

54. ALLER AUSSI LOIN QU'ON PEUT ALLER

Sous ta protection. Techo de ofrendas

C'est ainsi, avec la première prière que conserve l'Église mariale, que Pilar Albarracín a proposé de commencer cet article. Et ce, pour des raisons bien fondées qui trouvent leur justification dans la recherche de la part de l'artiste de ses origines par rapport à son environnement le plus proche, dans l'utilisation des stéréotypes et dans le questionnement du rôle du sexe féminin qui apparaît dans ses œuvres.

Albarracín nous invite, dans *Techo de ofrendas* (2004), à nous réfugier « sous la protection » de ce millier de prières transcrites par elle comme autant de volants de dentelles, de rubans, de fuseaux et de bandes brodées multicolores qui s'élèvent et demeurent en l'air, flottant, devant nous comme l'antichambre du monde céleste que l'on nous promet. Dans la perspective singulière de près d'un millier de costumes de flamenca suspendus dans les airs, l'artiste fait référence à certains espaces de culte de sa Séville natale, aux voûtes et aux retables baroques, couverts de décorations de stuc et de sculptures en bois aux motifs géométriques et végétaux.

À l'origine de cette œuvre se trouvent les tableaux de l'Immaculée Conception qui, pour utiliser les mots de l'artiste, « s'élève en flottant au-dessus de nos têtes dans de nombreuses églises sévillanes ». Ces peintures, qui ont eu leur apogée dans le baroque, sont des représentations de la Vierge Marie, Mère et Lune, qui illumine la nuit obscure du monde et intercède pour nous auprès de son fils, le Soleil. Elles étaient utilisées par l'Église comme arme pour faire face à la crise imminente provoquée par l'apparition des doctrines protestantes et, de fait, la dévotion à la Vierge Marie est très enracinée dans différentes régions d'Andalousie ainsi que dans d'autres endroits du monde où survit ce que l'on appelle *catholicisme populaire*. Comme dans les sanctuaires mariaux, dans l'installation que Pilar Albarracín présente dans la Maison Rouge, les offrandes ou les ex-voto sont exposés dans un lieu visible, afin que le spectateur ait présentes à l'esprit les faveurs reçues. Le paiement symbolique pour l'intercession de la Vierge Marie, pour les interventions miraculeuses qu'on lui attribue, se fait très souvent au travers d'objets personnels tels que des bagues et des colliers, des robes de mariée, de première communion et, dans le cas de l'Andalousie, par la robe de flamenca. Ce costume a son origine dans les humbles blouses de percale ornées de deux ou trois volants qu'utilisaient les femmes de marchands de bestiaux, les campagnardes ou les gitanes. Ce sont des costumes colorés et joyeux dont la forme, que l'on appelle « corps de guitare », rehausse les qualités physiques de la femme et dissimule ses défauts. Longs ou courts, à pois, unis ou imprimés, aucune femme andalouse n'a peur de les porter, pour faire plaisir et se faire plaisir. Dans ce cas, comme le souligne l'artiste, « ce costume est conçu afin de traîner sur le sol lorsque celle qui le porte est debout, et j'ai tenté ici de l'élever, de lui donner un autre statut. Ce changement offre une perspective nouvelle, d'autres potentiels d'occupation de l'espace ». En effet, nous les sentons proches, ils ont une histoire à partager avec le spectateur. Quelque chose d'attendrissant émane de ce plafond de costumes qui, en outre, ont été utilisés. Albarracín commente cette installation : « Derrière les formes ondulantes qui nous rappellent les délires floraux de Georgia O'Keefe, c'est comme visionner l'entrée d'un grand utérus dans lequel tous les enfants auraient leur place ». Cette interprétation connecte avec le culte de la déesse-mère — Cybèle, Astarté, etc. — qui existe dans de nombreuses religions anciennes et qui couvre la nécessité, instinctive chez l'être humain, de protection et d'affection. On peut peut-être en trouver la raison dans la thèse freudienne qui comprend la dévotion à la Vierge Marie comme le résultat d'un processus de sublimation de la féminité et de la sexualité. Dans ce cas, le culte marial n'aurait pas, pour un groupe important de dévots, une espèce de fonction thérapeutique.

L'auto-immolation. Lunares

Une trompette rompt le silence, alors que dans l'obscurité se découpe une silhouette de femme parée d'une robe à traîne, une *bata de cola*, d'une blancheur immaculée. Triste, absente, résignée, elle pressent sa destinée imminente avec une dignité qui la fait paraître

lointaine aux yeux du spectateur. Dans *Lunares* (2004), l'artiste, convertie en *folclórica* et au rythme d'un pasodoble, pique à plusieurs reprises avec une aiguille sa robe blanche, transperce le tissu, traverse la chair et blesse l'esprit. Ses peines affleurent et nous sont révélées comme autant de pois incarnés qui ornent sa robe.

La peine, transformée en pois, nous renvoie à la Lune. Selon Julian Pitt-Rivers², « Liée à la condition féminine, la Lune renvoie au sexe féminin par sa périodicité et sa blancheur. La Lune est aussi une présence constante en rapport avec la Vierge Marie dans l'iconographie religieuse. Indépendamment de son caractère sphérique, c'est aussi une tache, une tache de couleur vive sur la peau, une tache d'honneur » que l'artiste comprend en même temps comme un symbole de pureté et d'hérésie.

Albarracín a recours au stéréotype afin de mettre en évidence le fait que les conventions, bien au-delà de leur apparence inoffensive, sont des instruments de formation de l'identité nationale dont l'objectif final est l'élimination de la diversité culturelle. L'œuvre a, par conséquent, une dimension politique car l'artiste parvient à s'infiltrer dans ces clichés et à les déformer. Ce faisant, elle enfreint le consensus. En effet, pendant des années, l'image de la *folclórica* s'est convertie en une tentative parmi les plus visibles de réélaboration de la nouvelle identité espagnole, une reconstruction accélérée qui a commencé après l'effondrement du pouvoir colonial en 1898. Le franquisme a aussi conçu une image des « essences nationales » apparemment vide mais uniforme. Comme le dit Albarracín, « le franquisme a vampirisé les personnages du torero et de la femme flamenca. Cette association a été largement repoussée par une partie de ceux qui étaient le plus en accord avec les nouveaux temps, alors que les costumes et le folklore séduisaient, surtout, les étrangers ».

Dans *Lunares*, Albarracín nous rappelle que la danse et le chant flamencos ont permis de constituer de petits noyaux de résistance et qu'ils sont des éléments fondamentaux pour la récupération des nouveaux signes de l'identité espagnole postfranquiste, moins restrictive et plus ouverte à l'extérieur.

La force du silence. *Prohibido el cante*

Dans la performance *Prohibido el cante* (2000), l'artiste, accompagnée d'un guitariste, s'est armée de peignes de mantille, de boucles d'oreille et de rouge carmin aux lèvres. Pilar Albarracín, retranchée entre images et souvenirs d'une Espagne en manque de nouveautés, se présente parée d'une robe à volants particulière, le *traje de faralaes*, dans laquelle les pois se transforment en toile de camouflage. L'artiste nous propose de laisser notre tête à la maison et de recevoir son œuvre avec l'estomac. En effet, un élément important pour comprendre les travaux d'Albarracín consiste à se laisser saisir par le moment. Comme le conseillait non sans raison le flamencologue Francisco Almazán à un ami qui faisait une recherche sur l'origine africaine du blues, « dans les questions musicales de ce type, il ne faut pas se presser, sauf si c'est l'émotion qui parle, si c'est ce qu'on ressent à la hauteur du nombril. La passion n'a pas de raisons, ni de lois, ni d'histoires ».

Le franquisme a compris que l'essence d'une nation dépendait des idées et des sentiments de ses membres, et que là où se manifestait le mieux cette essence intérieure était précisément dans ses productions artistiques. Cette idée a permis de considérer le flamenco comme un instrument parfait pour fabriquer une identité nationale qui ne serait pas conditionnée par la conjoncture historique. De fait, le père d'Antonio et de Manuel Machado affirma, sous le pseudonyme de Demófilo, que le chant flamenco recueillait l'« âme du peuple », et les *tabernas* de même que les *tascas*, lieux où il s'extériorisait, ont été limitées parce qu'elles étaient la source de divergence et de subversion. L'interdiction du *cante*, par conséquent, démontre l'existence de l'instrumentalisation idéologique du chant flamenco.

Dans *Prohibido el cante* Albarracín fait intuitivement abstraction des paroles et utilise le *Ya hacham* du début, entonnant une longue lamentation qu'elle recrée au fil de la pièce. L'artiste suit les enseignements de Ziryab, que l'on connaissait sous le nom de *pájaro negro cantor* (oiseau noir chanteur) du fait de la couleur sombre de sa peau, et qui est considéré comme le précurseur de ce que l'on connaît aujourd'hui comme le chant flamenco. Ziryab, en effet,

conseillait dans la Cordoue d'Abd ar-Rahman XI de commencer le chant par une sorte de récitation, l'*anexir*, ou bien de commencer en criant « Ya hacham ». De fait, de nombreux *cantaores* font la plupart du temps de nos jours la *salía* et commencent en entonnant une sorte de lamentation. Albarracín vomit un échantillonnage de ces fragments de vie qui parfois nous émeuvent profondément alors que d'autres fois ils nous font rire, dans un exercice d'« introspection » ou d'« extrospection » en nous laissant son cœur en gage avant de s'en aller en conservant toute sa dignité. Elle est limitée, cependant, par l'impossibilité de dépasser les formes et elle crie de manière disproportionnée, en même temps qu'elle respecte les codes du chant flamenco, le *cante*. « Les critères du *cante* permettent de caractériser un style qui rappelle la mélodie, les ornements, l'ordre des ruptures, la répétition, la manière d'allonger ou de raccourcir, d'enchaîner ou de séparer les silences, au lieu des pauses et, en particulier, avec les « ayes » et leur exécution spéciale », affirme Bernard Leblon³.

La particularité intrinsèque du *cante* est de donner libre cours à l'interprétation et d'atteindre ainsi un moment auquel nous sommes capables de comprendre ce que pourrait être l'extase des mystiques ou, en d'autres termes, ce que pourrait être un orgasme de toutes les facultés de l'être. S'abandonner permet d'être absorbé, intégré dans le moment présent. Lorsque le poète José Manuel Caballero Bonald demanda à Tía Anica la Piriñaca ce qu'elle ressentait quand elle était contente de chanter, la vieille *seguriyera* de Jerez, sans même y penser, avec un mélange d'innocence et de sagesse, délivra dans sa réponse la phrase la plus célèbre et peut-être la plus exacte de toute l'histoire du flamenco : « Quand je chante avec plaisir, j'ai le goût du sang dans la bouche ». Avec cette phrase, Tía Anica réintroduit le flamenco dans son milieu écologique naturel, l'espace de la tragédie.

Lutte corps à corps. La cabra

Si le chant demeure sujet à l'interprétation, selon la thèse de Demófilo, la danse échappe à cette situation réductionniste et nous offre, au travers de ses chorégraphies, la possibilité d'entrer en contact avec des publics très divers, ce qui entraîne des approches et des manières de la ressentir différentes pour chacun.

José Luis Paniagua⁴ ne croit pas que les deux modes de danse, *danza* et *baile*, soient une seule et même chose. Selon lui, la *danza* exprime un rituel et elle a un objectif, une finalité qui va bien au-delà de la relation de couple. C'est une connexion avec le monde, avec des aspects spirituels, de survie, guerriers, sensuels, de pouvoir ou de transmission de savoirs d'une génération à une autre. Alors que le *baile* est une forme d'expression ou de séduction. Ni un rituel ni une finalité ne sont nécessaires, il est en lui-même suffisant.

Dans la performance *La cabra* (2001), Albarracín se livre à une *danza* impossible. Elle se fond et se confond et, dans son obsession de danser, elle s'accroche à une outre de vin, la serrant contre elle comme la peau colle au corps. La chèvre égorgée crache le sang, la détrempe, et les deux roulent sans s'arrêter dans cette danse orgiastique. Une fois de plus, ce costume de flamenca est complètement souillé par le vin devenu sang, élixir de vie ou de l'immortalité par excellence, symbole de la connaissance et de l'initiation. Le vin, attribut bachique, est à son tour symbole de débauche utilisé dans de nombreuses religions, et son interdiction — surtout pour les femmes — accentue encore davantage sa force et sa portée symboliques.

La musique commence et la *danza* se transforme en une lutte pour la domination, pour contrôler la femme qui se rebelle, dans ce cas l'animal mort, l'adversaire. Plus Albarracín bouge, plus le corps inerte résiste. Elle se lève, tombe ivre, se roule sur le sol, l'outre entre les jambes, les agitant avec violence et sensualité. Nous ne savons pas si l'artiste s'est immergée dans un rite atavique et si elle est demeurée prise par sa chorégraphie, ou encore si elle a réellement perdu la raison. Elle appuie et appuie jusqu'à vider complètement l'outre, dénude ses pieds pour pouvoir sentir la terre et s'éloigne de sa proie.

Les situations mises en scène par Pilar Albarracín s'articulent autour des notions de rite, de sacrifice et de symbole. L'ethnologie s'est consacrée à délimiter un cadre conceptuel qui permet de traiter les rites d'hier et d'aujourd'hui. Dans ce travail, la plasticité du rite permet à l'auteur de le transformer en lui incorporant de nouvelles perspectives, pour parler aussi de

l'aliénation de la femme, de sa proximité, de sa force, de son plaisir et de sa vulnérabilité.

Bon appétit. Tortilla a la española

Dans *Tortilla a la española* (1999), sous l'innocente formule d'une recette de cuisine, Pilar Albarracín questionne les aspects en rapport avec les espaces et les fonctions auxquels les femmes ont été reléguées traditionnellement. Au travers de la déconstruction métaphorique du drapeau espagnol, elle aborde aussi le thème des symboles nationalistes, qu'elle traitera à nouveau dans des actions telles que *Viva España* (2004), où la femme vêtue de jaune est suivie par une formation musicale qui interprète le pasodoble du même titre.

Des travaux tels que *Semiotic of the Kitchen* (1977), de Martha Rosler, ou *Cut Piece* (1964), de Yoko Ono, sont fondamentaux pour situer cette pièce dans une lignée d'œuvres féministes. Le cadre est une cuisine industrielle, à l'opposé de l'idée de foyer. L'artiste se présente dans sa robe rouge flamboyant et entame un rituel anthropophage en coupant violemment des lambeaux de son vêtement et en les mélangeant avec des œufs énergiquement battus. Elle poursuit par la préparation d'une omelette avec des gestes très précis. L'artiste nous offre métaphoriquement son corps, dans une tentative de libération des idées héritées de la génération de femmes qui la précède, élèves de l'« École du foyer » du régime franquiste — ce cours avait pour but de donner des notions de travaux domestiques, d'économie, de puériculture et de cuisine, et il était complété par les enseignements de *Formación del Espíritu Nacional*, de gymnastique et de musique.

Tortilla a la española est un acte de générosité dans lequel l'artiste s'offre à nous et nous surprend avec un drapeau de sang et de jaune d'œuf. Albarracín réussit, grâce à la déformation du cliché, à montrer la situation ambivalente qu'occupe la femme dans une société qui lie le sacrifice à l'adoration, et la domination à la perte du self-control.

La reddition sans soumission. Verónica

L'artiste, portraitisée de trois quarts, de dos, caresse la tête d'un taureau. Ce geste montre, comme le commente Albarracín, « un rapprochement de l'animal, comme le fait le torero, mais avec moins d'angoisse et davantage de confiance ». En effet, Albarracín envisage sa relation avec le taureau sauvage justement à l'inverse de la relation du torero. Pilar n'a pas besoin de vaincre l'animal, de l'humilier ; elle opte pour la reddition volontaire sans la soumission de la bête. Pilar Albarracín, dans *Verónica*, adopte une posture qui modifie la relation avec cet animal admiré et convoité. Elle le fait aussi dans *Shewolf* (2006), où elle revisite *I Like America and America Likes Me* (1974), de Joseph Beuys. Dans cette œuvre, elle nous propose une relation très spéciale entre l'animal sauvage, non domestiqué, et son « plus grand prédateur », l'homme. Le rapprochement de la louve est mis en scène par Albarracín comme un piquenique dont le spectateur est le témoin. C'est en buvant le vin et en partageant la chair crue avec la louve, comme le dit Donna Haraway⁶, que se produit la domestication qu'entraîne avec elle la convivance.

Le titre de l'œuvre joue avec l'ambivalence des significations. D'un côté, une véronique est une passe de torero qui consiste à éviter l'assaut du taureau, la cape tendue avec les deux mains ; de l'autre, le titre nous renvoie à un épisode biblique, dans lequel Véronique éponge la sueur sur la figure du Christ avec un tissu sur lequel demeurera une trace de son visage. Il y a donc une volonté d'entraîner le spectateur à la compassion au travers de l'animal associé à la mort, à l'orgueil et au courage. Cette approche existe aussi avec le loup dans *Shewolf* qui, comme l'« animal rêvé » par Kafka⁷, nous fait douter par son comportement si c'est l'homme ou l'animal qui veut maîtriser l'autre. Toutefois, dans *Verónica*, il existe aussi un langage corporel particulier, un geste qui évoque les rites de la Crète antique.

Consciemment ou non, Albarracín tire du matériel des références symboliques pour exprimer de manière singulière les valeurs et les affiliations qui l'identifient. Dans cette dynamique, on peut reconnaître la relation de certaines des œuvres de l'artiste avec la tauromachie et le flamenco, où le discours, comme dans l'art, s'élabore dans un espace très intime et n'acquiert

de signification véritable que lorsqu'il est partagé avec le public. Pilar ne voit pas les spectateurs de ses œuvres comme des subalternes, elle croit au public abandonné et impressionnable, capable d'aimer et de changer les choses en luttant. Quand on la connaît, on sait qu'aussi bien dans son art que dans ses actes les plus quotidiens, elle lutte, jour après jour, pour « aller aussi loin qu'elle le peut ». Ainsi, elle trouve le sens de sa vie et, comme le mentionne Georges Bataille dans ses notes, « Il n'y aurait pas de taumachie, ni de chants, ni de danses espagnols si l'existence de la multitude n'était pas, à un moment donné, liée par l'angoisse du désir de l'impossible. Il est parfois nécessaire, dans le sens de ce qui génère l'angoisse, d'aller aussi loin que l'on peut, c'est cela la base de la tragédie. C'est ainsi que nous atteignons le plus lointain possible, ou au moins sa limite, ainsi que nous nous ouvrons à ces royaumes de l'impossible où les choses sont plus belles, plus grandes et plus déchirantes ».

Réflexions de Pilar Albarracín avec Cecile Bourne-Farrell

55. ALLER AUSSI LOIN QU'ON PEUT ALLER

56. ALLER AUSSI LOIN QU'ON PEUT ALLER

57. ALLER AUSSI LOIN QU'ON PEUT ALLER

58. ALLER AUSSI LOIN QU'ON PEUT ALLER

59. ALLER AUSSI LOIN QU'ON PEUT ALLER

60. ALLER AUSSI LOIN QU'ON PEUT ALLER

61. ALLER AUSSI LOIN QU'ON PEUT ALLER

1. *Sub tuum praesidium confugimus, sancta Dei Genetrix; nostras deprecationes ne despicias in necessitatibus, sed a periculis cunctis libera nos semper, Virgo gloriosa et benedicta.* (Nous nous rendons sous ta protection, Sainte Mère de Dieu. Ne rejette pas les suppliques que nous te faisons quant à nos besoins ; avant cela, délivre-nous toujours de tout danger, O ! Vierge glorieuse et bénie !), Saint Rosaire.

2. Julian Pitt-Rivers, « Traje de Luces, Traje de Lunares », *Revista de Estudios Taurinos*, n° 14, Séville, 2002, p. 150-151.

3. *Flamenco*, Cité de la Musique/Actes Sud, 1995, p. 60.

4. Directeur de la fondation Civis, expert et chercheur du comportement humain. Intervention au cours de l'émission *Tiempo de Tertulia*, de la chaîne de télévision espagnole RTVE.

5. Voir Martine Segalen, *Rites et Rituels contemporains*, Paris, Nathan-Université, n° 209, 1998.

6. Donna Haraway, *The Companion Species Manifesto, Dogs, People, and Significant Otherness*, p. 28, Prickly Paradigm Press, distribué par The University of Chicago Press, 2003.

7. Jorge Luis Borges, *Manual de zoología fantástica. Un animal soñado por Kafka*. p. 21, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1999.

8. Georges Bataille, dans le contexte de l'exposition *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, décembre 2007.

