de la participation » que l'on rencontre parfois, est en deçà des intentions de Sylvie

3 Didier Eribon, *Principes d'une pensée critique*, Paris, Fayard, 2016, p. 129-157.

4 Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, « Reprise », 2002, p. 222.

Blocher, ratifiant malgré tout la distinction entre l'art et l'en-dehors de l'art : par la « participation », la personne en-dehors pourrait temporairement être dans l'art. Mais, si l'on postule que l'art est le monde, il n'y a pas de participation possible (on retrouve la même tension dans l'expression « démocratie participative » : il y aurait donc démocratie sans participation ?).

À cet égard, le passage de la vidéo au film par *Dreams Have a Language* n'est pas sans importance. L'usage dans l'art du film, le rapprochement du cinéma, l'expression « film d'artiste » suscitent une littérature nombreuse mais je ne crois pas qu'il faille poser la question en termes de « genre » ou de « medium », mais plutôt en termes de projet. Il faut se demander ce que permet le film – par exemple des moyens techniques ou une diffusion au cinéma. Il faut aussi se demander ce que le film ne permet pas. Par rapport aux *Living Pictures*, il y a en effet le risque d'une perte : perte de légèreté (avec une seule caméra dans son sac à dos, il est plus facile de voyager), perte de la relation directe et immédiate avec la personne à côté de soi (sans une équipe nombreuse et les contraintes que cela entraîne), perte de la spontanéité collective, voire dépossession, par l'écriture individuelle d'un scénario (Sylvie Blocher explique que ses protocoles « demandent de la part des participants une forme de rébellion »⁵ : cette rébellion est-elle encore possible avec un scénario en partie écrit à l'avance ?). Au sein même de *Dreams Have a Language*, ces questions sont incarnées par la présence, sous la verrière, de la caméra personnelle de Sylvie Blocher, utilisée pour certaines des images du film.

Je ne crois pas, non plus, qu'il soit pertinent de réfléchir à l'usage du film avec les catégories du « réel » et de la « fiction ». Car le réel n'existe pas : ce qui est présenté comme réel n'est qu'une (re)construction qui, naturalisée, bénéficie de la force de l'évidence mais à laquelle il est possible d'opposer d'autres (re)constructions. Une des grandes batailles contemporaines à mener est même le refus de la soumission au réel, aux contraintes inéluctables, aux nécessités économiques ou géopolitiques, aux injonctions à être « réaliste », c'est-à-dire à se satisfaire du monde tel qu'il est, injuste et mauvais. C'est précisément le sens du travail de Sylvie Blocher de mettre en cause l'existence du réel, les normes et les institutions qui le sous-tendent, et d'inventer d'autres possibles, à l'image de la pièce *Change The Scenario* qui apparaît dans *Dreams Have a Language*. Les *Living Pictures* ne sont pas davantage du côté du réel que *Dreams Have a Language* : ils sont l'invention d'un récit par un dispositif, l'invention d'une nouvelle narration au sujet de soi-même (« s'inventer autrement »), en essayant de casser les normes sociales qui enserrant les individus. De même qu'une autre très belle pièce qui était montrée au MUDAM, *Alamo*, rappelle que face à un récit historique dominant qui a toutes les apparences de la réalité il est possible d'écrire d'autres récits.

5 Sylvie Blocher, *Le double touché-e*, Paris, Archibooks, 2014, p. 75.

Une des grandeurs de *Dreams Have a Language* est de chercher à déjouer à son tour cette séparation entre le réel et la fiction par l'invention d'un dispositif, celui du conte. La voix-off le rappelle : « Les contes sont toujours vrais. » Dès les premières secondes du film, alors que les événements montrés à l'image semblent effectivement avoir eu lieu, la voix-off utilise le conditionnel. Shaun Ross est tout à la fois dans une œuvre et un personnage du conte. À cette porosité entre réel et imaginaire répond l'ambivalence de la position de l'artiste : alors que la seconde partie du film semble opérer comme une reprise du contrôle sur le cours des choses par l'imaginaire – comme une réponse opposant le conte aux propos précédemment collectés –, on s'aperçoit bien vite que ce n'est pas ainsi que le film fonctionne. Il apporte au contraire un entrelacement des temporalités qui permet de suspendre, tirailler et découper les récits et les points de vue. Certes, on pourrait croire à une réintroduction du point de vue de l'artiste, en surplomb : la voix-off mène le récit et va jusqu'à s'exclamer « On arrête tout, on recommence ! ». Cela nous rappelle que le dispositif n'est jamais tout à fait égalitaire, et le montage non plus. Mais la position en surplomb est affaiblie dès les premières minutes du film par le fait de montrer le fonctionnement du dispositif, l'intérieur de la boîte noire et l'artiste au travail.

Davantage encore, le tour de force de *Dreams Have a Language* est d'offrir un dispositif profondément éthique dans la mesure où les personnes invitées, loin d'être congédiées, sont de nouveau sollicitées, comme actrices du film jouant leur propre rôle. Leur parole est remise en circulation : les propos sont ceux qu'elles ont elles-même tenus auparavant, à une exception près, devant la caméra. En somme, en dépit de la profonde insatisfaction ressentie par Sylvie Blocher, il ne s'agit pas ici de refuser leur parole, mais de la réexploiter collectivement pour réussir, malgré tout, à en faire quelque chose d'autre. Là se déploie magistralement le rapport de « je » aux « autres », dans une grande fidélité. Sylvie Blocher partage par la construction du film sa conviction : sans eux, sans les autres, aussi décevants soient-ils, il ne sera pas possible de faire, ni de défaire. Il faut composer avec cette obligation d'être en rapport avec eux, tout en cherchant à la subvertir. En outre, au moment où Sylvie Blocher semble reprendre la main, elle propose de suspendre son propre contrôle. Au sujet de la fuite que s'apprête à commettre le personnage de Tara, la voix-off affirme : « Je me dois de rester silencieuse si je veux qu'enfin quelque chose advienne. je veux que Tara m'étonne. J'ai besoin d'elle, j'ai besoin de sa révolte. » C'est un point d'orgue du dispositif que le film crée, car Tara est un personnage du conte inventé par la voix-off. Celle-ci semble alors demander : comment faire pour que les choses se passent, alors même qu'on a le pouvoir de les impulser ? Quel rapport aux autres cela suppose ? Comment se tenir en retrait pour laisser faire ?

Il y a quelques temps, avec Sylvie Blocher, nous avons regardé des œuvres de Dan Graham, avec

lequel elle a réalisé une vidéo il y a quelques années. Avec *Dreams Have a Language*, elle invente dans le langage du cinéma une installation comme Graham peut en créer. Une structure qui multiplie les corps et les points de vue, parfois contradictoires entre eux, pour les articuler et les désarticuler : il y a l'artiste filmée, l'artiste en voix-off et l'artiste qui réalise le film, comme il y a les invités sous la verrière, les invités en suspension et les invités dans l'auditorium. Une structure qui n'est pas faite, selon les mots de Graham, « pour une seule personne », mais « toujours pour des personnes regardant d'autres personnes regardant d'autres personnes à l'intérieur et à l'extérieur »⁶. À tel point que les derniers mots prononcés par la voix-off, loin de s'imposer comme une évidence, nous interpellent. Dans « je nous regarde », qui sont les je, qui sont les nous, qu'est-ce qui les lie ? Dans une première version, Sylvie Blocher ajoutait après un silence : « J'ai une infinie patience. » Comme si elle nous rappelait que ces interrogations ne pouvaient trouver de réponse définitive, qu'elles n'en trouveraient peut-être jamais, mais qu'il fallait inlassablement les poser pour (nous) transformer.

6 Dan Graham et Marianne Brouwer, *Dan Graham. Works 1965–2000*, Düsseldorf, Richter Verlag, 2001, p. 77