





*Des histoires*



**Michèle Sylvander**



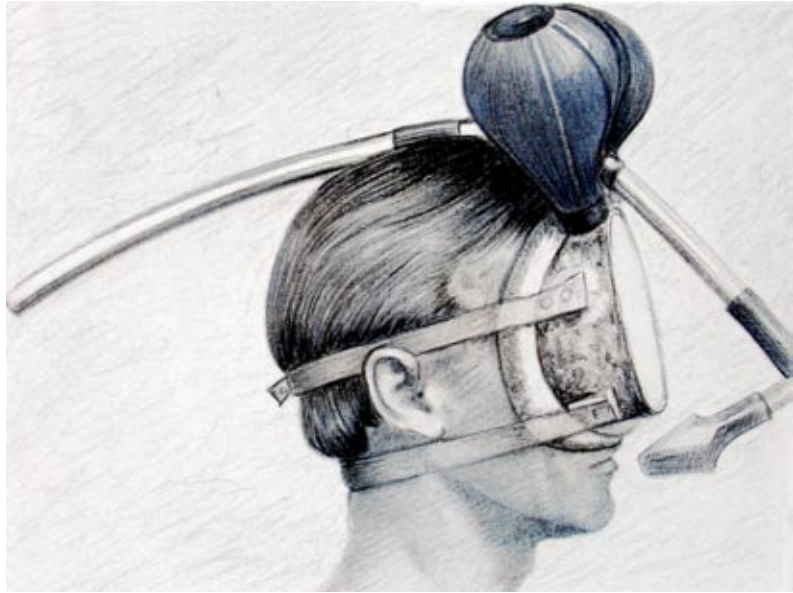
























































# Les inversions distinctives

Michel Poivert

## *Les images*

Une figure de dos est disposée sur un fond de couleur verte. Le haut du corps est nu, les mains seules apparaissent revenant dans le creux des épaules – les bras étant ramenés sur la poitrine sont soustraits à la vue. La tête, elle, est une masse de cheveux bruns mi-long coiffés avec soin. À partir de la moitié du dos, un collant blanc gaine les chairs jusqu'au mollet où le cadre coupe l'image. Une couture souligne l'axe du corps. Elle vient s'interrompre à l'endroit où le collant est pourvu d'une ouverture qui laisse, dans son évidemment circulaire, apparaître la fente formée par la jonction des fesses dessinant une improbable vulve : *C'est une fille*<sub>9</sub>.

Sur un fond rouge cette fois, en pied, une figure nous fait face. La silhouette juvénile vêtue d'une robe courte de couleur blanche laisse pendre le long du corps des bras nus, dont l'un toutefois, orné d'un bracelet noir au poignet, se détache un peu et laisse

percevoir le fond comme s'il esquissait un mouvement. Les jambes nues, elles aussi, se terminent par des chaussures blanches qui laissent libres les orteils et s'attachent avec une fine bride aux chevilles. Une longue chevelure, ramenée entièrement sur le devant, couvre l'endroit du visage et même le buste, de sorte que l'on dirait la figure retournée : *Elle aussi*<sub>8</sub>.

Le devant-derrrière est la forme anecdotique de l'erreur que l'on commet parfois en revêtant un vêtement. C'est aussi, comme toute opération d'inversion, l'abolition d'un ordre convenu. L'affirmation dans ces deux œuvres, de l'identité « fille » usuellement opposée à celle de « garçon », cette attitude déclarative, fait figure de manifeste. Le genre est le lieu principal de l'inversion. Une dialectique s'engage et traverse toutes les œuvres de la période.

Voici un profil, ou plutôt un plan rapproché sur un visage de trois-quarts; s'agit-il d'un visage masculin ou féminin? Une main tient délicatement entre ses doigts la photographie d'un œil de femme qu'elle porte au niveau de l'œil droit. Accolé à un miroir, ce visage se reflète et propose son profil. Ainsi, ce redoublement de la figure, présentée avec ce fragment de masque, dénonce le pacte que chacun a passé avec le miroir : réfléchir son sujet. Ici, l'artifice qui suffit à indiquer l'androgynie de la figure s'avère plus réel que le reflet :  $A \approx B$ <sub>31</sub> où la somme des différences ne se solde que par l'un des termes, ruinant ainsi l'hypothétique fusion des genres.



D'une autre façon, *La conversation*<sup>14</sup> propose un jeu sur les reflets. De dos, le modèle est disposé face à deux miroirs formant un angle ouvert. Il renvoie ainsi trois images déployant le visage et le buste (les épaules sont dénudées); la figure féminine semble dès lors entrer en conversation avec elle-même, et de façon symétrique, comme s'il s'agissait du redoublement de l'échange, surclasse la fonction miroir et le narcissisme ou l'angoisse de l'évaluation de soi.

C'est cette évaluation que propose *La Fautive*<sup>20</sup>. Désormais seul(e) face au miroir le buste nous fait face (nous sommes donc à la place du miroir), le visage est grîmé et la poitrine pourvue d'une toison abondante que l'on devine être un postiche, s'offre par l'encolure trop large d'une chemise blanche. Cette chemise, que l'on retrouve ailleurs (*Autoportrait au miroir*<sup>1</sup><sup>23</sup> et <sup>2</sup><sup>24</sup>, *En vol*<sup>46</sup>, etc.), est une sorte d'étendard : le vêtement trop grand que l'on emprunte, un attribut qui vous drape comme un linceul, un fétiche pacifique, la relique du père. Désignée comme fautive, la figure devient allégorique, l'inversion du genre un geste coupable.

La dialectique obsédante peut traduire par la démultiplication du même une souffrance. *Je ne peux pas dormir*<sup>7</sup> propose ainsi une déclinaison à l'infini d'une tête sur un fond jaune, dont les cheveux dégagés découvrent un visage aux yeux fardés et clos; sur le front, une large paire de lunettes est posée, et sur chacun des verres un œil ouvert est représenté dans

une teinte claire. Éternellement figées et factices, ces prothèses abolissent le rythme naturel du nocturne et du diurne.

Il s'agit de vanités comme les trois *Autoportraits*<sup>42</sup>. Têtes isolées flottant dans une atmosphère de morgue. Elles roulent et appellent. C'est la gravité ici qui est déjouée. L'ordre suprême du haut et du bas, en même temps que de la vie et de la mort, est aboli par ces décollements. *Je ne sais pas dans quel sens commencer mon gâteau*<sup>37</sup> déploie dans une froideur onirique ce renversement. Associé comme *Je ne peux pas dormir*, à l'expression plaintive d'une expérience de l'impuissance (je ne sais pas, je ne peux pas...).

Chez Michèle Sylvander, le leurre est toujours celui-là : on croit tout d'abord explorer une psychologie et l'on se rend compte qu'il est question de philosophie. Elle parvient dans cette manière de danse macabre du genre, à produire la grande figure de *l'invertie* : celle qui retourne, renverse, transpose, interverti l'ordre.

#### *Les interprétations*

Un principe d'inversion traverse toute l'œuvre de Michèle Sylvander. Là où l'on s'attendrait à y trouver un principe de *projection* de soi, comme une sorte de tentative d'élucidation et d'identification de l'être singulier, c'est toujours une inversion qui opère. Mais on

en conviendra d'emblée : projection et inversion communient au sein de nombreux dispositifs de représentation. À commencer par celui de la chambre noire. Que ne sommes-nous pas habitués à cela? Inversion de notre image dans le miroir, négatif/positif, masculin/féminin, haut/bas, loin/proche, devant/derrière, vide/plein, père/mère, mort/vivant.

Avant que la photographie apparaisse dans le domaine des images, l'artiste ne pouvait pas constituer le processus de son œuvre sur la base de l'engagement de son apparence. Faire de son propre corps une figure ou un personnage récurrent est le propre de l'image technique d'enregistrement, ce qui n'a pas à voir directement avec le genre de l'autoportrait, mais bien plus avec le « Je » est un « Autre » littéraire. Michèle Sylvander fait partie des artistes qui ont constitué leur corps en une figure mais sans en faire un personnage à proprement parlé, ou une galerie de personnages, ni même une sorte de figure fictionnelle et égotiste.

Quelle est alors la figure existentielle de l'inversion? Celle dont chacun(e) d'entre nous fait à un moment l'expérience, et qui est la grande affaire de l'œuvre de Michèle Sylvander? Cette grande figure de l'inversion est celle du *retournement*. Ce moment de la vie, ce point de bascule à partir du moment où plus rien ne sera désormais appris, mais compris. Ce moment à partir duquel il faut faire avec notre histoire. Rien ne viendra s'ajouter que la matière de la

réflexion de cette histoire. De ceux qui meurent trop tôt, et dont le talent contenait une promesse, ne dit-on pas : « Ils n'ont pas eu le temps de se *retourner*. »

Toute l'œuvre de Michèle Sylvander commence là, traite de cela, mais sur un mode d'objectivation inédit : en se retournant sur sa vie, il est possible de tout inverser, de tout recomposer, c'est-à-dire de tout réécrire. La vie commence à l'instant du retournement. Le temps de Michèle Sylvander est comme l'image qui se projette dans une chambre noire, répétons-le : une inversion (gauche-droite), un renversement (haut-bas) qui sont le réel projeté. Mais l'artiste ne redresse rien, elle observe cette projection qui n'est pas encore un enregistrement, elle la fixe dans ce stade spectral de l'*inversion* complète : ni négatif ni positif, ni vrai ni faux, ni présent ni absent, ni mâle ni femelle, ni jour ni nuit, ni humain ni animal, ni mort ni vivant. De là, elle parvient à nous faire lire le monde non plus sur le principe des oppositions distinctives – chaud/froid, jour/nuit, bien/mal – mais selon ce qu'elle a mis au point : *les inversions distinctives*.

Comment se produit chez Michèle Sylvander l'énergie inductive qui permet de tout déployer sur ces axes d'inversion? Comment parvient-elle à faire en sorte que chacune de ces œuvres, que chaque image soit un détonateur à la fois sur le plan psychique et sur le plan social? Comment le devant-derrière et le père-mère font fusionner sous nos yeux ce qui est à la fois notre intimité et notre sociabilité? Toute l'œuvre

de Michèle Sylvander repose sur une profonde compréhension de ce qu'est une image et de ce que la pratique artistique peut en faire. Et cette vérité est celle là : l'image est deux choses, un fait de conscience et un fait social. Et nous confondons ces deux statuts dont le basculement (du fait de conscience au fait social) signe précisément au milieu du xx<sup>e</sup> siècle, le basculement du psychologique dans le politique (de la phénoménologie à la critique sociale). L'œuvre de Michèle Sylvander joue de cette confusion qui est la marque de l'esprit contemporain, perdu dans le dedans/dehors, le dessus/dessous, l'intime et le public.

Mais ce qui extrait l'œuvre d'une fresque théorique et critique sur l'image de soi et de nos représentations sociales, c'est-à-dire ce qui *réhumanise* en permanence le travail de l'image chez Michèle Sylvander, c'est l'inversion de son principe même, c'est ce que l'on peut nommer le principe de *réversibilité* qui œuvre dans chaque inversion distinctive : à bien y regarder, Michèle Sylvander traverse les grandes oppositions distinctives par la force des *affects*. Tout ce qui ordonne le monde par les figures inverses devient réversible par l'expression des passions. Le désir, la séduction, l'amour du prochain, la tendresse, la nostalgie, les remords et les regrets, la passion, l'extase même, tout le répertoire des affects retourne l'inversion : le haut reprend sa place, le masculin se retire du féminin, le derrière se détourne du dedans, le vivant renaît du mort dans un immense

*retroussis* dont toutes les œuvres émanant de la lecture des archives familiales sont devenues le lieu.

#### *Les récits*

Plus qu'une répartition par médium ou par pratiques distinctes, l'œuvre de Michèle Sylvander est organisée par types d'énoncé : les images, souvent fortes et individualisées sur un mode allégorique, et les récits contenant par leur temporalité des enroulements qui animent les inversions distinctives par les précipités affectifs. Les récits ont un pouvoir englobant, tant ils possèdent la puissance évocatrice de la mémoire, c'est là que l'univers du souvenir familial s'est institué comme champ d'expérience de façon explicite.

Cet explicite est plus que jamais celui du retour, sa complexité réside dans la combinaison du récit familial et de la grande Histoire. En cela l'artiste touche au caractère universel de l'album de famille contenant les éléments les plus singuliers et les signes de l'époque. Michèle Sylvander coudure ici l'histoire coloniale et le récit autobiographique. En observant sa pratique poétique d'un inventaire exploratoire de l'archive familiale, ce sont les cartes et les photos des campagnes militaires du père qui deviennent une sorte de butin de guerre.

Impossible de contempler *Pourquoi tu pars ?*<sup>19</sup> sans songer aux solutions brechtiennes employées par

Jean-Luc Godard dans *Les Carabiniers* associant images d'archives et jeu théâtralisé. Et surtout, la fameuse scène du retour d'Ulysse et Michelangelo ramenant à la maison une valise de cartes postales en guise de victoire, cartes postales agencées en séries comme un inventaire du monde, exposées sur le mode d'une partie de carte, puis lancées en l'air dans un grand fatras. Voilà ce que, toujours, on ramène de conquêtes à l'échelle d'une vie et qu'il convient de relancer comme on relance une partie, ce qui pourrait être la métaphore de la méthode même de Michèle Sylvander. Car on pourrait tout d'abord croire que l'artiste nous propose sur le ton de la confiance une sorte de méditation compassionnelle. En fait, comme toujours et c'est là sa force, Michèle Sylvander ouvre la question du retour à une pensée politique. On l'a dit dans les descriptions et les interprétations : ce sont les inversions et la réversibilité qui lui permettent de transcender le retour en le convertissant en une forme ou plutôt un dispositif esthétique. Ce qui permet de penser le retour selon un principe de visualisation, c'est l'inversion et son activation par les affects.

Avec *Un monde presque parfait*<sup>6-13-47-50</sup> et *Images d'enfance*, les photographies de famille ont fourni le matériau d'une inversion des temporalités. En rejouant les souvenirs, c'est-à-dire en recomposant les photos de famille à l'aide de contemporains, on assiste à des sortes de tableaux vivants intimes. Des images mentales devenues palpables, étrangement suspendues par la pose qui actualise la mémoire. En

performant le souvenir par le jeu ou le traitement plastique de l'image, il s'agit moins de conjurer le temps – ce qui n'est jamais une problématique chez Michèle Sylvander – que de lui donner une forme, et cette forme est celle que l'histoire de l'art du xx<sup>e</sup> siècle a souvent privilégié et que l'on peut caractériser en parlant d'*apparence photographique*. Cette apparence photographique qui est peut-être la marque stylistique de l'histoire de la peinture contemporaine et qui trouve ici comme son berceau. Ce « style » hybride que Michel Foucault appelait, dans un texte désormais célèbre – « La peinture photogénique » (1975) – *les images androgynes*. N'est-il pas curieux d'observer ici cette désignation ? Que l'androgynie puisse qualifier l'indistinction des médiums artistiques aussi bien que des genres ?

Les photogrammes de films ou les détails de photographies qui recomposent l'archive des séjours coloniaux ont cette force de l'indistinction. Leur apparence trouble et frappante est la seule à pouvoir contenir les deux degrés de réalité dont nous savons que Michèle Sylvander comprend l'importance : l'image comme fait de conscience (mémoire, fantasme...) et l'image comme fait social (archive, témoignage...). Les agrandissements des films et des photographies, ces prélèvements, permettent de combiner ces deux dimensions qui matérialisent la fibre nerveuse de l'œuvre de Michèle Sylvander : une certaine esthétique du *trauma*.

Lorsque les choses s'inversent dans l'existence, le *manque* produit cet évidement de soi qui est l'espace de travail. Les inversions distinctives, et notamment celles du passé/présent, du vivant/mort, de l'intérieur/extérieur mais tout autant du masculin/féminin sont les médiums, c'est-à-dire la matière et la fonction de l'expérience esthétique.

#### *Les mythes*

Les hommes, quelque soit leur âge, peinent à être sages. La destruction semble l'horizon de leur malheur comme *Casse-tête*<sup>32</sup> le montre si brutalement. Mettant beaucoup d'application à réduire en morceaux une tête sculptée, jusqu'à piler les billes de verre formant les yeux, le colosse tente ensuite de reconstruire l'ensemble. Comme si les erreurs barbares étaient réparables. Le construit/détruit, cette ultime inversion distinctives rappelle Sisyphe. La répétition de l'effort et son inexorable reconduction après que la force ait inversé le chemin du fardeau poussé par le héros déchu. Il n'y a pas de retour mais l'inversion est la forme.

Les hommes incarnent le destin compromis par la violence, comme dans *La Répétition* où le petit enfant exerce ses premiers gestes à manipuler une arme que l'adulte lui redonne lorsqu'elle lui échappe. Inversion de l'enfant et de l'adulte dans l'évocation de la responsabilité qui se dissout dans l'absurde et les drames à

venir. L'installation *In God we trust* condense les temporalités en mettant en scène la tradition d'une justice obscurantiste. La lapidation directement évoquée par un sac de pierres disposé à égal distance de deux images d'une femme recouverte d'une niqab, figures hiératiques et sombres, forme un pendant à *Casse-tête*. Qu'il s'agisse de la destruction des sculptures (des idoles?) ou du corps des femmes.

Loin dans le passé, *La Toison d'or*<sup>22</sup> est cette chevelure coupée qui s'étirole en dehors de son contenant, cette évasion. C'est un fétiche – jadis objet de désir – devenu improbable butin, la toison d'or de la mythologie grecque, ce talisman que Jason ira chercher dans un voyage chez les morts dont il reviendra, et qui lui garantit l'éternité. La vie humaine contient un peu de ces récits fantastiques. Dans la typologie de l'univers de Michèle Sylvander, on compterait ces perspectives dessinées par le mythe : une affirmation du caractère universel du singulier, un mode de récit fantastique sur lequel chacun peut projeter ses désirs et ses peurs. Une certaine figuration de l'au-delà mais inversée, où chaque récit est désormais celui d'une consolation face au caractère inéluctable des choses : *la consolation comme consonance*.

*Only You*<sup>49</sup> présente, dans une fausse stréréoscopie, deux vues simultanées d'une femme que l'on sait être la mère de l'artiste, écoutant la célèbre mélodie chantée. L'exercice ressemble à une quête de l'émotion passée, à une tentative d'explorer par l'affect le chemin

vers le passé. Alors que la vue de gauche en plan rapproché montre un personnage dont les expressions et les faibles fredonnements nous font comprendre qu'elle vit et revit la mélodie et ce qu'elle contient de souvenir amoureux, l'image de droite, au plan plus large, présente le personnage de façon neutre, d'une présence bienveillante mais impénétrable. Comme si le chemin proposé par l'évocation musicale n'était qu'un leurre à l'instant de l'éternel retour.

La délicatesse du regard posé sur la relique enfantine d'une tresse de cheveux blancs qui, dans le passé que conjugue la nuque, dessine toujours la couronne d'un rêve, est la délicatesse même du regard qui couve. *Un jour mon prince viendra*<sup>34</sup> : le regard n'est plus que l'affect pur et l'image la matérialisation de ce regard d'affection. Cet oxymore d'une enfance à l'heure de la vieillesse. Cette inversion ultime par le corps connaît un équivalent performatif avec *Le retour de Marie-Thérèse* : la mère recouvre l'usage de la langue morte. Celle de l'enfance, d'une langue parlée jadis et devenue, dans la longue éclipse de l'existence, étrangère; jusqu'au jour où la langue catalane reprend sa place dans l'esprit de Marie-Thérèse, vivante. Le retournement est parfois une décision qui vous échappe, il s'agit souvent d'une *tentation*.

Au fond, toute l'œuvre de Michèle Sylvander se dévoile dans cette figure d'Orphée, de ce retournement fatal que l'amour ordonne mais qui se solde par la mort – le franchissement de l'interdit, ce qui, à sa

manière *vertèbre* toute l'œuvre : une *transgression*. La grande figure de l'inversion et des distinctions qu'elle permet d'opérer pour établir une grammaire du monde est, dans l'œuvre de Michèle Sylvander, autre chose qu'une aporétique du temps, c'est pour cela qu'elle use des formes mythiques : la réversibilité doit être possible au risque de sombrer, mais sur un mode héroïque.

Dans *Un vague désir*, la figure féminine qui s'enfuit dans les vagues ne se retournera pas. Elle est le désir qui s'immerge et en même temps se révèle par l'apparition des formes du corps de la femme au moment où l'eau plaque le vêtement sur sa peau. Cette rhétorique du mythe est encore présent dans l'unique image intitulée *Mer* – celle d'un battement de bras opéré sur une ligne d'horizon par une femme oiseau. Stryge pacifique.













































# Only You

Caroline Hancock

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

Roland Barthes, *La chambre claire*, 1980<sup>1</sup>

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

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

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

absolue mais d'un classicisme irréprochable et singulier qui rappelle ironiquement une caryatide. Céline Ghisleri écrivait : « Michèle Sylvander a toujours joué avec des images chocs qui renversent les codes de monstration du corps féminin généralement sublimé, idéalisé, commercialisé. »<sup>3</sup> L'artiste irlandaise Alice Maher réalise en 2003 une série d'autoportraits photographiques durant sa lutte contre le cancer, notamment *Collar* où son cou est cerné de cœurs d'animaux<sup>4</sup>. L'inconfort y est différent mais tout aussi palpable. Il s'agit là de témoignages étonnants de ressentis intimes, ou de pressions externes. Les titres de la série d'autoportraits de Sylvander réalisés en 1990 en disent long : *L'une et L'autre*<sup>5</sup>, *Moi*, *Achille*, *Tant pis pour nous*, *La Conversation*<sup>14</sup>, *Rencontres*. « Je peux passer de la chanteuse de rock un peu allumée à la maman ou à la putain. Je trouve que ce sont des rôles que l'on fait jouer aux femmes et qu'elles se sentent souvent obligées d'assumer. », nous dit l'artiste<sup>6</sup>. Travestissement encore dans une autre œuvre majeure du corpus de Sylvander, *La Fautive*<sup>20</sup> (1995), ou détournement du vêtement dans *L'Ostensible*<sup>39</sup> (2007) et dans *In God We Trust*<sup>41</sup> (2006). On songe alors, entre autres, aux travaux de Chantal Akerman, Esther Ferrer, ou Hannah Wilke. Les associations s'accumulent pour signifier le prisme élargi des intérêts de Sylvander : on songe également à Mona Hatoum et Shirin Neshat par exemple. Tout en s'en démarquant tout à fait.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Le bonheur n'est pas gai,  
le soleil et la mer non plus.»  
Michèle Sylvander<sup>14</sup>

1 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions de l'étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 133-4.

2 Jean-Christophe Royoux, «Face à face (en miroir). Conversation sur les images de Michèle Sylvander», *Michèle Sylvander*, Mac, Musée d'Art Contemporain, Marseille, 2003, p. 2.

3 Céline Ghisleri, «L'étude des jours», *Journal Ventilo*, Marseille, 27 novembre 2012.

4 À propos d'Alice Maher : <http://www.alicemaher.com/>

5 À propos de la photographie *L'une et l'autre* (1995) : «La couleur est brutale. Le visage émerge du fond noir qui le sertit. Il m'enjoint de le regarder. Il est une injonction. [...] Une injonction donc mais aussi une colère et une obstination à aller au-delà du miroir, de la transformation ou de la trace. Cette photo-là a quelque chose d'impératif et de scrutateur : elle se refuse au laisser-aller. Car laisser-aller, c'est voir fuir, et l'on sait à ce propos ce que la photo a à dire à la mort.» in Bernard Blistène, «J'entends dire parfois 'Tu es encore belle'», *Autoportraits : Michèle Sylvander*, Galerie Roger Pailhas, Marseille, 1995, non paginé.

6 Jean-Christophe Royoux, op. cit., p. 8.

7 Liliane Giraudon, «M.S. Fille d'Artaud et de Marie-Thérèse», trace, espace d'art le moulin, La Valette-du-Var, 2008, p. 3.

8 Jean-Christophe Royoux, op. cit., p. 3.

9 Philippe Vergne, «Michèle Sylvander. J'ai pas sommeil», in *Michèle Sylvander. Droit de Visite*, Villa Noailles, Hyères, 2000, non paginé.

10 Jean-Christophe Royoux, op. cit., p. 4.

10 Frédéric Valabrègue, «Chemins de traverse de l'atelier au paysage», in *La Planque*, Parenthèses, Marseille, 2013, p. 108

12 Antoine de Baecque, «Sur trois têtes posées là...», in *Autoportraits : Michèle Sylvander*, Galerie Roger Pailhas, Marseille, 1995, non paginé.

13 Liliane Giraudon, op. cit., p. 3.

14 Michèle Sylvander in *La planque*, op. cit., pp. 164-165.































# In God We Trust

Michèle Sylvander et Michel Poivert,  
à propos d'œuvres présentées à  
la galerie Luís Serpa en 2008

C'est d'une œuvre en cours de construction dont Michèle Sylvander m'a demandé de parler, mais d'une œuvre dont une première version intitulée *In God we trust* a déjà été montrée et qui contient par sa puissance même le possible de nombreux états futurs. C'est moins d'un état d'inachèvement dont le commentateur, critique ou historien, se méfie ici mais plutôt du caractère implacable d'une œuvre qui articule un espace où quatre images se feront face, se projetant les unes vers les autres par le jeu de redoutables symboles comme d'inquiétants détails. Sans être un familier de l'œuvre de Michèle Sylvander, on peut dire que l'on retrouve dans cette installation les ressorts qui animent nombre de ses travaux. Et, parmi ces ressorts celui de l'ambiguïté des genres comme de la condition mystérieusement politique de la femme s'impose. Pour en formaliser la complexité, il a fallu travailler les enjeux même de la représentation afin de dévoiler en elle tout ce qui se joue dans les entrelacs du regard social et de la conscience de soi. J'ai donc proposé à Michèle Sylvander de réaliser cet échange épistolaire pour tenter d'approcher une œuvre encore au travail.

*Vous présentez une œuvre qui a déjà connu des variantes mais dont le principe repose sur la mise en relation de trois éléments distincts : à chaque fois une image grand format d'un buste féminin; dans deux cas le corps est à la fois masqué mais très directement codé comme féminin par la tenue vestimentaire de type burka, dans le troisième cas le buste et le visage sont découverts mais en revanche le genre est volontairement ambigu (masculin ou féminin?); le tout est théâtralisé sur le mode du dialogue et de l'opposition. Je souhaiterais tout d'abord connaître l'origine de ces trois images, car je crois qu'elles n'ont pas été toutes explicitement réalisées dans le seul but de concourir à la construction de cette pièce.*

La photo qui a comme titre *La Fautive*<sup>20</sup>, celle de ma poitrine recouverte de poils date de 1995. Elle a été réalisée alors que je préparais une série de photographies pour une exposition personnelle chez Roger Pailhas. C'est sous la forme d'autoportraits que je l'ai conçue à ce moment-là, une mise en représentation de la femme. Depuis de nombreuses années, l'intime, l'apparence, l'identité et le corps féminin sont des concepts qui traversent mon travail; non seulement comme des notions théoriques mais aussi comme des notions chargées d'affect et de vécu.

J'ai déjà utilisé le vêtement pour sa double fonction d'écran et de parure comme par exemple pour *C'est une fille*<sup>2</sup> ou je me montre dans une gaine étroite et contraignante. C'est donc, tout naturellement, oserais-je dire, que le voile est apparu dans mon travail

«soulevant» chez moi des idées complexes et contradictoires. C'est sans position militante, morale ou vertueuse que j'ai essayé de trouver des formes justes pour exprimer l'ambivalence de la question de ce marquage identitaire.

Le voile, cette étoffe si érotisée au départ, a laissé peu à peu la place à un symbole d'oppression et de mort. Il reste à présent une affaire essentiellement politique et non philosophique. Pour ma part, je me suis aussi attachée à la force esthétique du noir, mis sous verre, des deux photos symétriques installées dans un espace clos, dialoguant malgré le filet tendu sur les visages. Les mouches faisant ici effraction dans cette sphère intime. Sous le voile, l'identité reste indéfinie et le corps dématérialisé. Lors de mon installation au Mac, une troisième photo s'est imposée à moi. «Peut-être que pour parler, ou se taire, il faut commencer par le chiffre trois ; l'espace de l'autre créant la parole ou l'objet». J'ai sans doute choisi *La Fautive* pour la suspicion à l'égard de la pilosité, cette évidence apparaissant simplement à ce moment là. Les cheveux ou le voile, montrée ou cachée la femme garde son secret.

*Revenons sur cette «effraction» que représente selon vous cette présence extrêmement perturbante des mouches. Dans la tradition picturale (André Chastel avait écrit un bel article sur cette question - Musca depicta, 1984), on fait apparaître des mouches comme pour signifier une perturbation «réaliste» dans la fiction de la représentation, et qui plus est la connotation morbide*

*qu'elle entraîne fonctionne aussi sur le mode allégorique de la vanité. Comment préciseriez-vous le geste que vous avez choisi d'effectuer en incluant ces mouches qui ont cette particularité d'être le détail qui peut faire basculer le sens ?*

Je regrette beaucoup de ne pas avoir lu l'article d'André Chastel. J'ai par contre parcouru les écrits de Daniel Arasse, de Barthes et de quelques autres sur ce «détail» qui est la mouche, et perçu ainsi «au-delà de cette fonction, comment elle implique le corps». Je peux essayer de parler simplement en tant qu'artiste, de la façon dont la mouche est venue se poser sur ces visages recouverts de voile. Poser une mouche est un geste qui entraîne le corps. Son énergie vient autant de l'imaginaire, sinon plus, que d'une décision intellectuelle. J'ai choisi d'installer ces mouches en hésitant sur leur localisation. Soit, directement sur le voile, soit en trompe-l'œil sur la photographie leur donnant, peut-être, un rôle secondaire. J'ai choisi la première solution. Je me suis posée la question de la distance par rapport au regard, plutôt que celle du réalisme dont vous parlez. C'est un détail qui renforce le sens, comme un contrepoint à la représentation, mais qui ne le fait pas basculer. La mouche évoque effectivement la mort mais pas avec une connotation particulièrement morbide ou de répulsion. C'est un insecte que l'on chasse, que l'on éloigne. C'est dans ce cas plutôt celle d'un évitement, d'une appréhension, d'un recul. Bon, j'ose : voire du sacré.

*In God we trust est le titre d'une première version où les images que nous évoquons sont installées face à face, une inscription en arabe est rédigée sur un mur et un sac de pierres marque le centre de l'installation pouvant évoquer aussi bien la révolte, le combat que la lapidation ; en outre, un de vos dessins propose la figure de la femme « voilée » avec de part et d'autre une arme suspendue selon le rituel de communication des activistes/combattants islamistes. Ces aspects plus directement liés à l'actualité politique et religieuse font désormais place, avec la présence de La Fautive, à une question plus directement liée à la condition féminine. Ce glissement de sens dans l'évolution même de l'œuvre ne modifie toutefois pas l'axe de la pièce, soit un face-à-face de deux êtres qui, bien que masqués, jouent de leur similitude. Faut-il voir dans la permanence de ce dispositif en miroir, la part plus intime de votre œuvre, et j'entends intime non pas dans le sens d'une part « personnelle », mais d'une récurrence chez vous de la question de l'identité de l'artiste (féminin/masculin, soi/autrui) ?*

Je me sens en accord avec vous sur plusieurs des points que vous soulevez. Dans la première version, celle de l'installation au Mac, c'est le lieu clos que je devais occuper dans le musée qui m'a suggéré cette « théâtralité ». J'étais seule dans un espace cubique. Une salle austère aux murs blancs et au sol recouvert de marbre également blanc. Une pièce monacale permettant sur le mur, une écriture directe et radicale. *In God we trust* renvoie à la fois à l'idée que toute croyance est Dieu, mais aussi à sa trahison possible.

Il est bien évident que la femme voilée coexiste avec le rituel de communication des combattants islamistes mais tout autant que la mouche coexiste avec la signification de la mort.

De la même façon, le sac de pierres peut évoquer la révolte, la lapidation ou les décombres. Pour moi, il ne s'agit pas d'évoquer un universel de la parole afghane qui serait la bonne conscience des femmes européennes. C'est à travers mon travail sur l'intime que je rejoins le politique et ses interrogations. L'exhibition de l'intime est devenue aujourd'hui ce qui perturbe la sphère du politique. Ainsi en est-il pour ces jeunes femmes voilées, de ce qui se joue au vu et au su de chacun, en forçant notre regard à s'exercer et à sortir des conventions sociales. Les conventions étant dans nos sociétés occidentales, d'éduquer le regard à glisser sans s'arrêter. Ces femmes obligent, en présence graphique absolue, nos pensées. Ou bien le regard se pose, ou bien il se détourne. Ce qui prouve que dans cette sorte d'exhibition, les femmes tout en se soumettant au « dictat » des hommes, reposent la question de la sexualité. Voilées, elles sortent de l'anonymat, elles brouillent les signes pour mieux désagréger les fausses évidences et réintroduisent des questions. C'est le « décalage » qui m'intéresse comme dans tout le reste de mon travail. C'est ainsi que je fouille une fois encore, l'énigme de la sexuation. Je pense que tout Art, quel qu'il soit, parle de la question du dévoilement.

Dans l'autre occurrence, à la Galerie Luís Serpa à Lisbonne, l'ensemble se présente très différemment.

Ce nouvel espace m'a conduit à revoir mon installation et à jouer sur d'autres significations. *La Fautive* et les deux femmes voilées seront toujours présentes mais accompagnées par une quatrième image, un autoportrait au foulard (à ne pas confondre avec le voile). L'inscription au mur et le sac de pierres au sol auront disparu. Le face-à-face existe toujours mais sa présence est modifiée par cette nouvelle mise en forme. Il y a quatre femmes mais toutes renvoient à la question de l'identité, du féminin/masculin et à l'actualité politique. Il n'y a pas seulement le face-à-face de deux êtres mais une mise en éclairage des pièces les unes par rapport aux autres. Vous voyez que le dispositif en miroir est susceptible d'évoluer, avec des signes extérieurs de différences : voiles, mouches, poils, foulard, cailloux.









45



46

















# Illustrations

couverture	9	18	27	36	47
<i>Sans titre</i> , 1995 polaroid 12 x 10 cm	<i>C'est une fille</i> , 1995 tirage ilfochrome 160 x 115 cm	<i>Amnésie</i> , 2014 tirage pigmentaire 100 x 135 cm	extrait de la série <i>Rencontres</i> , 1995 tirage ilfochrome 57 x 45 cm	image de travail pour <i>Entre nous</i> , 1999-2002 vidéo, 215 min	<i>Un monde presque parfait #5</i> , 2002 tirage noir et blanc 120 x 120 cm
1	10	19	28	37	48
image de travail pour <i>Liens</i> , 1993	<i>Casse-tête (Vanité)</i> , 1993 tirage cibachrome 100 x 120 cm	vidéogramme extrait de <i>Pourquoi tu pars</i> , 2015 vidéo, 6 min 36 s	extrait de la série <i>Rencontres</i> , 1995 tirage ilfochrome 57 x 45 cm	<i>Sans titre #4</i> , 1998 extrait de <i>Je ne sais pas dans quel sens commencer mon gâteau</i> , 1998 tirage ilfochrome 135 x 90 cm	<i>Face à elle, le Pharo</i> , 2015 tirage pigmentaire 80 x 125 cm
2	11	20	29	38	49
image de travail pour <i>Objet trouvé #1</i> , 2002 tirage ilfochrome 120 x 120 cm	extrait de la série <i>Persona</i> , 2011 transfert et crayon sur papier 20 x 20 cm	<i>La Fautive</i> , 1995 tirage noir et blanc 58 x 47 cm	extrait de la série <i>Persona</i> , 2011 transfert et crayon sur papier 23 x 20 cm	<i>Dessin retrouvé</i> , 1986 crayon sur papier 20 x 20 cm	vidéogramme extrait de <i>Only You</i> , 1997-2012 diptyque vidéo, 2 min 55 s
3	12	21	30	39	50
image de travail pour <i>Un monde presque parfait #4</i> , 2002 tirage ilfochrome 120 x 120 cm	extrait de la série <i>Rencontres</i> , 1995 tirage ilfochrome 57 x 45 cm	<i>Rouge uniforme #2</i> , 2015 tirage jet d'encre 100 x 135 cm	<i>Mouche</i> , 2006 tirage pigmentaire 11 x 14 cm	<i>L'Ostensible</i> , 2006 tirage pigmentaire 120 x 165 cm	<i>Un monde presque parfait #9</i> , 2002 tirage noir et blanc 120 x 120 cm
4	13	22	31	40	51
extrait de la série <i>Persona</i> , 2011 transfert et crayon sur papier 20 x 15 cm	<i>Un monde presque parfait #1</i> , 2002 photographie noir et blanc 120 x 120 cm	<i>La Toison d'or #2</i> , 2011 tirage pigmentaire 40 x 55 cm	<i>A≈B</i> , 1994 tirage noir et blanc 110 x 249 cm	image de travail pour <i>Droit de visite</i> , 1999	<i>Lien</i> , 1993 tirage ilfochrome 100 x 150 cm
5	14	23	32	41	52
image de travail pour <i>Entre nous</i> , 1999-2002 vidéo, 215 min	<i>La conversation</i> , 1995 tirage cibachrome noir et blanc 155 x 120 cm	<i>Autoportrait au miroir #1</i> , 1995 tirage ilfochrome 90 x 126 cm	vidéogramme extrait de <i>Casse-tête</i> , 2012 vidéo, 3 min 47 s	<i>In God We Trust</i> , 2006 tirage pigmentaire 120 x 165 cm	<i>Une telle</i> , 1998 tirage ilfochrome 120 x 260 cm
6	15	24	33	42-43-44	53
<i>Un monde presque parfait #7</i> , 2002 tirage noir et blanc 120 x 120 cm	<i>Osselet blanc</i> , 1993 photographie transférée sur toile 55 x 49 cm	<i>Autoportrait au miroir #2</i> , 2012 tirage pigmentaire 90 x 126 cm	<i>Sans titre</i> , 2012 tirage pigmentaire 18 x 18 cm	<i>Autoportraits 1-2-3</i> , 1995 tirage cibachrome noir et blanc 120 x 150 cm chacun	<i>Sans titre</i> , 2015
7	16	25	34	45	
<i>Je ne peux pas dormir</i> , 1995 tirage noir et blanc 57 x 45 cm	vue d'atelier de <i>Twins</i> , 2008 résine et plâtre 70 x 80 x 50 cm	<i>Sans titre</i> , 1995 polaroid 12 x 10 cm	<i>Un jour mon prince viendra</i> , 2012 tirage pigmentaire 33 x 44 cm	<i>Casse-tête (Rien ne va plus)</i> , 1993 tirage cibachrome 100 x 120 cm	Les images qui ne sont pas légendées proviennent des archives de l'artiste et de sa famille.
8	17	26	35	46	
<i>Elle aussi</i> , 2006 tirage ilfochrome 21 x 15 cm	<i>Rouge uniforme #1</i> , 2015 tirage pigmentaire 100 x 135 cm	<i>Sans titre</i> , 1995 polaroid 12 x 10 cm	<i>Archive #2</i> , 2015 tirage pigmentaire 36 x 54 cm	<i>En vol</i> , 2015 tirage pigmentaire 44 x 33 cm	Le portait de couverture a été réalisé par Élisabeth Montagnier et le dernier portrait de l'ouvrage par Laure Mélone.

# Distinctive Inversions

Michel Poivert

## Images

Against a green background stands a figure with the back towards us. The top of the body is bare, with the hands alone appearing above the shoulders; the arms are held against the chest and thus hidden from view. The head is a mass of carefully combed, mid-length brown hair. Half-way down the back, a white girdle and tights sheathe the flesh down to the calves where the image is cut off. A central seam accentuates the axis of the body. It is interrupted at the place in the tights where a circular opening reveals the crack of the lower buttocks forming an unlikely vulva: *C'est une fille* <sup>2</sup> ('It's a girl').

Against a red background this time, a full-length figure stands facing us. It is a youthful shape wearing a short white dress with bare arms hanging alongside the body. One of the arms, wearing a black bracelet at the wrist, is positioned slightly away from the body, showing the back of the hand as if signaling a movement. The legs, which are also bare, end in white open-toed shoes with a thin ankle strap. A long mass of hair swept completely over the front covers both the place where the face should be and the bust, so that the figure appears to be turned around: *Elle aussi* <sup>8</sup> ('Her too').

Superficially, backwards is the mistake sometimes made when one puts on clothes. But it is also, like any process of inversion, the abolition of conventional order. In both of these pieces, there seems to be an affirmation of the identity of "girl" contrasted with that of "boy." Gender is the essential place of inversion. A dialectic emerges and runs through every piece of art from this period.

Here is a profile, or rather a close-up of a three-quarter face: is it male or female? A hand gently holds a photograph of a woman's eye up to the right eye of the face. Positioned next to a mirror, the face reflects its profile. In this way, the duplication of the face, presented with this fragment of mask, denounces the pact that every person has made with the mirror: to reflect its subject. Here, the device used to indicate the androgyny of the

face turns out to be more real than the reflection: *A≈B* <sup>31</sup>. The sum of the differences is shown by only one of the terms, thus shattering the hypothetical fusion of genders.

In another way, *La Conversation* <sup>14</sup> offers a play on reflections. As seen from the back, the model stands facing two mirrors that form a wide angle. There are thus three images of the face and the torso with bare shoulders; the feminine figure seems to enter into conversation with herself, symmetrically as if in a double exchange, outclassing the mirror function and the narcissism or the anxiety of self evaluation.

This is the assessment proposed by *La Fautive* <sup>20</sup>. Now alone in front of the mirror, the torso faces us; we are therefore in place of the mirror. The face is made up, and the chest—covered in abundant hair that we assume to be fake—shows through the loosely opened neck of a white shirt. This shirt, which we find again in other pieces (*Autoportrait au miroir* <sup>1</sup><sup>23</sup> et <sup>2</sup><sup>24</sup>, *Linge*, etc.), is a sort of standard: the oversized, borrowed clothing, an attribute that drapes the body like a shroud, a peaceful fetish, a relic of the father. Referred to as *fautive*, guilty, the figure becomes allegorical, as if the inversion of gender were a reprehensible act.

The obsessive dialectic can see its reduction as agony. *Je ne peux pas dormir* <sup>7</sup> ('I can't sleep') thus shows an infinite repetition of a head against a yellow background, with the hair pulled back from the face and the eyelids closed and made-up. A large pair of glasses sits on the forehead, and on each of the lenses an open eye is printed in light tones. Artificial and permanently set, these prostheses abolish the natural rhythm of night and day.

There are *vanitas* like the three *Autoportraits* <sup>42</sup>, isolated heads floating in a morgue-like atmosphere. They seem to roll around and beckon. Gravity is thwarted here. The supreme order of up and down, as well as of life and death, is abolished by this detachment. *Je ne sais pas dans quel sens commencer mon gâteau* <sup>37</sup> ('I don't know which direction to begin my cake') establishes this inversion in dreamlike coldness. Along with *Je ne peux*

*pas dormir*, it is associated with the plaintive expression of the feeling of powerlessness (I don't know, I can't...).

Throughout Michèle Sylvander's work, the illusion is always this: at first we think we are exploring psychology, and then we realize that it is really philosophy. In this *danse macabre* with gender, she manages to produce the great figure of the Invert: one who turns, reverses, transposes, and inverts the order of things.

## Interpretations

The principle of inversion runs through the entire body of Michèle Sylvander's work. Where we would expect to find the principle of self *projection*, like a sort of attempt to elucidate and identify the singular being, it is always an inversion at work. But we will readily admit that projection and inversion are united in numerous methods of representation, beginning with the one in the darkroom. Is there anything here we are not used to? Inversion of our image in the mirror, negative/positive, masculine/feminine, up/down, near/far, in front/behind, empty/full, father/mother, dead/living...

Before photography appeared in the field of image making, the artist could never base his or her work on the involvement of his her own appearance. Making one's own body a recurring figure or character is a peculiarity of the technical method of photography and video. It has nothing directly to do with self portrait; rather, along with the "I" it is a literary "Other." Michèle Sylvander is among the artists who have used their bodies as a figure without necessarily creating a character, a gallery of characters, or even a sort of fictional and egotistical figure.

What then is the existential figure of inversion? What is it that each of us experiences at some time or other, which is the most important subject of Michèle Sylvander's work? This great figure of inversion is one of *reversal*. That moment in one's life, that turning point when nothing more will be learned but rather understood. That moment when we have to deal with our history. When nothing more will be added but the reflection of this history. Don't the French say of those who die too young, whose talent held such promise, "they didn't have the time to turn around"?

All of Michèle Sylvander's work begins here and deals with this idea, but based on a novel mode of objectivism: by turning back to look at one's own life, one can invert everything, reconstruct everything, that is, rewrite everything. Life begins at the moment of reversal. Michèle Sylvander's time is like the image projected in a darkroom; to repeat, a reversal (left/right) and an inversion (top/bottom) that are the projected reality. But

---

\* Translator's note : French expression *ne pas avoir le temps de se retourner*

the artist straightens nothing out; instead, she observes the projection that is not quite a recording. She fixes it in the ghostly stage of complete *inversion*, neither negative nor positive, neither true nor false, neither present nor absent, neither male nor female, neither day nor night, neither human nor animal, neither dead nor living. From there, she has us read the world no longer through the lens of distinct contrasts—hot/cold, day/night, good/bad—but according to this new idea has brought into focus: *distinctive inversions*.

How does Michèle Sylvander produce the inductive energy to set everything on these axes of inversion? How does she ensure that each of her pieces and images is a detonator on both the physical and social level? How do the front/back and father/mother fuse together, right before our eyes, what is both our privacy and our sociability? All of Michèle Sylvander's work rests on a deep understanding of what an image is and what an artist's work can do with it. And this truth is that the image is both a conscious act and a social act. We confuse these two statuses whose transformation (from conscious act to social act), particularly in the middle of the 20th century, hallmarks the entry of psychology into politics, or from phenomenology into social criticism. Michèle Sylvander's work plays on this confusion that is the mark of the contemporary spirit, lost in the inside/outside, the above/below, the private and the public.

But what "saves" her work from a theoretical and critical portrait of self image and of our social representations, that is, what continually *rehumanizes* the work on the image in Michèle Sylvander's work, is the inversion of its very principle: what we might call the principle of *reversibility* that is at work in each distinct inversion. In studying them, we see that Michèle Sylvander moves through the major distinct contrasts by the force of *affects*. Everything that orders the world through inverse figures becomes reversible through the expression of passions: desire, attraction, love of neighbor, tenderness, nostalgia, remorse and regret, passion, and ecstasy itself. The whole repertoire of affects reverses inversion; top goes back to its place, masculine withdraws from feminine, behind turns away from inside, and living is reborn from dead in an immense *retroussée* holding all of the pieces that come from the family archives.

## Narratives

Rather than by medium or distinct practice, Michèle Sylvander's work is organized by types of expression: the images, often strong and individualized while based on allegory, and the narratives whose temporality animates the distinct inversions through their affective precipitates. The narratives have an all-encompassing power, since they have so much tendency to evoke memories; here is where the world of family memory became explicitly established as a field of experiment.

This explicitness is more than ever one of returning; its complexity lies in the combination of family narrative

and the larger History. In this way the artist touches the universal nature of the family album containing both unique elements and the general signs of the time. Michèle Sylvander stitches together colonial history and autobiographical narrative. Looking at her poetic practice of exploratory inventory of the family archives, the maps and photos of the father's military campaigns appear like spoils of war.

It is impossible to contemplate *Pourquoi tu pars?*<sup>19</sup> ('Why are you leaving?') without thinking about the Brechtian techniques employed by Jean-Luc Godard in *Les Carabiniers* to combine archival images with dramatic reenactment. And especially the famous scene in which Ulysses and Michelangelo return with a suitcase of postcards as victory souvenirs, laid out in a series like an inventory of the world, exhibited like a game of cards, then thrown into the air in a big jumble. It is what we still bring back from our conquests on a life scale, what we raise as one raises the stakes in a game, what might be the metaphor for the very method used by Michèle Sylvander. Because at first we might think that the artist is quietly suggesting a sort of meditation on compassion. In fact, as always, and this is one of her strengths, Michèle Sylvander poses the question of returning to political thought. As explained in the descriptions and interpretations, inversions and reversibility allow her to transcend reversal by converting it into form or rather aesthetic display. What allows us to think of reversal according to a principle of visualization is the inversion and its activation by the affects.

With *Un monde presque parfait*<sup>6-13-47-50</sup> ('An almost perfect world') and *Images d'enfance* ('Images of childhood'), family photographs have provided the medium for an inversion of temporalities. By reenacting the memories, that is, by reconstructing family photos with the help of contemporary models, we glimpse something like private living *tableaux*. Mental images become almost palpable, strangely suspended in time by the pose given to memory. By performing the memory through reenactment or physical treatment of the image, it is not so much a matter of escaping time—which is never an issue in Michèle Sylvander's work—but rather of giving it a form, and this form is the one that the history of 20th century art has often favored, and that we can describe by speaking of *photographic appearance*. It is perhaps the stylistic mark of the history of contemporary painting and it finds here something like its cradle. It is a hybrid "style" that Michel Foucault called in a text that has since become famous, "La peinture photogénique" (1975), *androgynous images*. How strange it is to encounter that term here, to find that androgyny can describe the indistinctness of artistic media as well as gender!

The film frames or the details of photographs that reconstruct the archive of colonial residences have the force of indistinctness. Their blurry and striking appearance is the only kind that could contain the two degrees of reality whose importance, as we know, is understood by Michèle Sylvander: the image as a conscious act (memory, fantasy...) and the image as a

social act (archive, evidence...). The enlargements of the films and photographs, the details, help to combine these two dimensions that bring out the nerve fiber of Michèle Sylvander's work: a certain aesthetic of *trauma*.

When things are inverted in existence, *absence* produces that hollowing of self that is the work place. Distinct inversions, especially those of past/present, living/dead, interior/exterior, just as much as masculine/feminine, become the media—the subject and function—of aesthetic experience.

### Myths

All human beings, whatever their age, struggle to be good. Destruction seems to be the whole world of their hardship. *Casse tête*<sup>\*32</sup> ('Bludgeon') shows this so brutally. Having expended great effort in smashing a sculpted head to pieces, even crushing the glass eyes, the giant next attempts to reconstruct it. As if barbaric mistakes were reversible. Construction/destruction, the ultimate distinctive inversion, evokes the image of Sisyphus, the repetition of the effort and its inexorable renewal after force has inverted the path of the burden to be carried by the fallen hero. There is no return, but inversion is the form.

Human beings embody a destiny jeopardized by violence, as in *La Répétition* in which the toddler practices his first attempts at manipulating a weapon, and each time he drops it an adult keeps giving back. Her is inversion of the child and the adult through the portrayal of responsibility dissolving into absurdity, and the tragedies to come. The installation *In God we trust* condenses temporalities by staging the tradition of an obscurantist justice system. Death by stoning, clearly suggested by a sack of rocks set at equal distance to two images of a woman covered by a niqab, hieratic and dark figures, form a counterpart to *Casse tête*<sup>32</sup>. It is the same idea, whether the subject is the destruction of sculptures (idols?) or women's bodies.

Long ago, *La Toison d'or*<sup>22</sup> ('golden tuft of hair') is the cut-off hair languishing outside of its receptacle, the escape. It is a fetish, formerly an object of desire—now unlikely plunder—the Golden Fleece of Greek mythology, that talisman sought by Jason on a journey to the underworld and back, which guaranteed his immortality. Human life contains a bit of these fantastic narratives. In the typology of Michèle Sylvander's world, we may count the following perspectives described in myth: an affirmation of the universal nature of the singular; a fantastic mode of narrative onto which each of us may project our desires and our fears; a certain representation of the beyond but inverted, in which each narrative is now

---

\* A play on the French term *casse-tête*, a bludgeon or club, literally "break-head," and often used figuratively to mean "headache" or "brain teaser."

one of consolation before the inevitable nature of things: *consolation as consonance*.

*Only you*<sup>49</sup> presents, in an imitation of a video filmed in two frames, two simultaneous views of a woman whom we know to be the artist's mother, listening to the well-known song of the same title. The exercise resembles a search for past emotions, an attempt to use affect as a way to explore the past. The close-up view on the left shows a figure whose expressions and slight humming gesture reveal that she is living and reliving the melody and its romantic memories, while the wider angle image on the right shows the figure in a neutral light, with a kindly but impenetrable presence. As if the path suggested by the song's memory were only a lure to the moment of neverending return.

The tenderness of the gaze resting on the childhood relic of a braid of white hair that, joined to the past by the neck, always suggests the crown of a dream, is the tenderness of a mother's watchfulness. *Un jour mon prince viendra*<sup>34</sup> ('One day my prince will come'): the gaze is now only pure affect and the image is the materialization of this look of affection. An oxymoron of a childhood at the time of old age. This ultimate inversion by the body has a performative equivalent in *Le retour de Marie-Thérèse*: the mother recovers the use of the dead language from childhood that has become foreign over the course of a lifetime—until the day when the Catalan language comes back to the mind of Marie-Thérèse, alive. Reversal is sometimes a decision that escapes from you, sometimes a *temptation*.

At its heart, all of Michèle Sylvander's work is revealed in this figure of Orpheus, this fatal reversal arranged by love but ending in death—the crossing over to the forbidden, which in its way structures all of her work: a *transgression*. The great figure of inversion and distinctions that she uses to establish a world grammar is, in Michèle Sylvander's work, something other than skepticism of time, which is why she uses mythical forms; reversibility must be possible at the risk of ruin, but in a heroic way.

In *Un vague désir*<sup>\*</sup>, the female figure who submerges herself in the waves will not return. It is desire that both immerses itself and reveals itself through the appearance of the woman's form as the water causes the dress to cling to her skin. This rhetoric of myth is still present in the unique image entitled *Mer* ('Sea'), the one of a bird woman flapping her arms against the horizon line. A peaceable Strix.

---

\* A play on the word *vague*, meaning both "vague" and "wave" in French

# Only You

Caroline Hancock

“One day I received from a photographer a picture of myself which I could not remember being taken, for all my efforts; I inspected the tie, the sweater, to discover in what circumstances I had worn them; to no avail. And yet, because it was a photograph I could not deny that I had been there (even if I did not know where). This distortion between certainty and oblivion gave me a kind of vertigo, something of a «detective» anguish (the theme of *Blow-Up* was not far off); I went to the photographer’s show as to a police investigation, to learn at last what I no longer knew about myself.” Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, 1980<sup>1</sup>.

Each of Michèle Sylvander’s art pieces lends great diversity to her palette, made of worlds that complement and contradict each other despite a certain continuity in their subjects. The exhibit *À mon retour, je te raconte* (‘I’ll tell you when I get back’) at the Château de Servières in Marseille brings new elements to this tapestry that she seems to weave and unweave throughout her series and projects. As in a painting by Jérôme Bosch, with everything it contains of the grotesque, tender and obsessive, unsettling and magnificent, Sylvander’s work always keeps the viewer in suspense for what comes next, surprised to be in a sometimes uncomfortable but mesmerizing interval. Sensuality, coldness, pain, and humor are repeated and leave us stunned. Beginning as a painter, she became open to other media since the late 1980s, especially photography and video.

In an interview in 2003, she says, “For me, there is no possible realism. Photography helps me to produce or to reproduce mental images.”<sup>2</sup> This is probably what distinguishes her from other photographers associated with the city of Marseille such as Marie Bovo and Valérie Jouve. Sylvander invents stories and revisits myths straight from her imagination and an absolute contemporaneity. She often speaks of make-up and metamorphoses. Her pieces often have an autobiographical basis, but her adaptations move them to

the world of fiction and deal with universal ideas rather than simple personal truths. Her work is sometimes in the genre of recorded body art, either in front of or behind the camera; she directs both others and herself. There is often a powerful demand for her presence in the world, as in the piece *C’est une fille*<sup>2</sup> (‘It’s a girl,’ 1995). A very disturbing and obscure title for a photograph in which she poses backwards against a green background, wearing a white girdle that only reveals the crack of her buttocks and the top of her back, with no arms. It is absolutely provocative but of an irreproachable and unique classicism ironically reminiscent of a Caryatid. Céline Ghisleri wrote, “Michèle Sylvander has always played with shocking images that reverse the codes for displaying the female body, usually sublimated, idealized, commercialized...”<sup>3</sup> In 2003, the Irish artist Alice Maher produced a series of photographic self portraits during her battle with cancer, in particular *Collar*, in which her neck is encircled in animal hearts.<sup>4</sup> The discomfort, though of a different sort in this piece, is just as palpable. There are surprising testimonies of private feelings or of outside pressures. The titles in Sylvander’s series of self portraits produced in 1990 speak volumes: *L’une et L’autre*<sup>5</sup> (‘The one and the other’), *Moi* (‘Myself’), *Achille* (‘Achilles’), *Tant pis pour nous* (‘Too bad for us’), *La conversation*<sup>14</sup> (‘Conversation’), *Rencontres* (‘Meetings’). “I can switch from the slightly drunk rock singer to the mom or the whore. I think these are roles that women are made to play and that they often feel obligated to assume,” the artist tells us.<sup>6</sup> There is cross-dressing again in another major piece in Sylvander’s body of work, *La Fautive*<sup>20</sup> (‘Guilty,’ 1995), or appropriation of clothing in *L’Ostensible*<sup>39</sup> (‘Conspicuous,’ 2007) and in *In God We Trust*<sup>41</sup> (2006). They are reminiscent of works by Chantal Akerman, Esther Ferrer, or Hannah Wilke, among others. There are so many associations of this sort, showing Sylvander’s broad range of interests—we are also reminded of Mona Hatoum and Shirin Neshat, for example—and yet she clearly establishes her own style.

The maelstroms of nude bodies in the photographic series *Droit de visite* (‘Visiting Rights,’ 1999) are enigmatic. A device with a plastic bubble and mirrors

is used to invert all sense of orientation by creating distortions or anamorphoses. This apparently floating and incomprehensible world seems clinical but filled with feminine conviviality. The impudence is voluntary! Michèle Sylvander says to love the world backwards. The videos *Insomnie* (‘Insomnia,’ 1997) and *Somnolence* (‘Sleepiness,’ 2002) in which Sylvander is enclosed in a plastic tube while wearing a mask and undergarments or leather suit, bear resemblance to the base materialism of André Boiffard’s photographs accompanying George Bataille’s articles in the late 1920s, or to the sadomasochism photographed by Robert Mapplethorpe in his series *X Portfolio* in the late 1970s. In a series of trying experiments, Sylvander pushes the limits of tolerance and displays suffocation, underlying violence, confinement, and restraint, a way of questioning the condition of women in society.

The idiosyncrasy of Michèle’s work is also found in the oral character of several of her titles taken from everyday language. They have the power to mystify the viewer by their apparent simplicity, while sometimes bringing a little smile: *Je me demande dans quel sens commencer mon gâteau*<sup>37</sup> (‘I wonder which direction to begin my cake,’ 1998) is only one example. Concerning *La Fautive*, the artist tells us, “I started to save the hair left behind on my brush. It made a clump. Tufts of hair. Just as I noticed them I slipped them under my shirt. They made *faux-tifs*\*.”<sup>7</sup>

At the same time, Sylvander has a daily photography practice, a type of private journal, which she keeps mainly in the artistic circle around her. The series shown in her personal exhibit at the Mac for the first time under the title *Issue de Secours* (‘Emergency Exit’) calls to mind the work of Nan Goldin (who actually appears in the piece). In the film *I’ll Be Your Mirror*, produced for the BBC in collaboration with Edmund Coulthard in 1996, Goldin affirms that she “never believed in a single decisive portrait of someone, but in a variety of pictures that record the complexity of a life.” Sylvander details her approach this way: “For years I’ve been taking photos with an ordinary small camera. I capture moments by photographing the people around me in so-called “social” situations (...) Next, I establish a very precise ritual. I spread out, I sort, I file, I stamp, I dispatch. Each person in the photo receives his or her image. I always keep a copy for my own archives.”<sup>8</sup> Philippe Vergne commented, “Beyond the pleasure or displeasure of receiving images of yourself, these mailings are terrifying. For one thing, the clichés show no pity or concessions for the subjects. For another, after several successive mailings, they reveal the incestuous and closed nature of a society.”<sup>9</sup>

In her search for identity, repeated access to her family archives gives new impetus to her work. “I carried out a sort of perilous intrusion in an intimate area that

didn’t belong to me and that was in a way forbidden to me. My current images are a reconstruction of the past by successive beats.”<sup>10</sup> The result is an ambiguous interaction between biography and fiction, between past and present. The time lapse and the uncertainty of the fable entitled *Un monde presque parfait*<sup>6-13-47-50</sup> (‘An almost perfect world,’ 2002) are reinforced. Sylvander uses photos taken by her mother when she was a child and has her in-laws reenact them fifty years later. What could have been a completely private and familiar process is transformed into an archetype of domestic scenes of leisure that could belong to any family. The family members have become characters who confuse the issue. As Frédéric Vallabrègue describes it, “The series entitled *Un monde presque parfait* recreates a few photographic impressions that Sylvander takes down from the wall of the art exhibit and floats in space, a family novel that loses none of its tension through its theatricality but rather confirms a silent anxiety. Nevertheless, there is a certain humor there, in the positioning of the obviously all-powerful and tyrannical father and the submissive and devoted mother.”<sup>11</sup>

As a visual artist, Sylvander works on the arrangement of her exhibits. For *À mon retour je te raconte*, certain images, like those of the parachutes from her father’s album, are repeated continuously to cover the walls like wallpaper, thus punctuating the space. It was the same with *Je ne peux pas dormir*<sup>7</sup> (‘I can’t sleep,’ 1995), a yellow self portrait of the artist in glasses in the Mac exhibit. In this way, each unique manifestation of an image or video gives it renewed meaning, whether subtly and almost subliminally or through the intensity of serial repetition. According to Antoine de Baecque, “Michèle Sylvander’s backgrounds are surfaces of joy and anxiety, of a latency between two worlds. Uniform, flat, and intense at the same time, both frozen and animated, they are waiting, holding the viewer in the calm strategy of patience.”<sup>12</sup> The photograph *Rouge uniforme*<sup>17</sup> (‘Uniform red,’ 2014) does in fact seem to enter brilliantly into this scenario. It is interesting to note that Sylvander was fascinated by the semi-erotic clothing draped over the patients that Gaëtan Gatian de Clérambault photographed in the early 20th century, but also to know that for the construction of several of her images she was inspired by the neoclassical Italian painting of Piero della Francesca and Giorgio de Chirico.

Liliane Giraudon writes, “As a director haunted by fear, M.S. brings her mirrors, backgrounds, bubbles, costumes, and accessories. She says, ‘My mother sews the costumes.’ What cannot be said must be shown. One may also question the reliability of mirrors, since the ghosts disappear at sunrise.”<sup>13</sup>

After the death of her mother, she discovered more archives that lead her to what she calls an experiment in “family examination.” She tackles the history of the colonial situation with heightened sensitivity. The family followed the father’s military career to posts in Germany, Morocco, and Algeria in the 1950s and 60s. Now Michèle Sylvander revisits her “migrant images.” Her position

---

\* Translator’s note: A play on the French words *faux* + *tifs*, false hairs, with *fautif* (feminine form *fautive*), faulty/guilty.

seems to fluctuate between guilt and distance, no doubt signaling a more general questioning of the last French colonies. The video *Pourquoi tu pars?*<sup>19</sup> ('Why are you leaving?' 2014) is a montage of images of her father, brought back from his tour in French Indochina in 1950, the only country where the family didn't go with him. The photos parade by, associated with other found images, frozen or animated. Some images from the series *Un monde presque parfait* reappear here and there and so take on another dimension. The sounds of a typewriter, the wind, or the staccato noise of gunshots punctuating the video call to mind one of the famous and unsettling characteristics of Ennio Morricone's soundtrack for Gillo Pontecorvo's film *La Bataille d'Alger* (1996), a complex anti-colonialist masterpiece somewhere between documentary and fiction. The images show camaraderie, work, the office, cards, the Vietnamese, daily life at camp, sublime landscapes, fire, war machinery, bleeding bodies, and other almost unbearably violent scenes. The feeling of abandon and panic expressed in the title is echoed in *La convocation* ('Summons,' 2014), a video that reenacts the memory of the calling out of names of soldiers who died at Dien Bien Phu. The temporalities become merged and confused. The past combines with the present. The memories serve to question her daily life as artist and human but also the current state of society in general. Reels of film burn in a sink in *Disparues* ('Lost,' 2014). What about these stories? About history itself? Sylvander is haunted by various levels of narration, by the unknown or indescribable, while an exhibition lasts. What form can be given to these reconstructed remnants? That is the subject of the exhibit *À mon retour, je te raconte*, whose form tends to travel from the father's face to the mother's, from the feminine to the masculine; finally returning to the question of relationship. Emotion is at its height in the various disjunctions and repetitions. Appearances and points of view are always deceptive. Today's conflicts are at the doorstep. But *Un jour mon prince viendra*<sup>34</sup> ('One day my prince will come,' 2012) and *Only You*<sup>49</sup> (1997) either bring us consolation or further worry.

"The story of my life doesn't exist. Does not exist. There's never any center to it. No path, no line. There are great spaces where you pretend there used to be someone, but it's not true, there was no one."  
Marguerite Duras, *L'Amant* ('The Lover'), 1984.

"Happiness isn't cheerful, neither is the sun or the sea."  
Michèle Sylvander<sup>14</sup>

1 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions de l'étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 133-4. Translated in *Camera Lucida : Reflections on Photography*, Macmillan, 1981, p. 85.

2 Jean-Christophe Royoux, "Face à face (en miroir). Conversation sur les images de Michèle Sylvander," *Michèle Sylvander*, Mac, Musée d'Art Contemporain, Marseille, 2003, p. 2. My translation.

3 Céline Ghisleri, "L'étude des jours," *Journal Ventilo*, Marseille, November 27, 2012. My translation.

4 About Alice Maher: <http://www.alicemaher.com>

5 Concerning the photograph *L'une et l'autre*, 1995: "The color is plain. The face emerges set apart from the dark background. It enjoins me to look at it. It is an order. (...) An order then but also anger and stubbornness to go beyond the mirror, the transformation, or the line. That photo has something urgent and watchful; it rejects carelessness. Because being careless means letting go, and while on the subject, we know what the photo has to say to death," in Bernard Blistène, "J'entends dire parfois 'Tu es encore belle'," *Autoportraits : Michèle Sylvander*, Galerie Roger Pailhas, Marseille, 1995, not paginated. My translation.

6 Royoux, op cit, p. 8.

7 Liliane Giraudon, "M.S. Fille d'Artaud et de Marie-Thérèse," *Trace*, espace d'art le moulin, La Valette-du-Var, 2008, p. 3. My translation.

8 Royoux, op. cit., p. 3.

9 Philippe Vergne, "Michèle Sylvander. J'ai pas sommeil," in *Michèle Sylvander. Droit de Visite*, Villa Noailles, Hyères, 2000, not paginated. My translation.

10 Royoux, op. cit., p. 4.

11 Frédéric Valabrègue, "Chemins de traverse de l'atelier au paysage," in *La planque*, Parenthèses, Marseille, 2013, p. 108. My translation.

12 Antoine de Baecque, "Sur trois têtes posées là..." in *Autoportraits : Michèle Sylvander*, Galerie Roger Pailhas, Marseille, 1995, not paginated. My translation.

13 Giraudon, op. cit., p. 3.

14 Michèle Sylvander in *La planque*, op. cit., pp. 164-165.

# In God We Trust

Michèle Sylvander and Michel Poivert discuss the works on exhibit at the Luís Serpa Gallery in 2008

Michèle Sylvander has asked me to discuss a work still in progress, although its first version, entitled *In God we trust*, has already been on exhibit and is powerful enough to merit many future incarnations. It is not so much an unfinished state that concerns the commentator, critic, or historian, but rather the implacable nature of a piece that structures a space by bringing four images together, each projecting onto the others through a formidable use of symbols like unsettling details. Even if unfamiliar with Michèle Sylvander's work, we can say that this installation shows the same motivations that give life to many of her pieces. Two of the most essential of these are the ambiguity of gender and the mysteriously political condition of women. To give shape to their complexity, it was necessary to work with the issues of representation itself in order to reveal its inherent interlacing of public observation and self-awareness. So, in an attempt to approach a work still in progress, I suggested to Michèle Sylvander that I interview her through correspondence.

*You are exhibiting a piece that has already appeared in other forms but whose principle is to unite three distinct elements: in each of these there is a large image of a woman's torso; in two of them, the body is concealed but very clearly female due to the burka type clothing; in the third case, however, the torso and face are uncovered but the gender is intentionally ambiguous (male or female?). The whole piece is dramatized through dialog and contrast. To begin with, I would like to know where these three images came from, because I don't think they were all produced explicitly for the purpose of contributing to the construction of this piece.*

The photo entitled *La Fautive*<sup>20</sup>, the one of my chest covered in hair, dates back to 1995. It was produced while I was preparing a series of photographs for a private show at the Galerie Roger Pailhas. I saw it as a form of self portrait then, a representation of woman. For many years, the concepts of private life, appearance, identity, and the female body have been incorporated into my work, not only as theoretical ideas but also as concepts steeped in affect and real-life experience.

I've already used clothing for its dual function as screen and costume, as in *C'est une fille*<sup>9</sup>, in which I appear in a tight-fitting, constrictive girdle. So I would say it was completely natural that the Islamic veil should appear in my work, "raising" complex and contradictory ideas for me. I tried to avoid taking any moral, virtuous, or militant position in finding the right forms to express the ambivalence of the issue of this mark of identity.

The Muslim veil, at one time such an eroticized piece of clothing, has gradually given way to a symbol of oppression and death. Today it remains an essentially political rather than philosophical issue. Personally, I also became attached to the strong aesthetic quality of the black, beneath the glass, of the two symmetrical photos installed in a small space, engaged in dialog in spite of the netting stretched over both faces. The flies are breaking into this private sphere. Beneath the veil, the identity remains indefinite and the body is made less visible. During my exhibit at the Mac, the idea of a third photo came to me: "Maybe in order to speak, or to be silent, you have to begin with the number three; the space of the third piece creates either the discussion or the object of discussion." I probably chose *La Fautive* for the suspicious nature of the hair. The parallels just became obvious at the time: whether with hair or with a veil, on display or hidden, woman remains secret.

*Let's go back to that "break in" that you say is represented by the extremely disturbing presence of the flies. In the painting tradition (André Chastel wrote a wonderful article on this topic—Musca depicta, 1984), flies are introduced to signify a "realistic" disturbance in an otherwise fictional representation, and their morbid connotation also serves as an allegory for vanitas. How would you describe the effect you chose by including these flies, since they alone constitute the one detail that can give a whole new meaning to the piece?*

I very much regret not having read André Chastel's article. However, I am a little familiar with some of the writing by Daniel Arasse, Barthes, and several others on this "detail" played by the fly, and I saw "beyond that function, how it involves the body." I can attempt

to speak simply as an artist, about the way the fly came to rest on these veiled faces. Attaching a fly is an action that involves the body. Its energy comes as much from imagination, if not more, than from an intellectual decision. I chose to install the flies while not sure of where to place them: either directly on the veil or as a trompe-l'oeil on the photograph to perhaps give them a secondary role. I chose the first solution. I was concerned about the distance from the viewer rather than about the question of realism you mention. It's a detail that serves as a counterpoint to the representation, actually strengthening the meaning rather than changing it. The fly does evoke the idea of death but not with a particularly morbid or repulsive connotation. It's an insect that we swish away from us. In this situation it represents avoidance, apprehension, distance. I would even say sacredness.

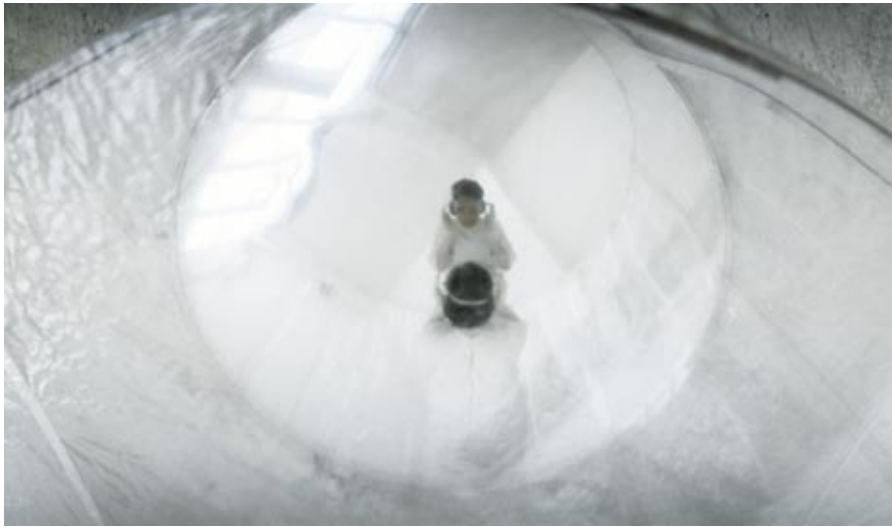
*In God we trust is the title of a first version in which these images are installed facing each other, an inscription in Arabic is written on one of the walls, and the center of the installation is marked by a bag of rocks that could just as easily evoke revolt or combat as the practice of stoning. Furthermore, one of your designs includes a woman's "veiled" face alongside weapons hung here and there as in the communication ritual of Islamist activists / combatants. These aspects more directly tied to the current political and religious situation, along with the inclusion of La Fautive, point to an issue more directly connected to the female condition. This shift in meaning in the evolution of the piece in no way changes the axis of the room; there is still a face-to-face of two individuals who, though veiled, play on their similarity. Is the continued use of the mirror theme to be seen as the more private portion of your work, meaning not necessarily a "personal" part, but a recurring tendency to examine the identity of the artist (female/male, self/other)?*

I feel in agreement with you on several of the points that you raise. In the first version, the one from the Mac installation, the enclosed space that I was given in the museum suggested this "theatricality" to me. I was the only one to occupy a cubical space. An austere room with white walls and a white marble floor as well. A monastic room that allowed for direct and radical writing on the wall. *In God we trust* refers to the idea that all belief is god, but also to the possibility of betrayal. It's quite obvious that the veiled woman coexists with the ritual of communication of Islamist combatants, but just as obvious that the fly coexists with the significance of death.

In the same way, the bag of rocks can evoke revolt, stoning, or rubble. For me, it's not a matter of evoking a universal for Afghan speech, which would ease the conscience of European women. Through my work on the private world, I join the questioning of the politicians. The exhibition of the private and personal is what disrupts the sphere of politics today. So it is for these young veiled women, what is known about or seen of each one, by forcing us to look deeper and break out of our social conventions. The convention in our western societies is to train our eyes to glance without staring.

The uncompromisingly graphic presence of these women forces us to think about them. Either we pause and look, or else we glance away. Which proves that women in this sort of exhibit, even while submitting to men's "diktat," bring us back to the issue of sexuality. Beneath their veils, they emerge from anonymity; they blur the signs in order to destroy the myths and reopen discussion. I'm interested in the "discontinuity" of the piece, as in all of the rest of my work. It's how I explore once again the enigma of sexuation. I think that any Art, no matter what kind, is about unveiling.

In the other occurrence, at the Galerie Luís Serpa in Lisbon, the arrangement of pieces is much different. The new space led me to rethink my installation and to play with other meanings. *La Fautive* and the two veiled women will still be included, but there will be a fourth image, a self portrait in a head scarf (not to be confused with a veil). The inscription on the wall and the bag of rocks on the floor are absent. The face-to-face arrangement is still there, but its presence is changed by this new setup. There are four women, but all of them reflect the question of identity, of female-male, and of current political events. It is no longer just the meeting of two individuals, but an illumination of the pieces as related to each other. You see that the mirror theme is likely to evolve, with exterior signs of differences: veils, flies, hair, scarves, stones.





# Biographies

Michèle Sylvander

Vit et travaille à Marseille.

Michèle Sylvander développe un travail artistique qui s'appuie principalement sur la photographie mais déploie également ses formes dans l'installation, le dessin ou la vidéo. Ses œuvres problématisent la question du genre, des codes sexuels, du corps politique, social, du rapport à l'autre. L'autoportrait et la vie de famille y occupent une place centrale ; à travers eux, l'artiste affirme le point de vue suivant lequel la proximité de l'expérience personnelle contient une certaine forme d'universalité. Ils disent aussi qu'il y a là le nœud de la construction sociale (le « moi » dans le petit jeu de la cellule familiale comme métonymie du « moi » sur la grande scène du monde).

Expositions personnelles (sélection)

2015

*À mon retour je te raconte,*

Château de Servières, Marseille

2012

*La répétition,* Galerieofmarseille, Marseille

2011

*Almost Beautiful Life,* Michèle Sylvander et

Pavlina Fichta Cierna, Gandy gallery, Bratislava

2008

*Promenade en Céphalée,* Le Moulin, La Valette-du-Var

*La fascination des Ulysses,* Michèle Sylvander et

Marie Bovo, Galerie Luis Serpa, Lisbonne

2002

*Un monde presque parfait,* Mac, Marseille

2000

*Droit de Visite,* Villa Noailles, Hyères

Galerie Luis Serpa, Lisbonne

Expositions collectives (sélection)

2014

*Traveling,* Galerie Karima Célestin, Marseille

2013

*Au bazar du genre,* Mucem, Marseille

2009

*Les femmes parlent,* Gandy gallery, Bratislava

2007

*Avec les Maîtres,* Musée Cantini, Marseille

2006

*L'art d'une vie, hommage à Roger Pailhas,*

Mac, Marseille

2004

*Je t'envisage. La disparition du portrait,*

Musée de l'Élysée, Lausanne

2002

*Reflected Images,* Kunsthalle de Berne,

Kunstausschuss de Hambourg

Caroline Hancock

née en 1974, de nationalité franco-britannique.

Vit à Paris.

Elle a fréquenté l'université de Warwick, UK, où elle a obtenu un BA en Histoire de l'art, puis l'École du Louvre.

Depuis 1998, elle a travaillé dans des institutions internationales (Centre Pompidou, MAM/ARC, Tate Modern, Hayward Gallery, Musée d'art moderne de Dublin) avant de devenir en 2010, commissaire d'expositions et critique d'art indépendante.

On lui doit, par exemple, un important essai sur Lynda Benglis paru aux Presses du Réel en 2009, et la même année, une contribution au catalogue de l'exposition *If I can't dance, I don't want to be part of your revolution*, qui a circulé entre Amsterdam et Dublin.

Michel Poivert

né en 1965, est un historien de la photographie

et un commissaire d'exposition français.

Professeur d'histoire de l'art à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne, il est directeur de la rédaction de la revue *Études photographiques*. Il a notamment publié *La Photographie contemporaine* (Flammarion, 2010), *L'image au service de la révolution* (Le Point du Jour Éditeurs, 2006) et a codirigé, avec André Gunthert *L'Art de la photographie, des origines à nos jours* (Citadelles et Mazenod, 2007).

Il a organisé les expositions *La Région humaine*, (Musée d'art contemporain de Lyon, 2006), *L'Événement, les images comme acteurs de l'histoire*, (Jeu de Paume, Paris, 2007), *Gilles Caron, le conflit intérieur* (Musée de l'Élysée, Lausanne, 2013), *Nadar, la norme et le caprice* (Multimedia Art Museum, Moscou, 2015).

*remerciements à*

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

*conception de l'ouvrage*

Denis Prisset

*corrections*

Nadia Boursin-Piraud

*traductions*

Carolyn Robb

*fabriqué par*

la Sepec à Péronnas,  
en mai 2015

*dépôt légal*

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

*diffusion librairie*

R-diffusion  
[www.r-diffusion.org](http://www.r-diffusion.org)

éditions P

59 rue Jean-de-Bernardy  
13001 Marseille  
[www.editions-p.com](http://www.editions-p.com)

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





Michèle Sylvander  
*Des histoires*

éditions P

isbn 978-2-917768-47-1



30 €