

STÉPHANIE ROSIANU

ENJOY YOUR SYMPTOM

Enjoy your symptom



Enjoy your symptom



Enjoy your symptom



Jill Gasparina, Un étrange amour

ÉPISODE 1: DÉVOTION

GASPARINA Jill, « Un étrange amour », <0> future <0>, 2014.
Récupéré le 12 janvier 2015. http://f-u-t-u-r-e.org/r/22_Jill-Gasparina_Un_etrange_amour_FR.md

En vrac, et dans le désordre, cela donne la liste suivante : écouter la musique originale de DM, danser, imiter à la perfection la célèbre chorégraphie de Dave Gahan, ou le look des membres du groupe (à certains moments du film, des cohortes de clones de Gore, Gahan et Fletcher semblent avoir envahi les rues), faire des *covers* a capella, au clavier, à la guitare ou dans un *brass band*, chanter en *play-back*, organiser des soirées, y participer, s'y déshabiller, réaliser des pancartes, des affiches, des dessins, des collages, des badges, des cassettes et des disques pirates, des traductions, produire toutes les formes possibles de *fanart* et de *fan fiction*, se tatouer le dos, se rendre en pèlerinage sur les lieux importants de l'histoire du groupe⁸, changer d'amis, collectionner les disques et le *merchandising*, et tout faire pour assister aux concerts géants organisés par le groupe, de brader sa sono à devenir vendeur de canettes de soda, en passant par réussir à s'extraire d'une extrême précarité sociale. Les témoignages de fans expliquant à quel point DM a façonné ce qu'ils sont sont légion dans le film.

ÉPISODE 2: PRODUCTION

ÉPISODE 3: APPROPRIATION

masse, culture populaire et avant-garde¹⁰ apparue à l'aube de la modernité. De ce point de vue, le film peut être envisagé comme un mode d'emploi de la technique de l'appropriation dans le champ de l'art. L'exploration visuelle de ces comportements appropriationnistes semble en effet être une manière pour Deller de réfléchir à sa méthode d'artiste.

Le film contient deux affirmations. Deller y souligne la proximité de sa position d'artiste avec celle du fan (quelqu'un qui aime profondément ce qu'il s'approprie, qui aime en s'appropriant et s'approprie parce qu'il aime)¹¹. L'artiste britannique a d'ailleurs reconnu avoir un faible pour Depeche Mode. Par-delà la question secondaire de ses goûts musicaux, cela signifie que Deller a intégré à sa conception de l'appropriation la nécessité de considérer le matériau approprié autrement que comme une chose passive. Isabelle Graw a insisté, à propos du travail de Louise Lawler, sur la nécessité de comprendre ce qui, dans l'acte d'appropriation, est impulsé par le matériau approprié, et a préféré au terme galvaudé d'«appropriation» celui de dévouement («*dedication*»). «Les artistes sont attirés par leurs matériaux»¹², écrit-elle, ajoutant qu'«une personne qui s'approprie un objet doit faire face à quelque chose qui émane de cet objet ou qui semble émaner de cet objet»¹³.

ridicule et folklorique des fans)¹⁴. Et pourtant, il n'y a nulle trace de condescendance ici : le film dresse au contraire un portrait bienveillant de ce fandom, en mettant l'accent avec justesse et sensibilité sur la manière dont l'amour d'un groupe peut à la fois bouleverser et façonner des vies.

La seconde affirmation porte sur la légitimité de la méthode de Deller (consistant à documenter ou archiver des formes d'art populaire), en tant qu'elle produit quelque chose, au lieu de simplement exploiter un bon filon culturel, et fonctionner comme un parasite de ceux qu'il filme ou ce qu'il documente. «Appropriation» est un terme artistique, explique-t-il. J'aime ce que les gens font de leur groupe favori, qu'il s'agisse de poèmes qu'ils écrivent, de banderoles aux slogans étranges qu'ils créent, ou de fêtes qu'ils organisent. J'aime quand les gens utilisent un groupe comme un point de départ. L'objectif n'est pas simplement la consommation passive — comme acheter le programme lorsqu'on va au stade voir un concert.»¹⁵ En considérant le geste appropriationniste

comme un possible «point de départ pour autre chose», Deller propose une distinction entre deux formes d'appropriation : la première consiste à simplement répéter le matériau de départ (ce qui va de chanter en *playback* à faire de mauvaises reprises de «The Things You Said» au clavier, déguisé en Martin Gore), la seconde à le transformer. Cette opération de production d'un capital culturel propre peut donc être plus ou moins aboutie, ce dont le film vient justement bien rendre compte.

Cette distinction est pour le coup extrêmement utile lorsque l'on se penche sur le statut dominant de la technique de l'appropriation dans l'art contemporain. Les artistes contemporains sont devenus des professionnels de l'appropriation. Mais cela ne signifie pas qu'ils arrivent plus que les fans à dépasser le stade de la fascination pour leurs sources (l'épidémie de portraits pailletés de stars du punk dans les galeries il y a une dizaine d'années, ou un peu plus récemment l'omniprésence d'installations à base de livres qui semblent n'avoir jamais été ouverts laisserait même penser le contraire), ni qu'ils parviennent à éviter les enjeux de pouvoir et les effets de distinction sociale qui sont attachés à tout acte discursif citationnel. Le terme d'«appropriation», bien trop vague, peut désormais renvoyer à des stratégies très diverses consistant, au hasard, à «augmenter son pedigree intellectuel»¹⁶ en faisant appel à des sources reconnues, légitimes, et culturellement puissantes, à travailler sur un sujet que l'on aime, à essayer de digérer une obsession, ou à tenter de se débrouiller avec sa foi.

Si une distinction est malgré tout possible entre l'appropriation à laquelle se livrent les fans et celle que pratiquent les artistes, elle réside davantage dans l'adresse des objets qu'ils produisent (d'un côté eux-mêmes et leur petite ou grande communauté, de l'autre le monde de l'art) que dans la nature des opérations effectuées, ou la qualité des productions obtenues. Pour distinguer entre une forme amateur et professionnelle d'appropriation culturelle, il faudrait ainsi faire appel à des analyses empruntées à la sociologie organisationnelle plus qu'à la sémiologie, à l'esthétique ou à la poétique. Cette distinction tiendrait à la structuration de l'économie de la culture, elle résulterait de la place subalterne occupée par les arts populaires, qui génèrent gratuitement des objets culturels non monnayables. Fiske emploie d'ailleurs le terme «d'économie parallèle» à propos du *fandom* : «Les fans créent une culture de fans avec son propre système de production et de distribution, qui forme ce que je pourrais appeler «une économie culturelle parallèle», et qui existe en dehors de celle des industries de la culture, mais partage cependant avec elles des caractéristiques qui manquent à la culture populaire plus traditionnelle.»¹⁷ À l'inverse, l'art s'inscrit dans l'économie des industries de la culture, et offre à ses producteurs des possibilités de professionnalisation.

ÉPISODE 4: MASSIFICATION

un objet mais aussi par un objet (ou aussi par un animal).»²¹. Dans la relation du fan à son idole, l'autre n'a pas en effet besoin d'être un humain, il peut s'agir d'un mythe pop ou d'une constellation imaginaire; la relation est un amour à la fois

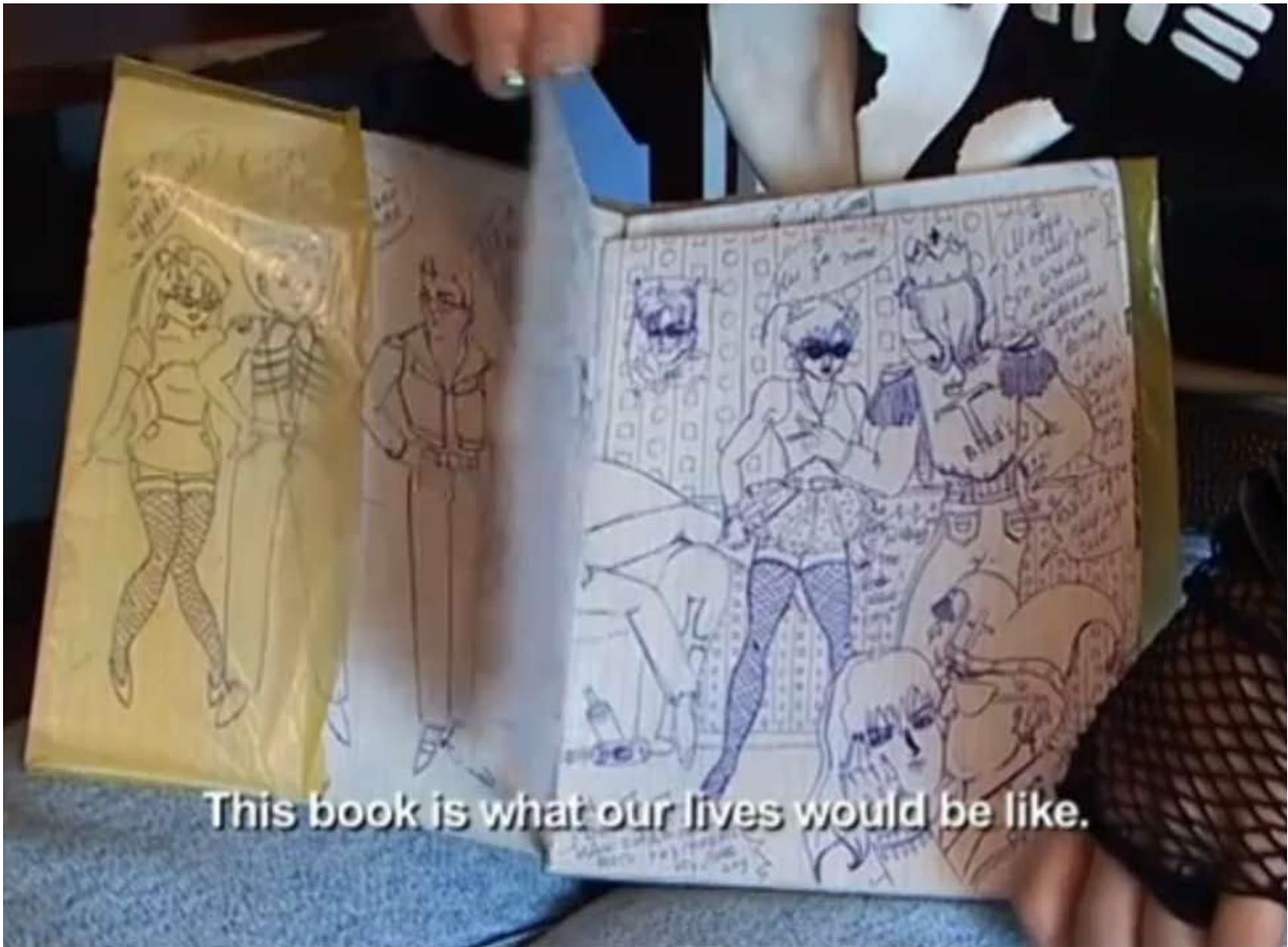
la culture se sont transformées. Et de s'interroger: dans quelle mesure la démocratisation d'Internet a-t-elle bouleversé la nature de la dévotion des fans?

ou les deux en même temps. Les fans de DM ne sont jamais représentés comme une masse informe dans le film, mais comme une accumulation de personnalités dont les productions individuelles sont figurées dans leur unicité. Malgré la

ABRAHAMS Nick, DELLER Jeremy, *Our Hobby Is Depeche Mode (The Posters came from the walls)*, [vidéo en ligne], 2006. Récupéré le 15 janvier 2015 de <http://101dm.pl/newsy/our-hobby-is-depeche-mode-w-sieci>







This book is what our lives would be like.

« Ulla von Brandenburg, 24 Filme, kein Schnitt », Genève, Mamco, du 29 octobre 2014 au 18 janvier 2015.

Ulla von Brandenburg

24 Filme, kein Schnitt

avec laquelle ils sont tournés. Le noir et blanc y atténue les détails, le mouvement de la caméra est vaporeux, tandis que les décors, vêtements et accessoires n'indiquent aucune période ou lieu en particulier. Une perte de repères spatiaux et temporels qui induit le parcours de l'exposition comme celui d'une rêverie symboliste de laquelle émergent des fragments de comptines, des séances spirites, des tours de magie, ou des rituels folkloriques.

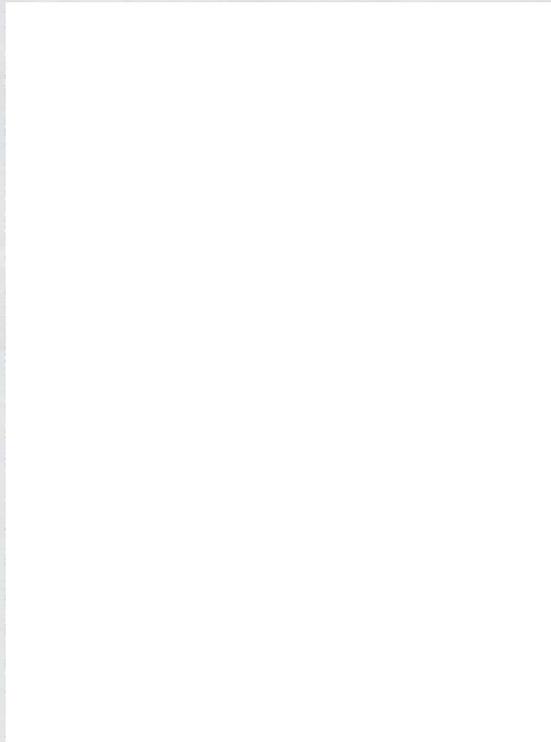
à distance. Dans les intrigues, miroirs, ombres et jeux de cartes sont les motifs récurrents d'une iconographie du faux-semblant, orientant toujours notre regard vers les ficelles de l'illusion. Si la caméra parvient quelquefois à briser ce 4^e mur pour nous faire accéder de plain-pied à la fiction, elle est généralement contrainte à demeurer sur un seuil. À la manière de cet étranger qui parcourt émerveillé le village imaginaire de *Die Strasse*, ou de ces acteurs tournant le dos à la caméra dans *Around*, notre regard semble toléré mais n'est jamais initié aux rites qui se déploient devant lui.

ULLA VON BRANDENBURG
MARCIA HAFIF
SONIA KACEM
AMY O'NEILL
STÉPHANE ZAECH
CLAUDE RYCHNER

29 octobre 2014 au 18 janvier 2015
cycle des histoires sans fin
séquence – automne-hiver 2014-2015

mamco





lisées avec de vieux vêtements dans lesquelles on s'endort, chaque tableau s'envisage alors comme un patchwork de réminiscences, une image symptôme surgie de l'inconscient, et dont la moindre figure revêt une dimension allégorique.

Ulla von Brandenburg est née en 1974 à Karlsruhe, en Allemagne ; elle vit à Paris.



« Il faut qu'une image se transforme au contact d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs », écrivait le cinéaste dans une note célèbre. Les couleurs choi-



tions. Comme ces « quilts », ces couvertures composites réa-



Pipe & Dolly Production



Pipe & Dolly Production



Pipe & Dolly Production



Pipe & Dolly Production