

Sarah Trouche – Alarm Call

Julie Crenn

*I have walked this earth
And watched people
It doesn't scare me at all
I can be sincere
And say I like them
It doesn't scare me at all.*

Bjork – *Alarm Call* (*Homogenic*, 1998).

Sarah Trouche est une exploratrice, elle se lance dans différentes aventures en parcourant le monde. Elle part à la rencontre d'un pays, d'une culture, d'une histoire, de paysages, d'architectures, d'un peuple, d'une ethnie, d'individus. Depuis le début des années 2000, elle pratique un art performatif engagé tant sur le plan politique que sociologique. Sans réticence, elle voyage pour expérimenter de nouveaux territoires, de nouvelles problématiques. Elle s'immerge dans un lieu, de la Chine à la forêt amazonienne en passant par la Cisjordanie, le Japon, les Etats-Unis ou la Martinique, pour restituer à travers son corps sa compréhension d'une situation spécifique. Sur place, elle questionne l'histoire, passée ou récente, ses vestiges tangibles et ses conséquences sur la société. Elle interroge également les croyances (les rituels, les légendes, les symboles) et leur emprise sur une société. Elle constate l'impact de phénomènes implacables (climatiques, économiques, sociaux, politiques) sur le quotidien d'individus dont souvent la parole n'est pas totalement libre. Ainsi, elle se fait la porte-parole de sujets tabous, conflictuels et difficiles. En filigrane, elle réfléchit au concept de territoire et toutes les problématiques qu'il implique : censure, barrières culturelles, autorité, frontières, déséquilibres, responsabilités, conflits armés et banalité des injustices.

Dans cette perspective d'immersion et de recherche, son corps est à la fois le filtre et le vecteur d'une translation de son vécu, de son expérience in situ. Sarah Trouche insiste sur le caractère passager de son statut et de ses actions. Elle soulève des questions, ouvre des débats et finalement libère la parole sur différentes problématiques, sur des non-dits sclérosants. Pour cela, elle offre son entière personne puisqu'elle se présente nue aux yeux d'un public non averti de ce qui va se dérouler. « Nous jouons tous un rôle, le fait de porter tel ou tel vêtement amène une signification et va être porteur d'un code social établi. Me présenter nue face au public implique que je donne tout ce que j'ai au moment de la performance. Le corps est présent, il devient conducteur, outil de protestation et de

dénonciation. »¹ Son corps est entièrement peint d'une couleur spécialement sélectionnée en fonction du lieu étudié. La peinture participe pleinement à la fabrication de l'écriture picturale imaginée pour chacune des actions. La couleur, la peau, le corps et les gestuelles répétées génèrent une sculpturalité du corps. À cela s'ajoute une réflexion liée à l'image et plus spécifiquement à la peinture. Celle-ci joue un rôle déterminant lors de la scénarisation des actions, puisqu'elles sont pensées en termes de cadrage, de composition, de lumière, de couleur et d'articulation des plans. Si elle ne peut en aucun cas contrôler tous les paramètres de ses actions (toujours réalisées sans répétition et une seule fois), elle conçoit par avance une image-trace de la performance à venir. Si l'image finale ne correspond pas à ses attentes, elle disparaît. Les traces visuelles de ses actions ne sont pas systématiquement conservées, nombreuses d'entre elles demeurent non documentées.

La couleur nous donne un indice sur la tonalité donnée à l'action. Si elle peut s'imposer dans une culture spécifique, elle caractérise aussi une émotion, un engagement, elle donne une direction au discours corporel de l'artiste. Lorsqu'elle apparaît agenouillée dans une forêt de bambous enneigée (*Action for Adashino Nebutsuji*, Kyoto, 2012), près de Fukushima, elle retient la couleur jaune. Celle-ci désigne à ses yeux la maladie, le mal-être. Après la catastrophe nucléaire, elle s'est rendue sur place pour obtenir davantage d'informations sur une situation étouffée, ainsi que pour recueillir les témoignages des habitants, les premières victimes d'un mutisme étatique, scientifique et culturel. À son arrivée, la radioactivité ne semble pas exister, elle n'est pas nommée et ne paraît pas troubler la vie des gens rencontrés. Pourtant, lorsque la pluie et la neige se sont abattues, les attitudes se sont radicalement modifiées. La panique a gagné la population qui ne pensait qu'à une chose : fuir le plus rapidement possible afin de pouvoir se protéger des averses car l'eau est conductrice de la radioactivité. À son contact direct, l'exposition leur semblait alors plus prégnante, plus dangereuse et finalement bien réelle. En réponse à cette réaction, Sarah Trouche s'est immobilisée pendant quatre heures, agenouillée, nue dans la neige, le visage partiellement encordé : la vue et la parole étaient entravées. On ne voit rien, on ne dit rien. Le silence s'impose dans une société où discrétion et abnégation font loi. Un silence et une résignation que l'artiste a choisi de souligner pour dénoncer une menace quotidienne et durable. Le corps témoigne d'une catastrophe humaine et écologique insoutenable. Il donne une visibilité à ce danger face auquel les Japonais sont impuissants. La couleur prend part au processus performatif, elle apporte non seulement une dimension picturale indéniable, elle traduit aussi la compréhension d'une situation spécifique par l'artiste. Alors, son corps devient ce que Carolee Schneemann appelle un « territoire

¹ Entretien avec l'artiste, février 2013.

visuel ». Il se fait l'écran et le transmetteur de situations et d'histoires muettes auxquelles elle prête son corps.

En Chine, un pays où elle a l'habitude de travailler, l'artiste s'est confrontée à un changement d'attitude. Pendant les débats générés par les Jeux Olympiques de Pékin, une méfiance à son encontre s'est clairement manifestée. Les réactions occidentales par rapport à la situation tibétaine, le non-respect des droits de l'homme, la censure et toutes les formes d'interdits jugés contraires aux valeurs véhiculées par l'événement, ont provoqué un malaise. Sarah Trouche a ressenti le besoin d'exacerber le droit à la libre expression, au débat, à l'échange et à la discussion. Un droit amoindri par des pressions politiques. Elle a donc activé trois actions. Sur la muraille de Chine (*Action for Great Wall* – 2011), elle a déambulé nue, le corps recouvert de peinture rouge, armée de feux de détresse allumés. Le corps en mouvement alerte sur les dérives d'une société où la parole est contrainte. Devant l'opéra, elle a ouvert et fermé deux lampions de papier rouge. Les mouvements lents du corps et des lampions rappellent ceux d'une respiration irrégulière et suffocante, à l'image d'un pays où fourmillent les contradictions. Le dernier volet s'est déroulé sur la place de Tiananmen où les autorités l'ont contrainte à stopper son action. Pendant une durée déterminée, elle n'est aujourd'hui plus autorisée à entrer en Chine. Le pays évacué, par tous les moyens, tout élément venant contredire sa politique.

Son corps exposé dérange, il est chaque fois éprouvé. Puisqu'il est le moteur d'un principe de résistance, de tension, il s'engage, se confronte et se met en danger. Elle explique à ce sujet que pendant ses actions, elle s'extrait de son propre corps, celui-ci devient l'émetteur et le réceptacle d'une histoire. Il est au service d'une critique puisqu'il interpelle le public sur une situation, un contexte précis. Les actions sont toujours les conséquences de rencontres, elles ne sont ni planifiées, ni préméditées. Une fois sur place, Sarah Trouche sonde l'environnement social et politique à travers les discours, les anecdotes, les symboles et les récits des expériences personnelles de chacun. C'est par le dialogue, l'échange et le partage que l'action est imaginée. Elle est alors comprise comme une réponse directe à ses interlocuteurs. « J'essaye d'être une page blanche qui leur permet de raconter, de protester ».² À partir des « petites mémoires » elle met en évidence les malaises, les incidences et les injustices générées par la Grande Histoire.

En 2012, elle est invitée à produire une action à Fort-de-France (Martinique). Elle est logée dans à l'hôtel *L'Impératrice*. Rapidement, l'artiste s'intéresse à l'histoire et au

² Idem.

personnage de Joséphine de Beauharnais (plus connue sous le titre de l'impératrice Joséphine, première épouse de Napoléon I^{er}). Née en 1771 en Martinique, elle est considérée comme un symbole de fierté pour les békés (les descendants des colons européens). Le personnage est pourtant tiraillé entre deux lectures de l'histoire, si elle admirée par une partie des Antillais, elle est aussi sujette à controverse. Elle aurait prétendument joué un rôle de premier plan dans le rétablissement de l'esclavage dans les colonies françaises. Il est à noter qu'elle a été éduquée dans un contexte où le rapport dominant-dominé architecturait la société antillaise. Elle est née en Martinique suite à la colonisation, de plus, sa famille faisait travailler des centaines d'esclaves dans ses champs de canne à sucre. Au cœur de Fort-de-France, dans le jardin de la Savane, situé non loin de l'hôtel *L'Impératrice*, est édifée en 1859 une sculpture de Gabriel Vital-Dubray à l'effigie de Joséphine. Bien accueillie au XIX^{ème} siècle, elle est ensuite fortement décriée à partir des années 1970 (période correspondant à la décolonisation), pour être finalement décapitée en septembre 1991. La peau recouverte d'une couche de peinture brunâtre, l'artiste a marché de l'hôtel vers la sculpture. Devant Joséphine décapitée, armée d'un fouet « traditionnel », elle s'est évertuée à fouetter l'impératrice pendant une vingtaine de minutes. Avec violence, elle s'est attaquée à un symbole colonial et esclavagiste pour provoquer le débat, souligner les possibles contradictions et libérer la parole publique sur un sujet hautement sensible.³

Le fait d'imposer son corps nu dans un espace privé ou public n'est pas anodin. L'artiste s'inscrit dans un héritage performatif féministe initié à partir de la fin des années 1960. Un héritage au sein duquel elle puise des références essentielles comme Ana Mendieta, Gina Pane ou Orlan. Nous pouvons également évoquer les pratiques de Carolee Schneemann, Marina Abramovic, Berni Searle, Adrian Piper ou encore Kimsooja. Des artistes qui mettent en avant ce que Laura Cottingham nomme « la force politique du corps » des femmes. Elles partagent une même ambition, celle de résister aux oppressions et de faire bouger les lignes. Par l'exposition publique de leurs corps, elles brisent le stéréotype de la femme passive, silencieuse et recluse dans la sphère privée, domestique. Amelia Jones souligne d'ailleurs que dans « la performance, un corps de femme provoque le désir corporel du regardeur, échappant potentiellement au regard masculin, et autorise la femme à être sujet de l'action. »⁴ Elles ont fait de leurs corps une arme critique et politique dirigée contre les diktats du groupe dominant. Dans la lignée des performeurs activistes, Sarah

³ La tête sculptée de Joséphine aurait été jetée à la mer, Sarah Trouche a souhaité la retrouver de manière symbolique. Elle a donc reconstitué deux bustes à partir du sable récolté sur place. Les sculptures prolongent ainsi l'action et le propos de l'artiste.

⁴ JONES, Amelia. « Postféminisme, plaisirs féministes et théories incarnées de l'art (1993) ». *La Rébellion du Deuxième Sexe. L'Histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*. Paris : Les Presses du Réel, 2011, p.457.

Trouche impose son corps et agit dans l'espace public. Sans autorisation spécifique, elle brave les interdits, les tabous et les restrictions au profit d'actions critiques.

En République de Macédoine, elle réalise *Action for Tetovo* (2012). La ville, dont la population est majoritairement albanaise et musulmane subit une discrimination et un mépris généralisé. Les soldats engagés dans la guerre du Kosovo sont considérés comme des mercenaires, des assassins, que le gouvernement macédonien contient dans une ville dont plus personne ne se soucie. Leur existence est occultée, bloquée. Un isolement que l'artiste a souhaité mettre en lumière en collaborant avec une femme albanaise. Nue au bord d'un précipice, elle fait face à la ville. Sur son dos une femme, non voilée, dessine une cartographie personnelle de Tetovo, un plan symbolique marqué par la guerre et par la violence. Ensemble elles ont pris un risque (notamment celui de se faire lapider) pour dénoncer une situation invivable. Quelque temps plus tard, l'artiste est invitée à venir travailler en Israël. Elle s'est rapidement penchée sur la situation des territoires enclavés et sur la symbolique dissonante de l'olivier. Pour les Palestiniens, l'olivier est un symbole de vie progressivement mis à mal par la colonisation israélienne. Celle-ci entraîne des destructions de champs d'oliviers qui étaient transmis de génération en génération. Un pan de l'héritage culturel et familial est anéanti. Parallèlement, l'olivier est un symbole de paix pour le peuple israélien. L'arbre contient ainsi une contradiction que l'artiste a souhaité explorer. Ses recherches ont donné lieu à *Action for Cisjordania*. Coiffée d'un bidon d'huile métallique, elle a entamé une marche à l'aveugle sur un territoire inconnu. Une femme, israélienne, a souhaité l'accompagner dans son périple, un soutien inattendu qui a renforcé la portée de son projet. Pendant plus d'une heure, les deux femmes ont marché dans le sable et les cailloux, avec un seul objectif, celui d'avancer malgré les douleurs physiques et la cécité. Avancer le plus loin possible pour métaphoriquement abattre les frontières.

Sarah Trouche met en place une économie gestuelle où la répétition engendre l'endurance et la résistance du corps. Les accessoires sont les prolongements matériels et symboliques, ils soulignent les mouvements et en forment la trace. Lorsqu'elle avance lentement le long de la Muraille de Chine, le corps grimé de peinture rouge, armée de feux de détresse, la fumée et la couleur produisent une trace éphémère de son passage. L'artiste construit un langage corporel et pictural grâce auquel elle interpelle et questionne un contexte précis. Par sa présence, son action et toute la symbolique qu'elle déploie, elle instaure un système de connexions. En ce sens, elle envisage la performance comme une « relation ». Une notion développée par Edouard Glissant dont les écrits font écho à la démarche de l'artiste. « Nous fréquentons les frontières, non pas comme signes et facteurs de l'impossible, mais comme lieux de passage et de transformation. Dans la Relation,

l'influence mutuelle des identités, individuelles et collectives, requiert une autonomie réelle de chacune de ces identités. La Relation n'est pas confusion ou dilution. Je peux changer en échangeant avec l'autre, sans me perdre pourtant ni me dénaturer. C'est pourquoi nous avons besoin des frontières, non plus pour nous arrêter, mais pour exercer ce libre passage du même à l'autre, pour souligner la merveille de l'ici-là. »⁵

⁵ GLISSANT, Édouard. « Il n'est de frontière qu'on outrepassé ». *Le Monde Diplomatique*, octobre 2006. Disponible sur Internet : <http://www.monde-diplomatique.fr/2006/10/GLISSANT/13999>.