
Double Jeu / Les Autres / Je / Catharsis /

C'est une lecture à deux niveaux,
d'une double vie ou d'un double jeu.

SIMON NJAMI

Double Jeu

« L'art seul semble capable de sauver l'homme en proie au vertige que provoque en lui cette multiplication de « Moi » dont aucun ne ressemble vraiment à l'autre. »

L'exposition de Yapci Ramos semble avoir été conçue pour donner tout ce sens à cette phrase. Elle nous donne le sentiment, par la multiplicité des sujets abordés, photos, vidéos, son, d'être en proie à un vertige de sensations. Pourtant, à y regarder de plus près, nous ne sommes que les spectateurs du vertige d'une autre, que nous faisons notre, tout en étant conscient qu'il ne nous appartiendra jamais tout à fait. Il s'agit avant tout une quête. Cette tentative éperdue de rassembler ces pièces éparses, émotions, colères, peurs, découvertes, désillusion et bonheur, qui composent la biographie d'un être contemporain. À travers le kaléidoscope qu'elle nous propose, c'est toujours et avant tout d'elle qu'il s'agit. Elle joue de la métaphore pour se mettre en scène à travers le corps des autres, à travers la vie des autres, elle compose un tableau impressionniste de ces intuitions que nous pouvons avoir sur nous-mêmes, sans jamais parvenir à les saisir dans leur profondeur. Elle opère donc une mise à distance qui lui permet, mieux que s'il elle avait été l'unique sujet de ce travail, de se voir. Voir est bien la matrice de cette cartographie intime dans l'élaboration de laquelle l'artiste a décidé de mettre à nu ce qui est qui est caché, de tenter de dire l'indicible.

C'est ici que se niche la clé qui permet de pénétrer le projet de Ramos : il s'agit d'un double entendre, d'une double vie ou d'un double jeu permanent dont le titre de l'exposition, Show Me, illustre à merveille toutes les ambiguïtés. Nous sommes conviés à un voyage qui nous transporte d'espaces en espaces et de géographies en géographies. Montre-moi peut signifier et signifie deux choses qui, pour être distinctes, ne sont pas nécessairement contradictoires. Il y a d'abord la question un peu naïve, un peu enfantine que de celle qui veut

découvrir : montre-moi et une requête. On pourrait dire « apprends moi », ou révèle moi. Dans l'autre sens, la même proposition retourne vers l'émetteur et se transforme soudain en une supplique dans laquelle l'être prend le rôle principal. L'une des propositions est active et l'autre passive : être vus.

Mais dans les deux cas, voir ou être vu, il y a un regard. Tourné vers l'extérieur, dans le premier cas, et vers l'intérieur, dans le second. Et c'est ainsi que se décline cette exposition qui louvoie entre le personnel et le collectif. L'autre, dans cette dichotomie toute rimbaldisienne, qui clame si crânement son « je est un autre », n'est pas un autre. Il est le moi que m'autorise à percevoir ma force voyante. Il est ce moi hors de moi, que je regarde à travers le prisme d'un corps transfiguré. Parmi les travaux exposés, j'ai extrait quelques œuvres spécifiques afin de pouvoir éclairer mon propos à travers des exemples concrets.

Les Autres

En appelant ce chapitre les « autres », me revient en mémoire un film allemand, La Vie des Autres, dans lequel un agent des services de sécurité interne de l'ex RDA est chargé de surveiller un auteur dramatique soupçonné d'activités anticomunistes. À mesure que se déroule le film, le surveillant développe une empathie exceptionnelle vis-à-vis de ses supposés victimes et va même jusqu'à les sauver. Le point remarquable dans ce scénario, c'est la manière dont, progressivement, l'ennemi devient un ami et se fond totalement dans la vie des autres. Ramos n'est pas un ennemi ni un mouchard chargé de prendre des notes invasives sur les autres. Ces autres sont ses amis, et c'est la raison pour laquelle elle est à même de saisir leurs histoires, comme dans Back and Forth, où elle retrouve des amis quinze années plus tard et leur demande de faire le point sur leur vie, ou dans I Don't Mind II, où elle parvient à donner

une voix à ce qui, par définition, est indicible. Indicible parce qu'il s'agit de l'intimité la plus profonde, la vie sexuelle, indicible parce que ce sont des mots que la société refoule, au nom d'une morale perverse. Dans *Back and Forth*, une installation qui met en vis-à-vis des portraits réalisés il y a quelques années et des vidéos récentes où les personnages font le point sur l'évolution de leurs vies, c'est de l'érosion des aspirations qui est mise en scène, le hiatus entre la vie rêvée et la vie réelle. L'élément central du dispositif de Ramos, ce par quoi elle ramène tout à elle, est le regard. Ici, une espèce de « retour vers le futur » : nous sommes mis en face de notre propre fragilité et l'impossibilité de contrôler le flux de la vie. L'intimité dévoilée, à la fois par la voix et par le corps, dans *I Don't Mind II*, me rappelle ce dispositif utilisé par Wim Wenders dans son film *Les Ailes du Désir*, où les anges peuvent entendre les pensées des gens qu'ils croisent dans la rue. Ramos nous présente d'autres portraits d'êtres dont le regard fixe et la posture nous met au défi. Ce que nous entendons par le biais du système audio qui leur est relié dépasse de loin ce que tolère la morale bourgeoise et catholique. En termes parfois d'une crudité embarrassante pour celui qui écoute, les personnages partagent avec nous la part la plus intime de leur sexualité. Ils sont dans le dédoublement. Même s'ils sont ceux-là même qui ont produit ces sons, ils en deviennent soudain les spectateurs passifs, comme s'ils découvraient en même temps des propos qu'ils ont pourtant tenus.

Motherhood et Perras représentent deux autres formes d'altérité, dans laquelle, la projection de soi n'est jamais absente. Si dans *I Don't Mind* et *Back and Forth*, Ramos considérait l'humanité de ses amis et relations comme un ensemble indistinct, Motherhood et Perras sont deux œuvres qui mettent la femme au centre du discours. Dans Perras, nous voyons des chiens errants dans des rues, la nuit. Des chiens perdus sans collier, à l'abandon, en quête d'un maître, peut-être, ou de quoi se nourrir. Cette solitude que l'artiste met en scène avec cette lumière particulière n'est rien d'autre que la métaphore des femmes qui vendent leurs corps pour survivre et que la vie ballote d'un endroit à un autre, sans aucun espoir de trouver un jour un foyer. L'utilisation de chiens pour illustrer le plus vieux métier du monde est une manière pleine de discrétion et de retenue de parler d'un fléau par lequel Ramos se sent concernée en tant que femme, de la même manière que les rites qui préludent à la maternité de Motherhood. Pour quiconque vit dans une société industrialisée, dans ces grands espaces urbains où la communication et la relation à la nature sont devenus les marqueurs d'une société en perdition, l'artiste est retournée à la source. Donner naissance n'est pas cet acte mécanique et clinique dénué de toute magie. C'est un rite sacré qui invoque

la nature et tous les éléments, comme nous le rappellent ces femmes du Malawi filmées au Zimbabwe. C'est un don qu'il porte d'accueillir avec toute l'attention du monde. On ne naît pas mère, on le devient. Et dans ces scènes organiques d'où l'artiste réussit à être absente et à laisser aux femmes toute la liberté de s'exprimer, nous réalisons ce que nous avons perdu.

Je

« Mon corps est à la fois voyant et visible. Lui regarde toutes choses peut aussi se regarder et reconnaître, dans ce qu'il voit, l'autre côté de sa puissance voyante ». Maurice Merleau-Ponty

Le jeu de miroir prend une toute autre dimension lorsque l'artiste devient le sujet déclaré du travail. Il s'agit d'un « je » plus ou moins déclaré, mais nous entrons là dans un espace personnel, l'espace de la biographie. J'ai réorganisé les différentes œuvres qui apparaissent dans cette partie selon la même logique qu'adopterait un biographe, c'est-à-dire, en commençant par la famille qui est présentée à travers *Know Us* ou *Identity*. J'aime le titre *Know Us*, parce qu'il sonne comme une introduction, une présentation formelle, une formule utilisée pour parler de ses origines. Le nous de la famille se substitue ici au « je » de la persona, et c'est bien avec ces deux notions que joue l'artiste. Ici, l'expression se mettre dans la peau de... prend tout son sens. Parce que c'est littéralement l'exercice auquel se livre Ramos, en entremêlant son visage avec celui de membres choisis de sa famille, dans un jeu de reflets où c'est tantôt elle, tantôt la mère ou l'oncle, ou le père, tantôt un mélange des deux, selon le point d'où on les regarde. Le résultat de cette alchimie frankensteinienne est proprement saisissant : par cette simple manipulation, l'artiste nous contraint à voir la part de chacun des siens qui la compose, physiquement. Comme si elle avait été le résultat de tout ce lignage. Mais au-delà de l'aspect purement physique de cet ensemble, il s'agit, bien entendu, de nous rappeler que l'individu que nous sommes est le fruit d'une histoire qui va bien au-delà de nous.

J'ai dans cette partie consacrée à la personnalité de l'artiste, choisi d'inclure la série de photographies *Lolita*. *Lolita* est une exhibitionniste. Elle est à la fois vue et regardante. Son regard nous fixe droit les yeux, comme si elle attendait un commentaire de notre part. Elle défie celui qui regarde de porter une opinion sur ce qu'il voit. Elle est à la fois juge et prévenue qui joue avec une précocité remarquable de cette ambiguïté. Parce que *Lolita* existe. Si la caméra de Yapci Ramos nous la révèle, elle ne l'invente pas pour autant. Ces photos prises il y a treize ans avant l'exposition ne sont pas

mises en scène. L'artiste n'a pas fabriqué un personnage. Le personnage était là, qui n'attendait qu'elle. J'ignore si dans la chronologie, Lolita marque le début du voyage, mais je vais la prendre comme telle. Et s'il existe, selon ce que nous savons sur la photographie, toujours une empathie entre le sujet et l'auteur, alors nous nous risquons à avancer que cette Lolita n'est autre qu'une projection de Yapci. Une projection fantasmée qui traduit ce mélange d'innocence et de perversité qui ne fait qu'annoncer une vie d'adulte dans laquelle l'expérience remplacera le défi, et émuera peut-être cette énergie vitale, presque suicidaire, que dégage cette série. Toute femme adulte porte en elle le deuil d'une Lolita.

C'est peut-être cette même Lolita que nous retrouvons quelques années plus tard. C'est cette personne qui a assisté, au Zimbabwe, au rite qui prélude à la naissance et qui, de retour dans son milieu naturel, se confronte à des questions qui semblaient loin d'elle, des questions auxquelles elle pouvait penser échapper indéfiniment et qui, sans crier gare, surgissent. C'est l'artiste soudain devenu l'un des personnages de Back and Forth qui se regarde et qui est terrorisée par ce qu'elle voit. Red Hot est projeté sur deux écrans placés à un angle de la salle, l'artiste, nue dans une salle de bain, se livre à un étrange rituel dont l'objet est de faire sortir toute la rage contenue en elle. Elle dessine sur le carrelage blanc des mots en rouge (le rouge figure le sang de ses menstrues). Elle se bat apparemment contre une fatalité mauvaise, évoque d'invisibles dieux qui semblent terriblement absents, irrémédiablement sourds à ses demandes. Les mots qui s'inscrivent sur les parois, et qu'elle effacera d'un geste rageur avant de recommencer, go, why, how, time, true, you, wake..., semblent à la fois encouragement et renoncement. On ne peut s'empêcher de songer aux mères Malawi, dans ce village du Zimbabwe et au contraste entre les deux évocations. La fragilité de l'artiste apparaît non pas tant dans sa nudité, que dans cet exercice qui n'est pas sans rappeler celui auquel Sisyphe fut condamné. Ici s'exprime, dans un paroxysme scandé par ses mouvements, « l'autre côté de sa puissance voyante ».

Catharsis

d'un oiseau. C'est un souvenir épouvantable. Yapci Ramos se trouvait au Honduras pour une exposition. L'insécurité qui régnait dans le pays était telle qu'elle devait s'enfermer tous les jours dans son studio, comme une prisonnière. Un jour, un oiseau est apparu à sa fenêtre. De cet événement a été activée une réflexion sur la liberté. Lorsque nous regardons les œuvres rassemblées dans cette exposition, force est de constater que la liberté n'est pas une notion abstraite qu'il faudrait aller chercher auprès de maîtres à penser. La liberté réside dans le pouvoir de nous abstraire de nous-mêmes, d'aller au-delà de ce qui nous semblait jusqu'alors essentiel et vivre, tout simplement, dans la superbe fragilité du moment, et de s'envoler, toujours plus haut, avec, aux lèvres, une chanson.