



TEXTES

Apparition d'une île, La cellule (Becquemin&Sagot), La Panacée, Montpellier, 2016

La cellule (Becquemin&Sagot)

Pretty hurts

Julie Crenn - 2017

Pretty hurts, we shine the light on whatever's worst
Perfection is a disease of a nation, pretty hurts, pretty hurts
Pretty hurts, we shine the light on whatever's worst
We try to fix something but you can't fix what you can't see
It's the soul that needs the surgery.

Beyoncé – Pretty Hurts (2013)

Quels sont les ingrédients d'un film ? Un scénario, un décor, des acteurs, des costumes, une intrigue, une atmosphère, une bande originale, une photographie singulière, une esthétique. Emmanuelle Becquemin et Stéphanie Sagot forment La cellule (Becquemin&Sagot), un duo artistique qui se joue des codes du cinéma, de la performance, du design et de l'art contemporain pour développer un scénario longue durée dont elles sont les actrices et les héroïnes. En déambulant sur un fil ténu situé entre le réel et la fiction, elles se présentent sous les traits et les costumes de sœurs siamoises : une femme répliquée et multipliable. Une femme standardisée, un modèle moderne et stéréotypé, qui devient le personnage d'une intrigue hautement critique. Les deux artistes plantent un décor, choisissent soigneusement les costumes et les accessoires, identiques évidemment. Elles façonnent les objets et les outils qui vont participer au déroulement du récit. Elles se mettent en scène, et, sur un mode à la fois absurde et ironique, vont détourner, retourner, déjouer un système normatif régissant la représentation des femmes.

Un système entièrement fondé sur une réflexion sexiste, qui porte, forcément, un jugement limitatif sur les statuts, les libertés et les corps des femmes. Ce système représente une source intarissable d'inspiration. En ce sens, La cellule (Becquemin&Sagot) s'empare joyeusement des injonctions sociales et des stéréotypes essentiellement liés aux notions de la féminité, du désir et de la séduction. Elles examinent les normes et les traditions qui régissent les esprits classificateurs, les mœurs et les comportements. Ces normes sont distillées de différentes manières, par le biais des discours politiques, de la culture (notamment par le cinéma et la musique populaire) et de l'espace médiatique dans son ensemble (la publicité est un des puissants vecteurs du sexisme). Les artistes empruntent à ces trois pôles de diffusion des décors, des costumes et des objets qui trouvent un écho efficace dans l'imaginaire collectif. L'œuvre vidéo intitulée Ouh... she's a sexy girl – Autoportrait à l'autoradio (2016) est un plan fixe présentant les deux artistes immobiles, vues de dos. Allongées sur une serviette de bain rose et vêtues d'un maillot de bain vert, elles regardent la mer. Entre elles, un parasol twerke énergiquement au son du tube de l'été, exagérément sexiste. La tactique de l'humour sert la cause critique d'une réflexion féministe.

Le corps féminin est en effet le plus souvent perçu et proposé comme un territoire de fantasmes, un objet de désirs et de séduction. La cellule (Becquemin&Sagot) se joue du corps-objet. Sur un miroir circulaire sont posées deux paires de jambes réalisées en résine teintée de bleu. Auto-portrait en natation synchronisée (2016) traite à la fois de la gémellité, mais aussi d'une déshumanisation présente dans la représentation des femmes. La femme-objet est ici réduite à deux paires de jambes gracieuses et aguicheuses. Une donnée que nous retrouvons dans l'œuvre Le Lèche-cul (2010), une sucette réalisée en chocolat hybridant les corps (du bassin aux pieds) des deux artistes. L'œuvre comestible adopte un ton humoristique et inquiétant. L'objet de désir se fait monstrueux et engendre un malaise. In bed with La cellule (Becquemin&Sagot), traduit un sentiment de trouble et d'inquiétante étrangeté. Un oreiller blanc est posé au sol, il respire en inspirant et en expirant lentement. Il est marqué d'une phrase brodée, blanc sur blanc : « rupture prématurée de la membrane ». Tout en traitant de problématiques liées à l'intimité et au couple, les artistes mixent les références en allant d'une chanson de Madonna à une formule médicale indiquant la séparation entre l'enfant et sa mère au moment de l'accouchement.

La cellule (Becquemin&Sagot) cultive la notion d'inquiétante étrangeté en étudiant de près les fétichistes de la laine mohair. Depuis 2014, elles travaillent cette matière extrêmement douce à partir de laquelle elles fabriquent des extensions corporelles. À la fois sculptures et accessoires à porter, les œuvres en mohair s'appuient sur un registre de formes féminines, sensuelles, voire sexuelles. Les deux artistes ont d'ailleurs mis au point deux queues de sirènes en mohair, qu'elles ont porté pour la mise en scène d'un autoportrait réalisé en 2016. La sirène est dans l'imaginaire collectif un mythe, un fantasme, un dangereux appel, un corps étrange, à la fois libre et impuissant. Les Fétichistes du Mohair (2014-2016) se moque gentiment d'une communauté addictive à une matière spécifique et souligne une nouvelle fois le caractère déshumanisé et sexué du corps féminin.

À la recherche des stéréotypes et de la manière dont se matérialisent les rapports de pouvoirs, elles explorent différents territoires avec un regard à la fois artistique, ethnologique et sociologique. Elles observent alors les rapports hiérarchiques qui se distillent dans les ambassades, dans l'hôtellerie de luxe à l'étranger, ou, plus localement, dans les sites touristiques français. Elles réalisent La Créature de l'Ambassadeur (2008-2009), une série de photographies présentant une femme anonyme vêtue d'une combinaison intégrale dorée. Son visage est couvert, tandis que sa taille est parsemée de chocolats enveloppés de papier doré (Ferrero Rochés). La « créature » pose auprès d'ambassadeurs français dans différents pays. La publicité chocolatière est un prétexte pour analyser les codes, les protocoles et les comportements dans les sphères de pouvoir. Sur un même mode opératoire, la série de photographies intitulée Do Disturb! The Cocktail Party (2011), présente les deux artistes posant en compagnie de maîtres d'hôtel augmentés de plateaux, d'accessoires absurdes et de bouquets de fleurs. Les maîtres d'hôtel performant au même titre que les artistes pour tourner en dérision les notions de bienséances, de discipline et de protocoles hiérarchiques. Quelques années plus tard, au sein du projet Road-movie pop-corn, elles se transforment volontiers en poupées siamoises, frivoles et faussement naïves. Équipées de maquillage, de mini shorts et d'un tandem, elles s'engagent dans une expédition pour étudier le tourisme de masse, qui selon elles « mécanise les envies, les paysages, et les corps ».

Alors, de stéréotype en stéréotype, La cellule (Becquemin&Sagot) sonde un imaginaire collectif au sein duquel les femmes peinent à se libérer. Cagoulées, gantées, couvertes, souriantes, dociles, les sœurs siamoises pointent du doigt la persistance d'une oppression. Leur discours, tant visuel, plastique, conceptuel que sonore, est teinté d'absurde, d'autodérision et d'ironie. En transformant les clichés sexistes en un outil critique, les artistes taclent le système normatif. Du haut de leurs talons hauts, elles invitent à une confrontation sexie et décalée aux réalités d'un imaginaire sclérosé par ses traditions, ses désirs et ses projections.

La cellule (Becquemin&Sagot)

SED EX SATIATIA

Marie de Bruggerolle - 2016

La cellule (Becquemin&Sagot) est une entité formée de deux individus. Deux artistes, Stéphanie Sagot et Emmanuelle Becquemin, explorent le désir dans notre société post-industrielle, post-humaine, entre globalisation et développement durable, dans cette « glocalisation » qui fabrique de nouveaux objets, de nouvelles tentations et de nouvelles perversions.

Infiltrées au sein de plusieurs territoires, Stéphanie Sagot et Emmanuelle Becquemin « ré-enchantent » le monde qui n'est plus, pour elles, qu'un décor où la fête semble une boucle infinie.

La cellule (Becquemin&Sagot) est un faux couple de fausses jumelles qui jouent les doublures du réel afin d'en faire miroiter les faux-semblants. Elles se servent des modes opératoires de l'art et de son petit monde pour voyager, détourner les codes habituels et fabriquer de l'art là où on ne croit pas en voir. Faire voir sous un nouvel angle, c'est cela la séduction, dévier et changer le cap tout tracé, faire des pas de côté pour envisager le monde de manière critique. En dehors de la jouissance, au-delà de la satisfaction rapide, leurs œuvres sont des os sous des enrobages de guimauve.

SED COMME SÉDUCTION : DÉVIATION

Sed veut dire « mais » en latin, c'est aussi le début du mot « séduction ».

Étymologiquement, séduire, c'est « faire tomber en erreur », mais aussi « mettre à part », « séparer ». Le désir, qui est la question centrale de La cellule (Becquemin&Sagot), signifie à la fois l'aspiration, le souhait (le plus souvent pour désigner l'appétence sexuelle), mais à l'origine le manque, la privation. Littéralement, « ne plus contempler l'étoile » (de-siderare).

De fait, leurs performances marquent souvent l'absence d'un regard ou le manque d'un tout. *Bathing Beauties*, 2014, est une performance réalisée à Kiev dans le cadre de l'exposition « Archives », à la galerie Ya. Trois paires de jambes nues se croisent et se décroisent. Elles sortent d'une trouée horizontale dans la paroi d'une cimaise, en forme de meurtrière renversée. Du genou à l'orteil, le membre esseulé évoque la femme par un bout. Il en va d'une métonymie, littéralement « la partie pour le tout », et par cet indice on devine la présence d'un corps dont l'intégralité, l'intégrité, nous sont refusées. Femmes sans visage, sans regard, elles rendent tout spectateur voyeur.

Aurélié, 2009, a été performée dans le cadre d'une exposition intitulée « La femme du boulanger », (inspirée du roman de Pagnol) et qui s'est tenue au Loft Project ETAGI, à Saint-Petersbourg. Une paire de jambe unique, écartées et vêtues de bas résilles, portant des chaussures de tango, émerge d'un panneau recouvert d'une surface miroitante. Au sol, devant elles, des dizaines de petits soldats en plastique couleur chair composent une armée de minuscules guerriers face au triangle formé par les jambes de la géante.

On peut penser ici à Hon, la sculpture gigantesque de Niki de Saint Phalle, créée suite à l'invitation de Pontus Hultén au Moderna Museet en 1966 (1), ou encore à une publicité pour une marque de vêtements féminins de grande consommation dans les années 1980-1990 en France (comme Kookaï). Fantasma de réintégration matricielle ou d'origine du monde, la stature démesurée renvoie au culte originel pour les Vénus callipyges, ou encore pour les déesses-mères préhistoriques. Les petits bonshommes n'ont pas d'identité, figurines rose pâle sans visage. Ils sont une multitude alors que la géante est une. Nous pouvons penser à la représentation métahistorique de la femme-déesse toute-puissante et à une allégorie du cycle de la reproduction sexuelle. L'homme minuscule renvoie au pouvoir érotique de la femme libre, et de là à la crainte suscitée par la femme libérée. De la femme légère des années 1930, on passe à la « salope assumée », revendiquée par la mode des années 1980-1990 avec le retour à la gaine (Jean Paul Gaultier, Madonna), une glorification de la « femme des années 80 », à la fois féminine et émancipée.

EX COMME EXTIME : RITUEL, TEMPS INFINI, JEU

Le répertoire des juke-box des années 1980-1990 ponctue les titres de certaines pièces telles À pile ou face mes amours se jouent, 2010. Le titre vient d'une chanson interprétée par Corynne Charby en

1987 : Pile ou Face. Le thème est la légèreté des rencontres passagères, vécues comme un jeu de rôle. La performance se jouait le temps de la Nuit Blanche à la Monnaie de Paris. Onze comédiens et danseurs attendaient le public dans la Maison Nomade de Jean Prouvé installée dans la cour de la Monnaie de Paris. À l'intérieur, les comédiens, vêtus dans le style des marins et des prostitués des films noirs des années 1940 ou 1950, attendaient les spectateurs. La rencontre amoureuse, si elle participe du jeu de séduction, en étant un effet ou une conséquence, n'en demeure pas moins une expérience unique, réelle, vraie. Le « pile ou face » serait celui du hasard mais aussi, comme le rappellent les artistes, la recherche de complétude de sa moitié perdue. Les amants, considérés comme les deux faces d'une pièce coupée en deux, rejouent la perte et l'absence du symbole.

Littéralement, le « symbolon » est cette pièce de monnaie que deux amis coupent et rassemblent lorsqu'ils se retrouvent. Ici, la question du désir, comme quête de ce qui manque, est bien à l'action.

Et les spectateurs deviennent acteurs dès qu'ils franchissent le seuil de la maison.

Cette pièce cristallise plusieurs enjeux du travail de La cellule (Becquemin&Sagot) : la question du jeu et du rituel, et celle de l'extérieur/intérieur, les deux renvoyant à la notion de temps et d'espace. La Maison Nomade de Prouvé offre une visibilité de l'extérieur vers l'intérieur, et donne la permission d'observer et d'être en position de spectateur/voyeur. Cette maison avec sa structure métallique et son plancher permet de questionner les limites et le seuil, c'est-à-dire l'espace sacré et l'espace profane. Ce qui est sacré est ce qui est séparé du commun, le profane étant étymologiquement « ce qui se tient devant le temple » (fanum). Une simple ligne tracée au sol délimitait à l'origine l'espace sacré. La question du seuil est ici essentielle car elle renvoie à ce franchissement symbolique d'une

ligne de partage, qu'au théâtre on nomme le « quatrième mur », et que l'histoire moderne de la performance n'a cessé de mettre en cause. Être dehors, spectateur/voyeur, ou être dedans, acteur/joueur/objet de regard : voici les choix possibles. On ne franchit pas la ligne impunément.

Et de fait, ce qui se joue sur la scène/plancher, dans la maison devenue lieu public, est une mise en cause aussi du vrai et du faux : est-ce du théâtre ?

On quitte en effet le cadre de la re-présentation pour entrer dans celui de la co-présence, de la présentation, incarnée. L'expérience offre une porosité entre le statut d'acteur et celui de public. Cependant, ce n'est pas de l'ordre de la participation telle qu'elle s'entend dans les années 1970, mais plutôt d'une subversion des questions du spectacle aujourd'hui. La Maison Nomade de Prouvé est devenue une sorte de décor d'émission télévisée. En cela, on se rapproche plus de La Maison de Heidi, de Paul McCarthy et Mike Kelley, 1992, qui proposait au public uniquement le décor de la cabane où avaient eu lieu les performances filmées dont les images étaient visibles sur des moniteurs. Si McCarthy et Kelley ne conservent que le décor qui prend le statut ambigu de reste à réactiver par les odeurs et les images, plaçant encore le spectateur dans une position de voyeur par les fenêtres de la maison, La cellule (Becquemin&Sagot) choisissent de maintenir le paradoxe d'une domesticité « retournée comme un gant » et devenue publique, soulevant la question de l'intime et de l'extime. Intime et extime, c'est ce qui est de l'ordre du privé et du public, mais aussi ce qui est dans le temps, ou hors du temps, entre sacré et profane.

À la différence du rituel, qui est en boucle, le jeu a un début et une fin, un gagnant et un perdant. À pile ou face mes amours se jouent permet de choisir une rencontre sexuée, puisque le choix est féminin ou masculin. Cependant, le choix est laissé à l'arbitraire du hasard. En revanche, rien n'empêche de rejouer. Et c'est dans ce possible « retour d'un autre, pas le même exactement » que se joue la subtilité de la pièce. On peut en sortir mais on peut entrer à nouveau. Alors que dans la vie on ne peut pas rembobiner le temps. L'extime serait à prendre comme hors du temps mais aussi hors de soi : un personnage.

SATIATIA COMME QUÊTE INFINIE DU DÉSIR : MISE EN BOUCHE, AMUSE-GUEULE ET MÉTONYMIE

Un personnage à construire en permanence, dans une forme incandescente du désir maintenu comme tel, voici un aspect du travail qui nous rappelle ce que dit Susan Sontag à propos du « Camp » :

« Character is understood as a state of continual incandescence – a person being one, very intense thing. » (2) Cet état de perpétuel surgissement d'un autre en soi, de construction de soi comme un autre, est un des aspects de la sensibilité « camp ». Celle-ci, si délicate à définir, n'en reste pas moins active et peut être avancée pour évoquer le projet de La cellule (Becquemin&Sagot). Ce que revendique entre autres le « camp », au contraire du malentendu « kitsch », est une recherche esthétique permanente, extravagante et populaire. Il en va plus d'une « épiphanie du réel », c'est-à-dire de la trouvaille du merveilleux dans le vulgaire, l'abject ou le vénal, une recherche de goût hors des règles canoniques du goût.

En effet, le « camp », au contraire du « kitsch », est une revendication d'un usage du vulgaire, de l'extravagant, et du « contre-nature ».

Littéralement, le mot est une insulte (« tapette »), retournée en qualificatif. C'est aussi, par homophonie, une association avec les notions de pose, de tableau vivant, de posture « non naturelle ». La sensibilité « camp » se joue en dehors des règles et surtout des hiérarchies, ni « haut » ni « bas », mais un culte des écarts et d'une distinction qui assume ses paillettes, son plastique et ses artifices de masse.

Hors des règles canoniques du goût : le terme est à prendre ici au double sens de style vestimentaire correspondant à une mode et au sens gustatif.

La cellule (Becquemin&Sagot) combinent les deux affaires dans plusieurs pièces telles La créature de l'Ambassadeur, Le dîner à Versailles, 2009, ou Glory Holes, 2005. Les deux premiers cas font appel à une forme de private joke sur le bon goût français, vu à travers le filtre de l'étranger, rappelant une publicité fameuse en France pour une friandise chocolatée italienne.

Dans les trois cas, de la nourriture est offerte à la consommation soit sur le corps d'une créature couverte d'or des pieds à la tête, soit par des trous percés sur le plan de la table du dîner (Le dîner à Versailles, lors d'un festival à Pékin, Chine, en 2009), ou à travers des orifices circulaires dans les panneaux d'un cube recouvert de papier peint à motif baroque. Les petites bouchées présentées par des mains féminines venant de sous la table, ou de derrière le panneau, évoquent une présence cachée à un endroit qui supposerait qu'une ou plusieurs femmes sont à quatre pattes sous la table, ou encore debout, juste derrière la cloison, à la manière de certaines pratiques sexuelles, notamment au Japon mais qui existent partout dans le monde. L'objet de désir est-il la nourriture ou le corps féminin ? On aurait vite fait de prendre la chair pour la chair et le trou pour le trou...

Plus subtilement, les artistes mélangent les modes opératoires du manger, du toucher et du voir en un jeu de dérobades qui insufflent au décor une charge érotique certaine. Le trou c'est le manque, mais c'est aussi la possibilité d'une niche, d'un endroit où se tenir. La promesse d'un repos. C'est aussi une manière de parler de l'homme sans contenu, de celui qui semble vivre en creux, dans l'éternel désir de possession des choses. Charles Melman évoque cela dans L'Homme sans gravité (3), à propos de l'appétence sans cesse ravivée par la société de consommation. Il en va ainsi de l'obsolescence programmée des choses afin de susciter de nouvelles envies. La confusion entre l'envie et le désir est d'ailleurs à l'œuvre dans le questionnement des objets de consommation et, plus récemment, du tourisme par Emmanuelle Becquemin et Stéphanie Sagot, de cette déviance entre envie et désir. « À l'homo faber s'est ainsi substitué l'homo fabriqué. Comme vous le voyez, il s'agit bien, avec cette nouvelle économie psychique, d'un homme nouveau ! Mais la question est de savoir si cet homme nouveau entraînera la péremption de l'ancien modèle, si cet « homme libéral », assuré du bien-fondé de sa jouissance va définitivement prendre le dessus sur le sujet « parlant » – celui que Lacan appelait le parlêtre –, toujours contraint de payer le prix de la jouissance, va-t-il l'emporter sur l'irréductible tourment du désir ? » demande Melman. Il est à noter que dans la description des œuvres suscitées, la mention « femme » apparaît au même titre que « MDF », « chandelier », « canapés »...

La femme-objet, et la femme avec ses accessoires, sont une source de construction critique maquillée en saynètes absurdes. Deux jeunes femmes « modernes », vêtues de robes plissées dans le style Dior des années 1950, s'activent autour d'une machine géante pour battre des œufs. Leurs tenues sont oranges comme celles des travailleurs sur les chantiers de travaux publics (aux États-Unis on aurait fait le parallèle avec des prisonniers). Les deux personnages, interprétés comme souvent par les artistes mêmes, sont en quelque sorte des « portraits d'artistes en femmes d'intérieur au travail ». Ici, la mise en scène pointe l'asservissement à la machine qui était censée libérer les femmes. En effet, le développement de toute une batterie de robots ménagers à partir de l'après-guerre ne fait que signifier à la « ménagère de moins de 50 ans » sa place à la maison, domestique.

PORTRAIT DES ARTISTES EN INFILTRÉES : LE TOURISME COMME EXUTOIRE À LA POP CULTURE

« One should either be a work of art, or wear a work of art. » (4)

Ce malaise dans la civilisation est mis en scène et en déroute par La cellule (Becquemin&Sagot) qui ne se déguisent pas mais se camouflent sous les oripeaux de la « femme moderne » afin de donner une vision en miroir de cette société post-consommation, post-pop, qui émerge après-guerre et se développera en France sur fond de guerre d'Algérie et d'émigration. Le Sud est leur territoire d'investigation. Quel Sud ? Une série de départements fondus sous l'appellation « Nouvel Empire de Séptimanie ». Ceci n'étant qu'un effet d'une déculturation produite par le fantasme finalement très centrifuge d'une « France des régions, d'une politique du paysage, d'un développement durable » qui ne fait que transformer les « locaux » en futurs comédiens d'écomusée « authentiques ». On se souvient d'ailleurs du mot joliment prononcé par Daniel Auteuil dans le film Manon des Sources, 1986. Ugolin Soubeyran va cueillir des « authentiques » fleurs pour sa dulcinée.

La trilogie du Road Movie Pop Corn (2013-2016), mettant en scène les deux acolytes et leur vélo-bétonnière, est exemplaire de ce tourisme culturel qui n'est que la quatrième génération des congés payés, mais filtré par une forme de marketing imprégnant le moindre coin « authentique ».

Une forme d'histoire reconstruite au bon goût du patrimoine qui valorise le tourisme et toute forme de commercialisation d'un littoral dont le bétonnage a commencé avec le développement du tourisme de masse. Une « invention du paysage » qui, on le sait, n'est toujours qu'un cadrage et, de fait, l'idée d'un film est ingénieuse pour rendre compte de cela. Infiltrées parmi des groupes de touristes, les deux artistes font l'expérience « authentique » du paysage à partir des transports proposés. Elles usent d'une forme de travestissement tel les chasseurs ou les reporters de guerre afin de se glisser dans les « vrais groupes ». Cependant, ici, le camouflage, au lieu de cacher, révèle et se révèle en tant qu'artifice. Il en va de la parure et de la parade, à la fois démonstrative et séductrice. La cellule (Becquemin&Sagot) mime pour s'approprier et se distancer d'avec l'objet de leur appropriation. Elles dépassent la parodie pour construire une ironie partagée, c'est-à-dire que les touristes, tout autant victimes et participants des masquarades politiques, peuvent se retrouver dans le rire. Les dindons rient de la farce. La question du mimétisme renvoie à celle du désir et de la jalousie, celle qui déclenche la guerre. En effet, c'est toujours ce que l'autre a, ou ce que l'autre est, que l'on désire dans la guerre. Ce n'est pas la différence, ou l'étranger, qui provoque le conflit, mais le même dans l'autre. Cela peut aller jusqu'à l'anthropophagie. Peut-être y a-t-il là matière à penser le désir comme une envie d'ingurgiter l'objet aimé ?

DE L'ANTHROPOPHAGIE À L'AUTO-PHAGIE : UNE AUTO-DÉGUSTATION ?

Fétiche vient du Portugais fêtiço qui signifie « artificiel » et « amulette, sortilège ». On pense au culte des reliques dans la religion catholique et à son lien avec la notion d'incarnation. Le terme a revêtu un caractère péjoratif pour désigner les objets de cultes des religions non chrétiennes. On peut noter que ce que les musées occidentaux présentent sont, la plupart du temps, la partie amputée de la sculpture votive. En effet, les éléments « actifs » ne sont pas visibles, ou volontairement cachés aux non initiés. Il y a aussi beaucoup de faux objets culturels qui, dès l'origine, étaient fabriqués pour les Blancs ».

Il en va donc d'une économie d'un désir basée sur la circulation des objets et des mythes, où la plus-value provient de l'artifice montré comme tel et comme partie d'un tout dont l'ensemble manque. En psychanalyse, le fétiche est l'objet libidinal du fétichiste. Plus simplement, le fétichiste attribue une dimension érotique et un attrait sexuel soit à des objets soit à des parties du corps qui ne sont pas liées a priori aux organes sexuels. Le pervers idéalise un artifice afin de combler l'imperfection de la nature.

C'est très souvent pour cacher le rapport « naturel » au sale, à l'analité, que l'on surcharge le décor et qu'on esthétise la vie, pour camoufler la nature. En quelque sorte, les sculptures en chocolat de La cellule (Becquemin&Sagot) dénotent un retour du refoulé en rendant désirable ce qui est craint : l'animalité, le « contre-nature » et la fèces. Une manière de régler le problème serait simplement de l'ingurgiter, le digérer et de le rendre à l'état de nature : compost recyclable. L'utilisation du chocolat comporte l'indice d'une histoire coloniale qui s'est construite sur le trafic de cette fève précieuse, d'abord utilisée en tant que médicament. Ses vertus érotiques ont par ailleurs été imaginées, puis reconnues.

De fait les statuettes en chocolat, *Bear en chocolat*, 2014, et *Le Lèche-cul*, 2010, proposent une forme de dévotion-dévoration. D'une part, les jambes et fessiers des deux artistes à nouveau sans tête, et d'autre part un jeune homme représentant typé d'un courant revendiquant une homosexualité masculine « campagnarde » aux allures « bûcheronne ». L'Autre devient « mignon » réduit à la taille d'une friandise, petit ours en chocolat « à croquer ». Le lèche-cul, s'il relève à la fois d'une proposition et d'une insulte, évoque aussi le coco fesse, aujourd'hui interdit à la circulation, et qui fut une denrée exemplaire de la conquête occidentale. En effet, c'est un médecin portugais qui donna ce nom à la plus grosse graine du monde, à la fin du XVI^e siècle. Bougainville inventa le surnom de « cucul la prasline » pour cette fève que l'on trouve aux Seychelles et dont le nom savant n'en est pas moins implicite : *Lodoicea callipyge*, formé du prénom d'une fille de Priam et du terme désignant de « belles fesses ». On passe ainsi allègrement de « fèces » à « fesses » et c'est bien là une des origines de l'art. C'est à la fois l'étrange et le familier qui sont ici rassemblés. En effet, les statuettes de petites tailles invitent à l'attention délicate, semblent proches des figurines en biscuit disposées en décoration de salon « moyen ». Cependant les prendre, c'est déjà se maculer les doigts, se salir les mains. Se pencher pour lécher serait exposer son postérieur. Il en va de la gourmandise comme du désir : on a honte d'être goinfre, on ne fait pas cela en public. C'est souvent que La cellule (Becquemin&Sagot) expose le regardeur autant qu'elles se dissimulent sous des attributs du « commun ». Elles jouent avec l'aura dont parle Walter Benjamin faisant en sorte que le temps de pose de leurs jambes pour des moulages convoque cette authenticité dont le philosophe regrettait la perte (5).

Ainsi l'Autoportrait en natation synchronisée, 2015, prend en compte la métonymie récurrente: les jambes signifiant la femme. Cependant, LA femme n'existe pas mais ce sont toujours des typologies qui sont citées, et dédoublées. Un autoportrait en double ? Pourtant, les deux paires de jambes ne sont pas identiques, et le rendu coloré est loin de la vérisimilitude. L'artifice est toujours visible et, même si le soin apporté aux finitions est très rigoureux, le décalage provient justement de cet effet « tuning » des sculptures de La cellule (Becquemin&Sagot). Une forme de fétichisme du fini qui crée l'écart. Cela se joue par l'aspect des revêtements mais aussi par l'échelle.

Sommes-nous face à des sculptures ou des objets décoratifs ? Les sculptures molles de la série des Fétichistes du mohair, commencée en 2014, sont portées lors d'action, ou disposées sur des socles. En extérieur, lors d'une résidence au Mas-d'Azil, une première action consiste à installer une forme de double cône de part et d'autre des parois d'un dolmen. Le titre Action I : l'origine du monde 2014 évoque les premiers hommes mais aussi les fantasmes provoqués par les pierres préhistoriques érigées. Le fétichisme du mohair consiste en un plaisir sexuel provenant de la manipulation de cette matière. Il s'agit d'un substitut. On pourrait évoquer les liens entre fétiche et sculpture. Ici, notons seulement que les formes tricotées sont portées et présentent la possibilité d'appartenir à deux univers : celui de l'intime et du vêtement, et celui de l'extérieur et du monument.

À travers ces objets à manipuler, le toucher et le geste sont convoqués. De nouveau, le public expérimentateur deviendra sujet vu d'une pratique étrange qui renvoie à la fois à l'enfance (les petits enfants tripotent leur drap, ou leur doudou, pour se rassurer) mais aussi à la fin de vie. En effet, très souvent les mourants, la plupart du temps les personnes âgées, commencent à manipuler de façon mécanique et intempestive les tissus pour faire ce geste de fabriquer des boulettes. Installées dans la nature, les sculptures mohairs poursuivent le projet dandyesque, très proche de celui d'Oscar Wilde, d'inverser les rapports entre l'art et la nature, entre l'art et la vie, l'art et le réel.

Ainsi parle un de ses personnages, Vivian, dans *Le Déclin du mensonge* (6).

« À l'origine de l'art, on trouve la décoration pure, l'œuvre tout imaginaire et désintéressée qui s'inspire d'un monde sans réalité et sans existence. C'est le premier stade. Puis la vie, séduite par cette merveille nouvelle, demande à être admise dans le cercle enchanté. L'art, usant de la vie comme une matière brute, la recrée, la modèle et, avec une belle indifférence pour les faits, invente, imagine, rêve et dresse, entre elle-même et la réalité, l'infranchissable barrière du style parfait, du décor ou de la manière idéale. La troisième période commence dès que la vie l'emporte et chasse l'art au désert » (6)

Notes

(1) Hon en Katedral : « Elle en cathédrale », Niki de Saint Phalle, avec la collaboration de Pet Olof Ultvedt, Moderna Museet, Stockholm, 1966. On entre par le vagin de la sculpture géante en forme de femme allongée. À l'intérieur, une exposition de plusieurs œuvres contemporaines.

(2) Sontag, Susan, « Notes on Camp », in *Against Interpretation*, 1966. « What Camp taste responds to is «instant character» (this is, of course, very 18th century); and, conversely, what it is not stirred by is the sense of the development of character. Character is understood as a state of continual incandescence – a person being one, very intense thing. This attitude toward character is a key element of the theatricalization of experience embodied in the Camp sensibility. And it helps account for the fact that opera and ballet are experienced as such rich treasures of Camp, for neither of these forms can easily do justice to the complexity of human nature. Wherever there is development of character, Camp is reduced. Among operas, for example, *La Traviata* (which has some small development of character) is less campy than *Il Trovatore* (which has none)» «Life is too important a thing ever to talk seriously about it.» - *Vera or the Nihilists*, Oscar Wilde.

(3) Melman, Charles, *L'Homme sans gravité, jouer à tout prix*, Denoël, 2002, p. 226.

(4) Wilde, Oscar, *Phrases & Philosophies for the Use of the Young*.

(5) Benjamin, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Gallimard, coll. « Folio Essais », Paris, 2000, p. 67.

La cellule (Becquemin&Sagot)

Road-movie pop-corn

Mickaël Roy - 2015

À l'été 2015, c'est avec le désir d'explorer certaines caractéristiques des modes de vie et de l'offre des loisirs balnéaires que les deux artistes de La cellule (Becquemin&Sagot) ont choisi de parcourir une partie du littoral méditerranéen en passant par trois sites remarquables du Languedoc : Aigues-Mortes, Le Grau-du-Roi et La Grande-Motte. Avec la volonté d'observer et d'investir le paradoxe de la « fièvre de l'authentique » (G. Lipovetsky) qui s'exprime à l'aune d'une société de l'hyper-modernité, caractérisée notamment par le développement effréné de l'offre de divertissement et de consommation, c'est caméras embarquées que s'est déroulé ce périple au cœur de territoires devenus des destinations touristiques aux qualités patrimoniales, urbaines et architecturales mises en valeur et souvent portées comme un étendard.

Organisé à la manière d'un tournage qui emprunte l'imaginaire de son horizon cinématographique au genre du road-movie, symptôme de l'industrie culturelle de l'american way of life, ce parcours s'est déroulé en transposant ce mode de fiction à des paysages du Sud de la France, porteurs d'un récit régional, et néanmoins formatés par un marketing territorial, pour devenir sources de projection vers un ailleurs. Et justement, ceux-ci ont été regardés et traversés à l'aide d'un objet hybride, un vélo-bétonnière qui, conçu spécifiquement pour ce voyage, condense deux référents : d'une part l'évocation d'un moyen de déplacement représentatif des années 1930 et de l'ère des congés payés, dont le rite des vacances estivales en est aujourd'hui l'héritage ; d'autre part, l'outil de construction responsable de la « bétonisation galopante » ayant forgé les représentations urbanisées des villes en bord de mer concernées par l'afflux massif d'estivants à partir du milieu du xxe siècle. Ce faisant, avec pour toile de fond ce double ressort social et culturel, le duo s'est littéralement fait son propre film, parfois en préparant et consommant du pop-corn au gré de ses haltes, tout au long de cette évasion performative ponctuée d'étapes accomplies par l'intermédiaire de différents modes de locomotion, qui leur fit éprouver jusqu'à saturation l'expérience de la vitesse et de la distraction après celle de la contemplation.

Du Safari 4x4 pour explorer la Camargue et ses manades de taureaux aux autos tamponneuses de fête foraine, La cellule (Becquemin&Sagot) s'est adonnée à des activités teintées d'un régionalisme rendu exotique, révélant un goût pour la tradition cependant dévoyée par le tourisme de masse dans un terroir gagné par les effets culturels de la mondialisation. Ainsi en témoigne la découverte de la mise en vente dans une épicerie, au milieu des rizières, d'un « cola occitan ».

Mais, ce sont aussi d'autres occupations à l'avenant des attractions commerciales accessibles en ces circonstances (parachute ascensionnel, Flyboard, jet ski, paddle,...) qu'il s'est agi de s'offrir exceptionnellement : tantôt quelques moments d'émerveillement, tantôt quelques sensations fortes qui peuvent contribuer au sentiment plein d'un bonheur que l'on recherche habituellement en ces moments d'oisiveté autorisée qui ne pourront durer, on le sait, et c'est ainsi qu'ils se justifient au-delà de l'été.

La première étape de cette exploration infiltrée au cœur de la vie telle qu'elle est et telle qu'elle s'augmente de possibilités extraordinaires donne notamment à voir de ses péripéties une sélection de séquences montées en boucle, tournées au gré des moments les plus pittoresques de cette aventure, dont le développement programmé promet de s'ouvrir à d'autres territoires maritimes. En s'envisageant à la manière d'une œuvre au long cours, en quête de situations aussi locales que globales dont les effets sont intrinsèquement liés, ce Road-movie pop-corn se poursuivra caméra de croisière au poing et queue de sirène attachée, si tout va bien.

La cellule (Becquemin & Sagot)

Les amoureuses

Valérie Mazouin - 2015

Boum, elles chantent «Love in bloom»...

Anachronismes programmés

Fétichisme affiché, bichromie savourée

Electrique, magnétique, les talons claquent

Sur la scène, ça clignote

Fête foraine, pavillon de lumière

Les langues s'affolent, se goûter, se frôler

Empressement pour une orchestration rythmée

Tu montes chéri... Je vous sers un drink ?

Les marinières enfilées, les lèvres dessinées

De l'étoffe orange d'une robe aux ongles vernis, la rigoureuse tenue d'apparat s'ajuste

Avaler le monde, tout prendre

Crépitement des artifices, courbes insouciantes

Béton brûlant sable collant...Elles sont à point.

Le bord de mer s'expose... nues au soleil*

L'été ne va pas à sa perte il s'étire au plus près de l'hiver.

Les maillots s'ajustent, les gestes s'aiguisent

Elles s'offrent au bassin de nage, dégainent le plongeon-sirène.

Echantillons: baisers alanguis, caresses volées

Ca chauffe Marcel !

Collections : bétonnière, mixeur, jolis culs, chocolat

Elles restent à l'orée des grandes conquêtes, draguent sans gêne l'épopée.

Le rayon vert enchante l'horizon et les tritons scrutent les paquebots.

Sans complexe, elles font de l'oeil au cinéma

Légendes des mers, mirage des images ou miroir de nos vies, l'immersion est douce.

Le jour scintille, les corps s'emballent... allumeuses, amoureuses

Au plus près des jours passés, l'oeuvre est en cours vers la curiosité d'un désir fabriqué.

L'instant dansé, les fragiles étreintes évoquent une noce, un espace resserré autour des corps désirés

Sans contrainte. Aimer la vie, aimer le jour*...Bang bang*!

* D'après la chanson Boum, écrite en 1938 et interprétée par Charles Trénet

* D'après la chanson La madrague, écrite par Les amoureuses

Boum, elles chantent «Love in bloom»...

Anachronismes programmés

Fétichisme affiché, bichromie savourée

Electrique, magnétique, les talons claquent

Sur la scène, ça clignote

La cellule (Becquemin&Sagot) ou la transgression du pop

Mickaël Roy - 2015

Depuis 2004, le duo d'artistes La cellule (Becquemin&Sagot) composé d'Emmanuelle Becquemin et de Stéphanie Sagot, développe un corpus de formes pensées dans une veine contextuelle dont les sujets sont extraits du tissu social et culturel regardé dans sa dimension populaire et vernaculaire. Traversé par un intérêt porté aux structures de pouvoir sous-jacent que l'individu entretient à l'égard de cet environnement, et inversement, ainsi qu'aux images que ces relations véhiculent dans le champ des représentations individuelles et collectives, ce travail est concerné à bien des égards par des problématiques de construction de genre et de domination culturelle qui traversent l'espace domestique de l'habitat et de ses organisations humaines. En dépassant parfois la dimension territoriale souvent attachée à la notion de contexte, pour s'ouvrir à des questions qui trament des rapports de force qui sont à l'œuvre en société, La cellule (Becquemin&Sagot) conçoit des projets qui peuvent autant entretenir une relation in situ à ces contextes de référence, que conquérir une existence ex situ à leur égard, afin somme toute d'en traduire et d'en révéler les mécanismes d'accroches au réel et les projections symboliques dont elles résultent et qu'elles produisent.

À ce titre « Les mécaniques du désir », à travers une adresse à une audience potentielle qui s'inscrit là où choisissent de s'installer les gestes des deux artistes, ou différée dans l'espace de la restitution et de l'exposition, désignent un ensemble de pièces qui oscillent entre la conception d'objets et de dispositifs à valeur d'utilité fonctionnelle à des fins performatives et leur mise en tension dans l'espace de la monstration ou de l'action immédiate, au cœur de l'espace des relations et de leur horizon démocratique. Alors qu'il s'agit de façon programmatique de « jouer des frictions entre le réel et le fictionnel » et « d'explorer les tensions entre intimité du corps de l'individu et extimité de l'espace public et/ou de l'espace social », l'actualité des recherches de création de La cellule (Becquemin&Sagot) informe sur la continuité d'un intérêt qui amène l'art à éprouver les conditions de son activation et de sa réception en tant qu'objet d'expérience partagée à partir d'éléments identifiés dans les représentations collectives. Dans cette perspective, les artistes décrivent leur pratique comme la mise en œuvre d'une mise en tension des symptômes et de l'expression du désir, qu'il soit attaché au corps sexué ou au corps social ou en écho à une culture du loisir et de la consommation. Par le truchement de l'art et du design d'objet, par des installations et des performances, l'expression de ce sentiment ou de ce besoin semble être traité pour une part à travers le prisme du sujet féminin convoqué tel un objet condensant des stéréotypes de genre qui prennent dès lors une tridimensionnalité incongrue ou absurde dans l'espace collectif et de l'action instantanée. C'est en ce sens précisément que le fait de faire advenir publiquement des représentations communément admises, autrement considérées comme des « clichés » et des lieux communs par l'intermédiaire de glissements sémantiques, projette le travail de La cellule (Becquemin&Sagot), sous couvert d'un traitement qui ne néglige pas une part d'humour, dans une démarche critique par laquelle l'art devient le moyen d'un commentaire socio-politique.

À cet égard, la femme et les attributs que la société lui confère y sont pour une part questionnés pour les stéréotypes de domesticité et de féminité supposés qu'ont forgé sur son compte la société de consommation et les mass médias depuis le milieu du 20^e siècle. Tantôt libérée, tantôt contrainte par un appareil social qui construit des positions, des occupations et des représentations, l'image de la femme dans les créations de La cellule (Becquemin&Sagot) tente de déborder des carcans qui lui sont imposés collectivement pour conquérir son autonomie de corps et d'identité tout en jouant de codes formels qui rappellent les structures de conditionnements exogènes auxquels elle est soumise publiquement, notamment par les moyens de la publicité – à l'image de la marque Moulinex qui, par ses produits, prétendait pouvoir libérer la femme tout en dirigeant son activité au cœur du foyer, et dans le cadre conjugal par le biais d'une doctrine familiale teintée de morale – à l'image de préconisations chrétiennes diffusées par des manuels d'économie domestique et d'instruction ménagère de cette époque.

En ce sens, le projet Apparition d'une île (2011) est symptomatique de la façon dont se construit une sédimentation de couches de signification travaillées par un réseau de référents culturels à partir de la conception d'une machine-outil performative par laquelle s'organise une action propre à mettre en jeu le sujet féminin dont le corps fait image : vêtues de robes de couleur orange agrémentées de bandes réfléchissantes rappelant autant l'identité visuelle de la marque précitée que celle de l'univers des travaux publics, les artistes-performatrices incarnent par ce biais l'hybridité des genres qui se trouvent être annulés les uns les autres en étant ainsi portés par un même corps qui joue d'une féminité poussée à son paroxysme. Et alors que la performance porte un titre qui pourrait laisser imaginer une dérive paysagère, l'amorce idyllique se transforme en un chantier fantasque dédié à la production d'îles flottantes afin d'agrémenter le cocktail servi à la fin de la performance. Organisée par la présence d'une grue mécanique de taille réduite conçue par les artistes, celle-ci singe ostensiblement ladite machine de construction ici ramenée à une fonctionnalité équivoque en ce qu'elle répond à la fonction d'appareil électro-ménager en possédant un fouet de cuisine à son extrémité. Par une inversion des échelles des deux objets condensés et par l'activation oxymorique en toute délicatesse de ce monstre de technique quasiment dysfonctionnel, bras géant de robot ménager dont la mise en marche manuelle nécessite l'appui de la main de la femme pour diriger cet outil supposé de l'homme, on comprend alors en substance que ce qui en société, dans l'espace public occupé a priori par l'homme ouvrier, sert à l'érection du monde construit, ici dans l'espace privé de la cuisine où s'anime une activité invisible à la charge de la femme au foyer, ne sert qu'à expanser des blancs d'oeufs en mousse, en neige ou en crème chantilly. Cette matière alimentaire, considérée comme l'alibi d'une position sociale à l'égard de laquelle la grammaire employée de la construction d'une part et de la préparation d'autre part vise à la déconstruction des idées reçues et à leur digestion, devient le moyen symbolique d'une prise de conscience à partir des outils employés moins que l'objectif d'une production d'agrément. La consommation, in fine, est légère car ce qu'il faut voir se passe dans l'effort de la démonstration. Et si l'on peut lire à travers ce geste une métaphore sexuelle autant qu'une métaphore sexuée, celle-ci serait précisément de l'ordre de l'inversion du rapport de force qui structure communément la répartition des espaces et des rôles prétendument réservés à l'un et l'autre sexe en fonction de leur genre construit socialement.

Ce faisant, en empruntant des schémas genrés au cadre de références visuelles et sociales de la société de consommation des Trentes glorieuses qui a eu pour effet de poser des bornes mentales aux identités de sexe et de genre jusqu'aujourd'hui encore dans certaines franges de la population, La cellule (Becquemin&Sagot) transgresse au début de 21 e siècle dans l'espace réel avec les outils de la fiction ce que l'esthétique pop du second 20 e siècle, en s'emparant de certains stéréotypes diffusés dans la culture populaire mainstream, avait commenté avec les outils de l'image reproductible.

Dans le prolongement de cette réflexion ouverte sur la façon dont le monde social construit et contraint l'imaginaire, La cellule (Becquemin&Sagot) poursuit ses explorations en engageant prochainement un projet qui amènera le duo à sillonner le littoral balnéaire du sud de la France en tandem-bétonnière, nouvelle machine-outil permettant autant le transport que la production de pop-corn, symbole alimentaire de la société du divertissement et de l'impérialisme culturel américain, présent du petit au grand écran jusqu'aux rayons de nos supermarchés. Au gré d'un parcours envisagé tel un road-movie dont l'épopée aura pour horizon la standardisation des paysages conséquemment à la standardisation des modes de vie jusqu'en bord de mer, La cellule (Becquemin & Sagot), en investissant le réel là où l'individu a laissé en friche la constitution d'un récit collectif dont l'écriture a été mise entre les mains des structures de pouvoir, injecte des potentialités narratives dans des déserts culturels. Et cependant, comme le suggère une de leur prochaine œuvre en cours de production, même si l'on a le droit de ne pas avoir d'artiste préféré, on peut s'autoriser à aimer les dauphins et ainsi nourrir, individuellement, un autre rêve aquatique.