## COMBEY PION: ECRITURE ET DECODAGE A VIVRE

Par Jérôme Diacre

Deux noms accolés. Pas deux prénoms comme Christo et Jeanne-Claude. Pas davantage les prénoms et un nom... Bern et Hilla Becher. C'est Combey Pion ou parfois mais rarement Paule Combey et Patrik Pion. Pas d'article défini qui ironise, les Straub. Pas davantage de symbole mathématique comme Aziz + Cucher ni esperluette comme Taroop & Glabel. Non, ici, c'est « Combey Pion », deux noms accolés presque comme un seul. Un couple ; deux noms ; une signature.

Cet été 2018, le Centre Pompidou de Metz a présenté une exposition autour des couples d'artistes dans l'art moderne. Les noms sont systématiquement associés par une conjonction « et » : Anni et Josef Albers ; Frida Kahlo et Diego Rivera ; voire avec une virgule : Lou Andreas-Salomé et Friedrich Nietzsche, Rainer Maria Rilke... Il est à parier que le second volet, s'il a lieu, c'est-à-dire celui des couples d'artistes de la post-modernité, se verra poser une première exigence : l'écriture/rédaction/typographie d(es)u nom(s). Pourquoi ? Parce que les noms cherchent une forme qui les exprime et qui fait signe vers l'œuvre ellemême. Ainsi doit être dépassée la nature de la relation « officielles, clandestines, exclusives ou libres » (peoplisation de l'art) du couple pour entrer dans le travail lui-même. Les commissaires et les auteurs du catalogue ne l'ignore évidemment pas c'est bien davantage vers la pensée de Raoul Hausmann qu'il faut aller, comme ils le font, lorsque celui-ci écrit : « œuvres hybrides, collisions d'éléments hétérogènes, leurs photomontages deviennent l'incarnation plastique de la « dissolution du Je, de l'individu dans le pouvoir, la vérité du Nous, la levée de la force étrangère dans son intérieur, sa propre autorité, comme responsabilité sans limite : car le Nous n'adviendra que si le Je est en même temps l'autre. Que si, pour l'autre, Je suis un autre Je. »1 Leçon du dadasophe... Le fait est que Combey Pion est une signature d'artiste ; Combey Pion est une œuvre.

« Coupez les lignes-mots – Coupez les lignes musiques – Cassez les images-contrôles – Cassez la machine-contrôle – Brûlez les livres – Tuez les prêtres – Tuez ! Tuez ! Tuez ! - » <sup>2</sup>

C'est par le Cut-up que nous entrerons dans cette œuvre. D'une part pour le(s) nom(s), sans article, sans prénom... et parce que l'expérience des « Pièces à vivre », que Combey Pion a réalisées depuis 2004, en suturant à la manière d'un cut-up des extraits de films et des phrases titres, sont bien un travail de coupure des « lignes-mots » et de cassure des « images-contrôle ». Parmi les origines du cut-up, nous trouvons le refus de l'écrivain et de l'artiste conçu comme subjectivité individuelle et unique. Burroughs et Gysin n'ont de cesse de rompre avec ce mythe de l'artiste original en se rappelant la phrase de Lautréamont que les Surréalistes ont abondamment reprise : « la poésie est faite par tous, non par un »,3

Ce couple, ce duo mis au même diapason – Combey Pion – signe des œuvres fondamentalement traversées par cette résistance. Il est même possible de plonger jusqu'à Robert-Louis Stevenson et sa femme, Fanny Osbourne, pour trouver au XIXème un couple qui travaille main dans la main... Durant l'année 1883, Robert-Louis Stevenson est atteint d'une sciatique, le bras droit immobilisé, et se trouve aveuglé par une « ophtalmie égyptienne contagieuse ». Il demande à Fanny Osbourne d'inventer de courts récits qu'elle lui raconte chaque après-midi telle Shéhérazade devant son Sultan convalescent. Ces « nouvelles mille et une nuits » seront rédigées et publiés quelques années plus tard sous leurs deux noms. Mais l'idée de la rupture avec une tradition littéraire devient prégnante : dans la nouvelle intitulée Zéro fait le récit de la bombe explosive, qu'il faut nécessairement rapprocher de la trilogie « Nova » de Burroughs, des anarchistes anglais veulent faire exploser la statue de Shakespeare. 4

L'explosion devient polysémique : explosion de la culture, explosion de la littérature, explosion des machines à écrire... et ici, explosion de la machine cinématographique. Depuis celle de Franz Kafka dans *La colonie pénitentiaire* jusqu'aux « machines célibataires » de Duchamp... l'explosion est intrinsèque de tout fonctionnement machinique.

Les œuvres de Combey Pion travaillent aussi dans ce sens du dynamitage, de la destruction de toute construction narrative trop bien ordonnées, de la dispersion de toute mythologie créative. Les « pièces à vivre » de Combey Pion mettent en relation des objets techniques, des phrases philosophiques et des personnages issus du cinéma expressionniste. Ces trois éléments, combinés sur trois écrans et soudés par une composition sonore, sont des cut-up visuels, un arrachement et une explosion du cinéma habituel au profit d'un dispositif visuel inédit, immersif, livré brutalement à la sensation. Le montage, saccadé et répétitif, où se mêlent surimpressions et bégaiements... rappellent un certain cinéma américain des années 60-70, de Polanski à Hopper en passant par Coppola, qui filme la transe envoutée et hallicinée de personnages à la dérive. Formellement, nous y sommes. Mais ce sont des extraits de films expressionnistes de King Vidor, Dwaine Esper, James Whale, Fritz Lang, Robert Weine, Raoul Walsh, Richard Thorpe, David W. Griffith, Stuart Robertson... réalisés entre 1915 et le milieu des années 30. Il faut comprendre que c'est cette naissance de la modernité, brutale, pleine de rêves, d'utopies et simultanément de cécités, qui est visée ; la part de pauvreté et de misère qui l'accompagne, surtout. Qu'est-ce qui la caractérise et que l'on retrouve dans les « pièces à vivre » de Combey Pion ? C'est l'accélération. De la même manière que « la machine [à écrire] crache des livres des pièces de théâtre des poèmes »5, les dispositifs cinématographiques de Combey Pion crachent des images, des textes, des sons en interrogeant vitesse et lenteur, précipitation et immobilité.

Des interrupteurs métalliques, ceux-là même que l'on retrouve dans les maisons de Mallet-Stevens par exemple, œuvres architecturales dans lesquelles se combinent le design automobile, aéronautique, naval (Certains mouvements ne relèvent pas



" L'EGOÏNE " Tirage lambda sur aluminium 133x 202 cm, 2016/2018

Haut : photographie tirée de The shape divides the world inside and outside, vidéo fragmentée en 3 écrans décalés, durée 09'02, 2017/2018

Photographies centrale et du bas tirées de la vidéo La durée n'est pas de l'ordre du temps, durée 05'10, 2018

du temps, 2013), des stocks de tuyaux qui servent à acheminer des flux (Le flux ne s'extrait pas de l'espace parcouru, 2008) ; des voitures de sport (Le diagramme ne dessine pas de territoire, 2009) ou encore un manège pour enfant (La force de l'indétermination se joue dans l'écart - 2009)... sont autant d'éléments qui indiquent le rapport au temps et à la vitesse de la modernité. Mais comme les grands écrits humanistes sous l'Empire romain ont été écrits au même moment que l'apogée de la violence des jeux du cirque6, ce cinéma expressionniste - comme bon nombre d'artistes de cette même époque - n'a eu de cesse de montrer l'écart et l'indétermination des modes de vie qui avaient cours avec l'accélération imposée par le développement technique. Les extraits de films soulignent ce point : le cinéma expressionniste déploie une temporalité particulière : une progression de l'intrigue vers la précipitation des événements. La « pièce à vivre » intitulée Le tout déborde le sensible (5'58 - 2010) exprime parfaitement ce rapport à la temporalité : l'extrait de film est tiré de Sparrows de William Beaudine (1926) et montre un homme dont les jambes sont enlisées dans la vase d'un marécage. Cette scène se déroule au début du film. Dans l'Amérique rurale des années 20 un homme recueille des orphelins chez lui. C'est un homme sans cœur et violent. Lorsqu'il accueille un enfant volé dans une grande demeure bourgeoise, l'histoire bascule et c'est toute une poursuite haletante qui se déroule, à pieds, dans les marais parmi les alligators, en bateau... jusqu'au dénouement final, le happy end, au cœur d'une vie moderne et bourgeoise. L'enlisement dans la boue du marais est symbolique d'une époque, d'une temporalité, et d'une moralité dont le progrès de la modernité doit nous délivrer.

A côté de cet extrait diffusé en boucle, repris par surimpressions et soubresauts, sont montrées les lignes sonores d'un logiciel de composition musicale. Au début des années 90 Combey Pion ont un accès aux matériels de l'IRCAM de Bourges. Ils vont produire des compositions sonores pendant quelques années qu'ils utiliseront par la suite avec les patients de l'hôpital psychiatrique George Sand de Bourges. Avec ces patients, Combey Pion produisent des maquettes urbaines et des films vidéo qu'ils associeront à des compositions sonores. Atelier marginal, expérimentation en direct, cette activité va durer plus de dix ans et forger une certaine perception du collage et du montage visuel et sonore. Rapidité, improvisation et superposition, sensibilité extrême... Tout concours à l'expression des symptômes de la modernité : hyperactivité et dépression, violence pulsionnelle et mélancolie.

« Au-delà de ses pathologies paradigmatiques, l'identité de la modernité avancée semble également se caractériser par l'effacement de la perception d'un mouvement du soi ou de la vie contrôlé dans le temps et, par conséquent, par la perte d'une perspective d'évolution. Si, comme l'écrit W. Benjamin, « les malades ont une connaissance toute particulière de l'état de la société », les dépressifs sont vraisemblablement aujourd'hui les sismographes les plus sensibles des mouvements présents et à venir. Leur stupeur témoigne de la morne immobilité qui règne sous les superficies d'usagers, mouvantes et bariolées, et égayées par leur apparence chaotique. »7

Ce point est remarquablement décrit dans l'essai de Hartmut Rosa Accélération, une critique sociale du temps. L'époque moderne se caractérise dans « l'incapacité psychique à diriger son énergie vers un but fixe, permanent et considéré comme valable et de s'y déployer activement »8. Et comme s'il décrivait les œuvres de Combey Pion, le sociologue ajoute : « Tout l'attrait du credo postmoderne « je suis multiple » repose précisément sur l'expérimentation flexible et le principe du pastiche et du collage. Cette pluralisation interne devient toutefois problématique lorsque le sujet se voit obligé de définir ses priorités, et lorsque cette pluralité fait naître des conflits entre diverses exigences de l'action. » L'accélération consiste donc à épuiser les possibilités du monde et par la même opération, épuiser les possibilités de soi. Face aux « Pièces à vivre » s'éprouve cette sorte de paralysie psychique alors que les possibilités de lecture et d'interprétations sont infinies. Révélatrices d'une situation actuelle, ces œuvres témoignent en faisant vivre le quotidien inapercu, inconscient.

C'est en ce sens aussi que les œuvres de Combey Pion doivent être rapprochées du Cut up comme méthode littéraire historique. Décoder les signes et produire de nouvelles fictions, détruire les mystifications du langage et inventer de nouvelles combinaisons sémantiques... les œuvres de Burroughs et Gysin, comme celles de Combey Pion fonctionnent comme une toile de Pénélope : défaire et réfaire le tissage des codes, sans cesse, pour différer et dissuader toutes les prétentions à la signification trop évidente.

galerie

<sup>1.</sup> R. Hausmann, « Menschen leben Erleben », Die freie strasse, n°9, novembre 1918, p. 2 ; cité par Emma Lavigne, dans « Le couple, théâtre de la modernité », catalogue Couples modernes, Editions Gallimard / Centre Pompidou-Metz, 2018,

<sup>2.</sup> William S. Burroughs, *La machine molle*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1969, p. 117.

<sup>3.</sup> Lautréamont, « Poésies II », dans Œuvres complètes, Editions Guy Lévis Mano.

<sup>3.</sup> Lautreamont, « Poesies II », dans Eutvres compietes, Editions Guy Levis Mano, Paris, 1938, p. 327. « On ne pense pas sans devenir autre chose » est un titre/ image des Pièces à vivre de Combey Pion 4. Robert-Louis Stevenson et Fanny Osbourne-Stevenson, « Zéro fait le récit de la bombe explosive », in Le dynamiteur, Nouvelles Mille et unes nuits, seconde livraison, Editions Phébus, Paris, 2001, 497-8 : « Notre objectif était l'effigie de Shakespeare à Leicester Square : un emplacement, à mon sens, admirablement choisi ; non seulement à cause du dramaturge, toujours très sottement revendiqué comme une gloire nationale par la race anglaise, malgré ses opinions politiques écœurantes, mais du fait que les bancs, dans le voisinage immédiat, sont souvent occupés par quantité d'enfants, de garçon de courses, de jeunes femme infortunées de la classe la plus déshéritée, et de vieillards infirmes – toutes catégories faisant directement appel à la commisération publique et convenant, par conséquent, à nos desseins. »

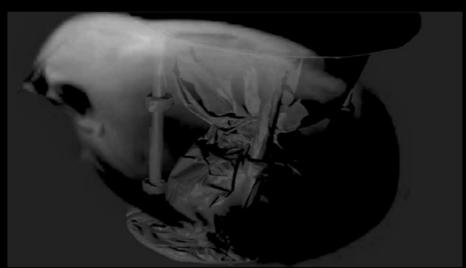
<sup>5.</sup> Willam S. Burroughs, La machine qui explosa, Editions Christian Bourgois,

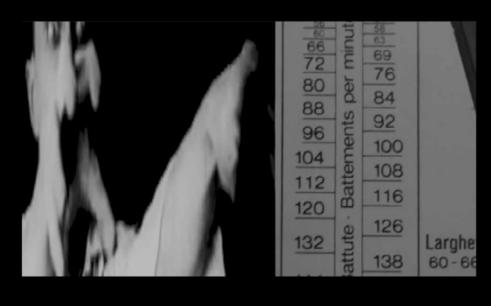
<sup>6.</sup> Peter Sloterdijk, Règles pour le parc humain, Editions Mille et une nuit, Paris,

<sup>2000,</sup> p. 30 7. Hartmut Rosa, Accélération, une critique sociale du temps, Editions La Découverte, Paris, 2010, p. 304

<sup>8.</sup> Ibid, p. 303 9. Ibid. p. 294







galerie