

BRICE DELSPERGER • FUCKING PERFECT



Brice Dellsperger, produit, depuis le milieu des années 90, une série de vidéos dans lesquelles sont rejouées, le plus souvent plan à plan, des séquences cultes de l'histoire du cinéma. Maquillés, fragmentés, assemblés et numérotés sous le titre générique des *Body Double*, ces films premiers reçoivent, sous les pinceaux et poudres de Dellsperger, un traitement de type recouvrement intégral.

Il explique à David Bernadas :

Le vrai déclic se trouva être la découverte de deux films de Brian De Palma Dressed to Kill et Body double. Lorsque j'ai vu Dressed to Kill, une idée de performance filmée s'est imposée à moi : refaire la scène du meurtre de l'ascenseur (déjà elle-même fortement indexée sur celle de la douche de Psycho) en jouant moi-même tous les rôles en travesti et proposer ainsi une doublure travestie du film, une sorte de transfert, de décalque, de collage. Par la même occasion, je voulais dérégler et mixer les standards véhiculés par le cinéma commercial : l'identité des personnages, la hiérarchie des rôles, l'aspect visuel. Et il poursuit :

Un peu à la manière des détournements situationnistes, je pensais qu'un traitement « radical » devait s'appliquer à tout un tas de films sur lesquels une sorte de filtre révélateur pouvait être placé¹.

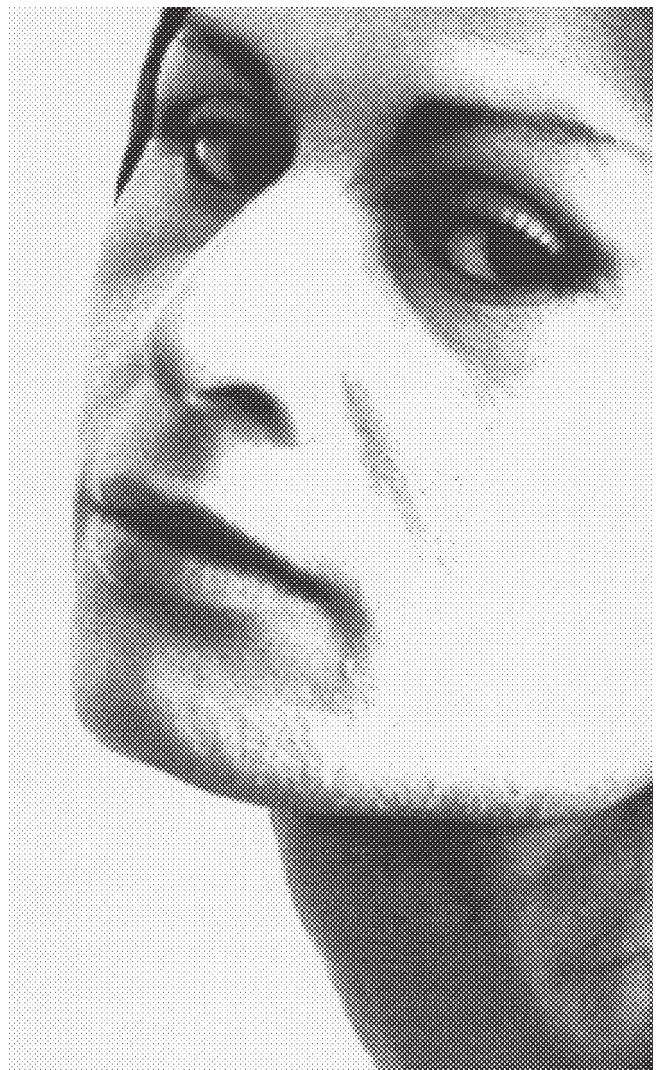
L'idée des *Body Double* est de troubler visuellement et conceptuellement les catégories et les signes hiérarchiques. Dellsperger utilise le plus souvent un même corps (multiplié) ou des corps doubles (ceux de sœurs jumelles par exemple) pour remplacer tous les personnages d'un film de départ. Les mouvements (corps, lèvres et placements) sont calés sur ceux des personnages du film premier diffusé en direct sur le plateau de tournage. Sonorisées en play-back et multipliées grâce à un certain nombre d'effets spéciaux, ces doublures apparaissent tels des hologrammes plutôt imparfaits tant les moyens économiques de ce cinéma fait maison sont disproportionnellement petits face aux monstres de technique et de photogénie reproduits. Et l'enjeu est aussi sexuel et performatif : Dellsperger queerise de célèbres surfaces cinématographiques — les surfaces hollywoodiennes sont ses préférées. Il remet en perspective, dans la copie, les questions liées au genre et aux divisions de rôles au sein de l'institution cinématographique. Il engage, par la duplication, un travail d'homosexualisation — dans le sens d'homogénéisation des corps (de rang et de genre) — de tous les personnages. Tous, doublure de premier rôle comme figurant de troisième plan, sont juchés sur des talons, avec un maquillage de type masque. Ils incarnent, dans le film, la question de l'altérité en même temps que la mêmè-ification des identités : c'est-à-dire non pas des identités qui seraient soumises au seul régime de l'homogénéisation des corps et des vies dans le simulacre (tel que la produit la globalisation, le capitalisme et ses extensions technologiques) mais des identités désormais ouvertes à de nouveaux espaces, rêvés, de dé-hiérarchisation généralisée.

> **BLUE BOY**

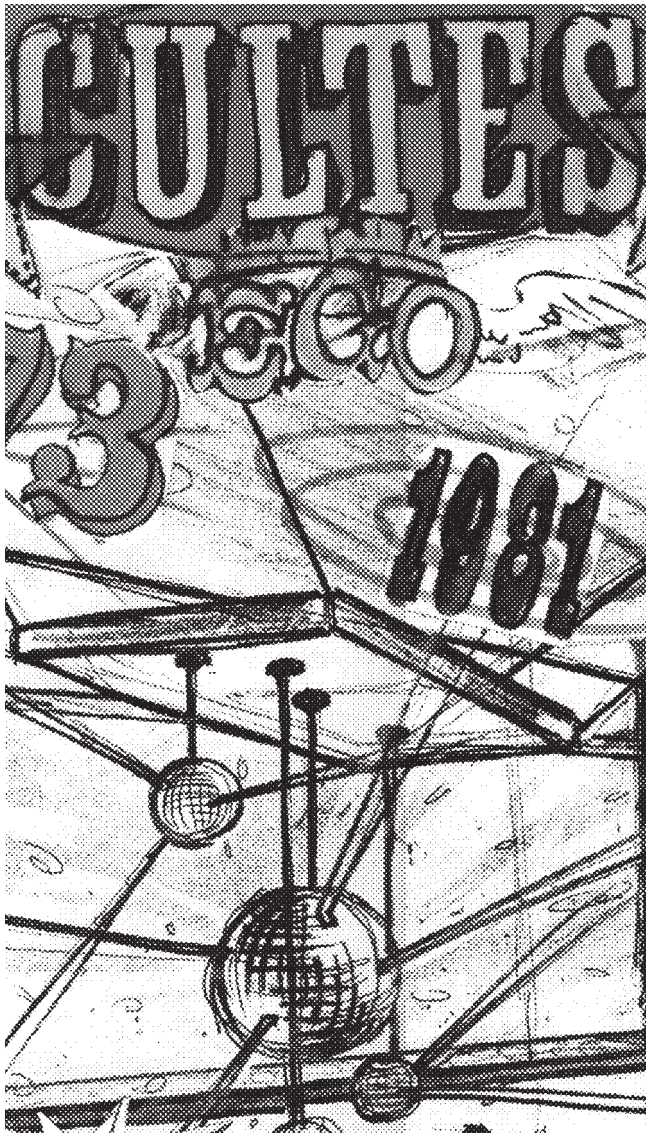
*He's a little bopper, Bobby. He just bops around. He's hot.
You discoed good, babe. It was real good disco.*
Douglas Crimp

Le Blue Boy est un club typique des années 80. À minuit un travesti apparaît au milieu de la piste de danse en aluminium et chante en play-back, transformé en l'icône qu'il porte telle une robe de scène. C'est ici que Brice Dellsperger a l'idée de transposer l'art du transformisme et de la synchronisation labiale au médium cinématographique.

Lorsque je suis arrivé à la Villa Arson, dit-il, je ne sortais pas avec des garçons, j'avais une copine. J'avais eu une histoire d'un soir avec Jean-Luc Verna et le premier été je suis sorti avec Frédéric Bauchet, ma première doublure. L'année suivante je suis sorti avec Bruno Pélassy. C'était en 1991. Nous sommes allés chez ses parents et il m'a montré tous les films de Rainer Werner Fassbinder sur cassettes VHS. Puis j'ai vu les films de Pier Paolo Pasolini à la cinémathèque et c'est à partir de la troisième année que je suis allé au Blue Boy. Au début, nous y allions avec Bruno, Natacha Lesueur, Jean-Luc, Richard Van Loot et c'est là que j'ai vu pour la première fois des spectacles de transformisme - donc pas avant 1993. Je me souviens, il y avait des miroirs partout et je ne voyais que des hommes se regardant dans les miroirs en train de danser. Au début nous y allions une fois par mois et puis en quatrième année j'ai commencé à y aller plusieurs fois par semaine.



1 • Davis Bernadas, "Compulsive double maker", in *GUS*, n°16, septembre 2003, p. 36-38.



Dans le texte inachevé *Disss-co*, Douglas Crimp raconte la culture disco new-yorkaise des années 70². Il raconte ce que l'on pourrait appeler « agencement disco » : se préparer durant la journée, trouver quelqu'un avec qui sortir, manger des protéines, se reposer, décider quelles drogues prendre et quels vêtements porter pour tenir jusqu'à 5h30 du matin. « C'est la seule chose à propos du disco qui est comparable à toute autre expérience, écrit-il. C'est comme ce qui se passe dans la course à pied ou la natation. Vous passez un point où vous êtes au-delà de la fatigue, de la douleur, au-delà même de l'envie de vous arrêter, pensant seulement que cela pourrait durer éternellement et que vous adoreriez cela. C'est de la pure extase. Rien ne compte que la disco, et rien — ni sexe, ni nourriture, ni sommeil, rien — n'est meilleur. » Dans ce texte Crimp raconte également son retour à la disco dans les années 90, sa surprise de voir la conformité des corps qui occupent alors le dance floor. Il qualifie cette very-similitude corporelle de « synthétique » car faite à base de produits protéinés et de body-building. « Ce n'était pas seulement une question de style de coiffures similaires ou du fait que tout le monde portait la même moustache. L'aspect le plus frappant de la similitude était que ces personnes avaient des corps identiques et que ces corps étaient également très différents des autres corps. Ils semblaient perfectionnés pour une activité particulière,

peut-être une forme de sexe plutôt athlétique. En fait, cette activité consistait à danser, ou ce que l'on appelle maintenant danser. Ces corps ont été transformés en machines à danser. » Je partageais cette réflexion avec Brice qui aimait au Blue Boy regarder les danseurs être spectateurs de leur propre corps devant les miroirs du club.

C'est le narcissisme total, me dit-il. C'est la vérité sur le narcissisme homosexuel. Dans la salle, tu pouvais te rendre compte combien ce phénomène était à l'œuvre devant toi. Certains passaient la soirée à danser en face d'eux-mêmes. C'était fascinant. La mise en scène faisait que c'était déjà un spectacle. J'adore danser et je danse bien donc je dansais aussi. Je me regardais dans le miroir et je copiais les mouvements des autres en me mettant derrière eux.

- Pour draguer ?

- Non pour défier ! Mon idée était de refaire leur reflet comme dans le film *Body Double* 36 installé dans l'exposition. Et puis, il y avait la fumée, les stroboscopes, c'était assez excitant. Il y avait deux salles avec des musiques différentes. En bas, ça baisait pas mal je crois. Moi j'y allais pour danser, pour regarder les gens. Tout était frontal. J'adorais cet endroit. Ensuite, à minuit, il y avait un spectacle. Tout le monde se rabattait sur le côté. C'était du play-back. J'ai vu Joy là-bas qui faisait une performance sur *Les Feuilles mortes* de Juliette Greco reprise version disco par Grace Jones. Elle était habillée d'une robe composée de grandes feuilles en lamé. Elle s'effeuillait feuille après feuille. Chacune était retenue à son body par des colliers de perles plus ou moins longs. Donc chaque feuille tombait plus ou moins bas et à la fin, lorsqu'il y a l'envolée lyrique, elle tournait sur elle-même et toutes les feuilles volaient autour d'elle. Et il y avait aussi *Cocaine*, la meneuse, un gros travesti, qui intervenait entre les numéros. C'était une sorte de *Divine*, l'actrice iconique de John Waters, elle était super drôle. Elle travaillait également à Cannes au *Disco 7*.

> BAD GIRL

Toot toot, hey, beep beep
Donna Summer

L'installation à la Villa Arson déploie les dispositifs de réflexion présents en discothèque et dans les salles de gym. Dans le *Body double* 36 Jean-Biche, performer de cabaret qui travaille au Manko à Paris, ré-incarne tous les personnages du film *Perfect* (réalisé par James Bridges en 1985) - ou plus justement la scène du cours de gym collectif. John Travolta (alias Adam Lawrence, un journaliste) et tous les membres du club *The Sport Connexion* y répliquent les enchaînements de Jamie Lee Curtis (alias Jessie Wilson, la professeure d'aérobic). Elle est la perfection « synthétique » de Crimp et le modèle à dupliquer. D'autant plus que le film est basé sur une série d'articles parus à la fin des années 70 dans le magazine *Rolling Stone* au sujet de la popularité, chez les célibataires californiens, des clubs de fitness. Et comme Adam et Jessie ont déjà couché ensemble, les mouvements de bassin sont plus qu'équivoques : le désir de l'autre concerne la fusion dans le modèle mais aussi dans le sexe. C'est un autre type de transformisme.

J'ai demandé à Jean Biche, la machine à danser du remake, s'il avait fait un entraînement spécial en salle de sport pour se préparer au tournage du film. Je lui ai aussi demandé s'il voyait une similitude entre la position de Jamie Lee Curtis dans le film et sa propre position sur

2 • Douglas Crimp, *DISSS-CO (A Fragment): From Before Pictures, a Memoir of 1970s New York (Greater New York)*, MoMA PS1, 2016. Traduction de l'autrice.



scène, sur l'importance des miroirs dont l'utilité, en plus du narcissisme évoqué par Brice, sert aussi à vérifier l'exactitude des poses et des mouvements. Il m'a dit : *En tant que danseur professionnel, mon régime et mon entraînement sont déjà à un niveau d'exigence élevé. Le jeu de miroirs, l'adrénaline, la fierté, me donnaient envie d'aller jusqu'au bout de chaque prise. Pour le film, je passe mon temps à me regarder car chaque personnage se regarde dans un miroir ou regarde la professeure. J'étais donc constamment en auto-observation pour vérifier que j'étais fidèle à l'original. Dans les cabarets de travestis un peu traditionnels dans lesquels j'ai travaillé on mettait toujours un miroir en pied à côté de la scène, on appelait cela « le miroir de la dernière chance », juste pour s'auto-valider dans le personnage.*

- *Tu vois donc quelque chose de similaire entre la scène de cabaret et le travail que tu as fait pour Brice ?*
 - *Dans le Body double 36 je suis quasiment nu, rasé de la tête aux pieds, du fond teint partout sur le corps, pas de culotte et de l'adhésif pour le sexe. Brice a évolué dans un environnement et à une époque où il n'y avait pas les réseaux sociaux. Il travaillait avec ses amis et n'avait rien à prouver. Aujourd'hui une drag, avec la commercialisation de la culture drag, techniquement parlant, à tout à prouver au monde à partir du moment où elle poste son premier selfie sur son profil. Dans le travail de Brice c'est complètement différent, c'est burlesque. Le rôle de Jamie Lee Curtis est le personnage que j'ai vraiment pu m'approprier car j'étais censé être féminine, dominatrice, une dynamique dont j'ai l'habitude sur scène. Sa queue de cheval est pour moi un outil d'empouvoirement³, elle donne des coups de fouet avec. Dans l'original elle a les cheveux courts, elle est à plat, moi je voulais des chaussures fétichistes importables. Dans le film, elle crie des choses que l'on n'entend pas. Je voulais hurler mais le travesti en moi a pris le dessus et j'ai crié en play back. Une chose plus difficile en revanche est de jouer un homme en se travestissant. Pour le rôle de Travolta, j'ai donc choisi la frange droite pour une féminité agressive, en surpuissance. Ce n'est pas une féminité soumise comme certains de mes collègues l'aiment type perruque blonde et mèche en arrière. C'est Betty Page.*

- *Travolta c'est Betty Page...*

- *Oui graphiquement ceinturée, fétichisée. J'ai expérimenté ma féminité avec des filles à la féminité hyper sexuelle, et même si cela peut paraître paradoxal, c'était de l'empouvoirement, du féminisme avec un look*

des années 50 et 60. Elle ne pouvaient même pas marcher normalement... taille serrée, seins coniques, des tissus roses, noirs, panthère, de la fourrure, du satin et moi je voulais être ça. C'était des filles qui étaient stripteaseuse dans le cinéma l'ABC à Bruxelles. La majorité des travestis que j'ai connu aiment s'identifier à des chanteuses mainstream, tandis que j'ai cette liberté, comme Brice, de pouvoir me projeter dans des figures qui ne semblent pas être destinées à la culture LGBT. La mode m'a fait aimer les mannequins : au-delà de leur apparence, je me dis que c'était leur liberté, leur charisme atomique et une certaine agressivité qui m'a donné envie d'exprimer ma propre féminité. On sent dans le fétichisme un paradoxe amusant où plus la femme s'ajoute des contraintes, plus elle se libère et gagne en puissance.

- *T'affilies-tu à l'histoire du transformisme ?*

- *On a longtemps mis le travesti de côté dans la culture LGBT car il est gênant. Avant que le phénomène Rupaul's Drag Race [une émission de télé-réalité américaine produite depuis 2009] ne réhausse son image, le travesti a longtemps été un paria chez les gays. Aujourd'hui les gens s'offusquent beaucoup du mot « travesti » et préfèrent dire « drag » pour profiter de la renommée gagnée outre-atlantique. Mais les travestis se moquent de tout, et d'eux-mêmes. C'est hypocrite de vouloir les gentrifier. C'est comme l'utilisation à outrance du mot « gay » pour tenter de polir la culture homosexuelle.*

- *Il me semble que les personnes qui ont récemment participé aux Body Double, je pense à François Chaignaud, Alex Wetter et toi, exposent des corps plus techniques qui posent la question du corps contemporain et qui va de paire peut-être avec la révolution technologique qui permet à Brice de faire ce type de cinéma.*

- *Et surtout, il nous remet dans une vraie discussion politique au sujet du corps et de l'appropriation de la féminité par la communauté gay mainstream, je parle d'une récupération mercantile qui, repositionnée dans son travail, pose la question de la subversion de cette économie et de sa médiatisation.*

> CHEMOSPHERE

*It's okay. Touching yourself
when you see art can be poetry.*
John Waters

Dans *Body Double* (1984) de Brian de Palma, il y a une scène clé filmée, prétendument, dans la Chemosphere House, une maison octogonale iconique dessinée par l'architecte américain John Lautner dans les années 60. Perchée sur Hollywood Hills, à la limite nord du bassin de Los Angeles, la maison est une machine à produire du regard. Elevée sur une colonne de béton (comme un talon) elle domine la pente et offre à Jake Scully, un acteur de troisième zone, un point de vue dominant sur la chambre de Gloria Revel située en contre-bas. Avec son télescope, Jake cherche Gloria, qui, paraît-il, se déshabille tous les soirs, danse et se masturbe décorée d'un bracelet cheville en diamants. Il l'observe, fasciné par ce moment de transformisme et d'onanisme dont il est normalement exclu. La Chemosphere House installe donc Jake dans une loge privée pour observer un spectacle fétichiste sachant que ce qu'il regarde, en fait, est une performance drag destinée à son seul regard - là est la machinerie. Car cette Gloria n'existe pas. Elle est une fiction doublée par Holly, une actrice de porno, elle aussi actrice de troisième zone. Holly est le *body double* super-érotique de Gloria. Mais Holly n'imité rien. Elle produit, sur la scène de la chambre, un numéro qu'elle

³ • Traduction française du mot anglais "empowerment", un concept qui véhicule l'idée d'acceptation de soi, de confiance, d'estime, d'ambition et de pouvoir.

connaît déjà par cœur : une performance de style et de genre. Holly est un travesti, *Body Double* une parodie. J'ai donc soumis à Brice l'idée que la Chemosphere House, placée en marge d'Hollywood, est une maison pour le théâtre, le regard au théâtre. Comme le télescope, elle est un instrument de perfectionnement de l'œil qui permet à Jake d'avoir une visée (sans être vu) sur un spectacle supposé de la normalité : la chambre de Gloria où il se passe quelque chose de très intime. En fait, rien de normal, il s'agit d'une parodie de striptease et de plaisir qui renvoie Jake à sa propre anormalité puisqu'il devient alors voyeur et encore plus déviant. La maison, en marge, inscrit donc Jake doublement dans la marge, elle le fabrique comme marginal. C'est aussi la machinerie du cinéma. Je pensais alors au livre militant de Vito Russo, *The Celluloid Closet* (1981), qui montre de quelle manière Hollywood a produit une image négative et stéréotypée de l'homosexualité afin de la moquer ou de la réprimer. Il s'agit alors pour Russo de montrer que les personnes homosexuelles existent au cinéma tout en dénonçant l'homophobie qui garde, à Hollywood, l'homosexualité au placard - à l'écran comme dans la société. Les personnages homosexuels du cinéma hollywoodien que Russo prend ainsi en exemples sont toujours efféminés, tristes, psychopathes, androgynes, coupables... hors des normes du genre et donc fausses. C'est le Docteur Elliott qui tue sous les traits de son double Bobbi lorsqu'il se travesti en femme dans *Dressed to kill* de Brian de Palma. C'est aussi Norman Bates qui tue, vêtu des vêtements de sa mère, dans *Psycho* d'Alfred Hitchcock - des films refaits en partie par Dellsperger qu'il regarde, dit-il, avec un « œil décentré » :

Oui, le cinéma produit une pensée dominante surtout dans les années 50-60.

- *Et marque les spectateurs...*

- *Oui c'est alors de l'impérialisme mais soumis à censure, à la bienséance religieuse américaine et qui échappe totalement. Prends Douglas Sirk, il ne met en scène que des personnages exclus, c'est cela qui a fasciné Fassbinder. Le travesti est par extension un personnage double, accepté dans la performance et rejeté dans la société. Le travesti me permet de sortir complètement de l'idéologie hétérosexuelle dominante et hégémonique. Pour moi il est une figure emblématique de toutes les personnes qui sont rejetées. J'applique en retour son esthétique à tout le monde.*

- *Le travesti produit aussi de la résistance et il met en péril le théâtre construit tout autour de lui. Les règles du genre sont déstabilisées en même temps que des questions très techniques comme la fiction ou la photogénie.*

- *Il en joue totalement, il absorbe ces notions et se renforce en même temps.*

- *Il est donc une machine spectaculaire et se diffracte sur tout le film. Il me semble d'ailleurs que nombreux personnages hommes et femmes qui t'intéressent sont des marginaux, on pourrait même dire que ce sont des déviants.*

- *Presque tous oui : le Dahlia noir (Elizabeth Short, actrice de 22 ans, assassinée à Los Angeles en 1947), Catherine Tramell (l'écrivaine meurtrière bi-sexuelle de *Basic Instinct* — Paul Verhoeven/1992), Marion Crane (la voleuse, menteuse, amoureuse de *Psychose*), Carrie White (l'adolescente humiliée, meurtrière de masse aux super pouvoirs, du film de Brian de Palma)... Et d'ailleurs, n'oublie pas le rapport de la Chemosphere à la Villa Arson : la hauteur, l'isolement, les perspectives qu'elles offrent sur la ville...*

> ARSONIQUE

All is pretty.
Andy Warhol

À la Villa Arson, Brice Dellsperger se baladait avec un ghetto-blasteur sur l'épaule qui jouait la chanson *Bad Girl* de Donna Summer, qu'il qualifie de « bande son de sa vie ». Pour son diplôme, en 1995, il avait montré un ensemble de vidéos dont *Eyes Bags* une œuvre pour double écran sur le thème de la traque et du désir. La séquence reprend la scène de poursuite dans la galerie marchande de *Body Double*. Jake y suit Gloria, l'indien y suit Jake et Gloria, Jake y poursuit l'indien. Les allées et niveaux de la galerie marchande californienne à ciel ouvert ont été ici remplacés par les espaces carrelés du centre commercial Nice Étoile. Brice Dellsperger, travesti, moulé dans une jupe blanche, est Gloria. Sa complice, une garçonne carrée, est Jake. Elle performe une sorte de virilité queer (veste noire et lunettes de soleil) et lui une féminité trans. Chacun porte à la main un sac bowling avec une caméra vidéo à l'intérieur. Ils filment champ contre champ leurs déambulations (les fesses de Gloria/ le visage de Jake). Ils attrapent en même temps l'image des regards des passants (surpris par leur looks) ainsi que les parties génitales des hommes moulés dans des jeans ajustés (un autre genre de look type pectoraux saillants et pénis dessinés dans des habits un peu trop serrés). Et là, quelque chose devient évident : la difficulté d'être queer dans un espace masculiniste hétéronormé. La Villa Arson apparaît être alors, pour les jeunes artistes de cette génération, un espace de liberté, un refuge coupé du monde, une « forteresse » qui protège et favorise aussi une forme de vie collective quasi autarcique.



Frédéric Bauchet m'a raconté :

Nous n'étions pas militants, nous étions comme ça car c'était nos vies. Notre marginalité était très contenue car nous étions protégés par le milieu artistique même s'il y a, là aussi, beaucoup de machos. Dans la ville, c'était plus compliqué. Le meilleur témoin de cela est Jean-Luc Verna. Il provoquait des regards étonnés, amusés mais aussi agressifs. Mais dans le sud, comme ailleurs, il y a aussi une fascination pour l'homosexualité et il y a eu plusieurs migrations esthétiques entre ce qu'ont produit les gays et la manière dont cela a été repris par les hétéros : la musculation, les vêtements moulants, les cheveux courts... des choses qui ont été empruntées et qui sont passées d'un milieu à l'autre. Je pense que d'une certaine manière Nice s'est arrêtée dans les années 70 et que beaucoup de niçois n'ont pas changé de vêtements. Ils sont arrivés dans les années 80 avec leurs vêtements des années 70 c'est-à-dire en jeans moulants et hauts serrés.

- *Nice avait donc une esthétique du quotidien anachronique ? Lorsque l'on arrive à Nice la question de la frontière est très forte, marquée par la montagne...*



> CONTEXTE

*I like to watch
- Makes you hot, doesn't?
- Yeah
- Makes me hot too, real hot
Body Double*

Dans les années 90, le contexte artistique niçois est en pleine transformation, encore imprégné des années 60 et de l'héritage de l'école de Nice (Yves Klein, les figures légendaires du Nouveau Réalisme, Fluxus, la domination de Ben sur la scène locale) mais déjà bousculé par la dynamique des convergences de mouvements et des échanges entre des artistes arrivants ou de passage tels Philippe Parreno ou Lily van der Stokker, des critiques et commissaires tels Éric Troncy ou Nicolas Bourriaud. Christian Bernard est le directeur de la Villa Arson. Florence Bonnefous et Édouard Mérino s'installent dans le Vieux Nice où ils fondent la galerie Air de Paris. Pour la première exposition, durant l'été 1990, Parreno, Pierre Joseph et Philippe Perrin conçoivent *Les Ateliers du Paradise, un film en temps réel*, avec l'idée d'habiter la galerie, d'y vivre et d'y jouer « en temps réel » pendant un mois. Dans le texte *Postface*, publié en 2012, Florence Bonnefous revient sur l'expérience et sur le choix de s'excentrer par rapport à Paris, de s'installer à Nice - à l'époque, avec Édouard Merino, ils cherchaient un bunker⁴. Un réseau de nouvelles personnes se côtoient explique-t-elle. Les protagonistes des *Ateliers du Paradise* emménagent à Nice, ainsi que Liam Gillick. En 1994, Air de Paris fait venir Paul McCarthy pour produire, avec l'aide de la Villa Arson, l'œuvre *Pinocchio*.

Florence Bonnefous raconte :

Je suis partie rendre visite à Paul McCarthy à Los Angeles et il a accepté de faire une exposition. Nous avons trouvé une commande, via Olivier Chupin et le Frac Poitou-Charentes pour aider à financer le projet. La Villa Arson, via Christian Bernard, avait accepté de co-produire Pinocchio en mettant à notre disposition un lieu et la personne responsable de l'atelier bois. C'est elle qui a construit le petit chalet. Pour filmer il y avait deux caméras, une fixe et une mobile. Brice Dellsperger était à la caméra mobile. McCarthy a passé presque trois mois sur place. Le montage a été fait au MAMAC avec l'aide de Muriel Anssens. A côté d'elle, McCarthy habillé en Pinocchio reconduisait la vision au travers du masque pour composer sa vidéo. C'était pendant l'été 94. Ensuite nous avons présenté l'exposition à Nice et aussi dans une petite galerie à Paris. Pour l'occasion, les visiteurs devaient eux-mêmes s'habiller en Pinocchio pour voir la vidéo.

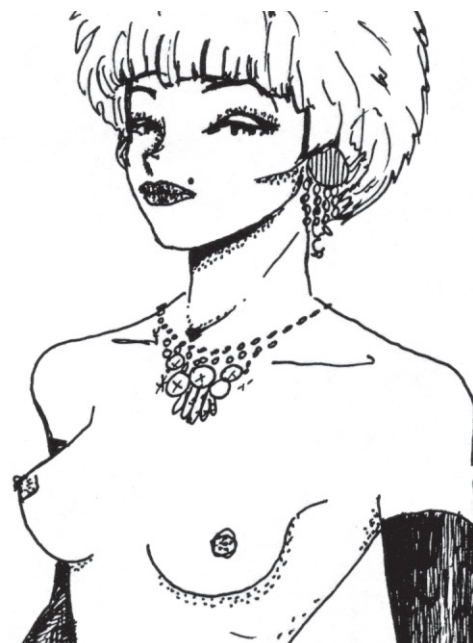
Parmi les expériences décisives de cette période, il y a également, pour Brice Dellsperger, l'exposition *No Man's Time*, conçue par Éric Troncy et présentée à la Villa Arson en 1991 dont l'enjeu est aussi de proposer une alternative au contexte artistique local et national coincé entre conservatisme et propositions démagogiques. Il s'agit alors, en France, pour un certain nombre d'artistes et de commissaires, d'ouvrir les références et le champ des propositions sur un territoire dominé par des politiques culturelles sous tutelle étatique, peu ouvertes aux propositions plus expérimentales développées alors sur la scène internationale. Parmi les artistes présentés dans l'exposition *No Man's Time* (qui devait s'appeler au départ Nice Étoile, en référence au centre commercial) un certain nombre a séjourné à la Villa Arson. Parmi

- Oui, Nice est une ville de montagne, elle est devenue une cité balnéaire plus tard, c'est un finistère.
- Y avait-il de la drogue ?
- A l'époque c'était déjà de l'ecstasy.
- Crois-tu alors que l'effet forteresse de la Villa Arson (dont l'ouverture date de 1970) redouble celui de la ville ? Dans les années 90, il n'y avait pas Youtube, donc culturellement, Brice en parle, il y avait aussi un sentiment de marginalité culturelle. Jean-Luc Verna a parlé de la manière dont MTV lui a permis de se construire un champ de références culturelles...
- J'ai une anecdote. Nous passions nos étés ensemble. Il y avait Natacha Altman et Natacha Lesueur, Jean-Luc, Bruno Pélassy, Brice, Pascale Ripoll... Un été, nous sommes allés dans un petit village de l'arrière-pays, pour une fête. Nous avons fabriqué des chapeaux comme on savait le faire, avec des trucs, des machins... Lorsque nous sommes arrivés nous avons lancés des paris : je devais inviter un type à danser et l'embrasser. Je l'ai fait et tout à dégénéré en bagarre générale. Ceci pour te témoigner du fait que tant que nous étions à la Villa tout allait bien, mais dès que nous sortions, surtout dans l'arrière-pays, cela devenait difficile parfois hostile. Nous étions fiers de ce que nous étions. Nous étions contents du spectacle que nous donnions car pour cette fête, par exemple, nous avions les plus beaux chapeaux, nous participions, nous n'étions pas spectateurs. Nous étions très acteurs.
- Il s'agit donc aussi d'une performance de groupe et une signature esthétique quasi collective ?
- Oui et tout cela est venu spontanément. Durant l'été nous pouvions passer beaucoup de temps à la Villa à regarder des films, à écouter de la musique, à partager nos vêtements, à danser... Pour nous danser était quelque chose de très important.

⁴ • Texte initialement publié dans *Circles, Individuelle Sozialisation und Netzwerkarbeit in der zeitgenössischen Kunst*, Christoph Keller (éd.), Revolver, 2002.

eux John Armleder, Franz West, Dominique Gonzalez-Foerster, Angela Bulloch, Felix Gonzalez-Torres qui a exposé l'œuvre *Sans titre* (1991) un dispositif fait de deux miroirs jumeaux accrochés en pied. Durant la préparation de l'exposition, Éric Troncy raconte qu'il y avait toutes les semaines la projection du nouvel épisode de *Twin Peaks* (diffusé en différé d'un an par rapport aux États-Unis ou à la Grande-Bretagne, les artistes anglo-saxons connaissaient la fin de l'histoire — Dellsperger en produira un remake en 2001). Il évoque de même, parmi la myriade de petits événements publiés dans le journal du catalogue, les rencontres et discussions dans les jardins de la Villa, les verres et repas partagés, la nonchalance arty, le travail et le projet. « Si l'on devait garder une image de *No Man's Time* et de sa préparation écrit-il, elle serait sans doute celle d'un barbecue.⁵ » Le texte est un manifeste pour un nouveau type d'exposition. Mentionnant les revues et débats

5 • Éric Troncy, « Boite noire », texte initialement publié dans le catalogue de l'exposition *No Man's Time* (Villa Arson Nice, 1991), republié dans *May*, n°12, avril 2014, p.55-69.



exposés dans la revue *Artforum*, Troncy les compare alors, avec déception, aux enjeux affichés dans *Art Press* et autres revues françaises spécialisées. Il évoque aussi, philosophe, un spectacle de travesti vu dans une discothèque de Nice : « (...) un spectacle si minable, écrit-il, mais tellement proche de la vie d'une certaine manière. »

Pour l'écriture de ce texte, Brice m'a transmis les notes qu'il avait pour préparer son oral de diplôme. Sur les quatre pages de texte, il y avait une page consacrée aux artistes qui l'inspiraient. Parmi eux : Marcel Duchamp en Rose Sélavy, Michel Journiac et ses pièges à travestis, les trucages de Pierre Molinier, les screen tests d'Andy Warhol, Cindy Sherman, Federico Fellini (notamment *Satyricon* et *La città delle donne*), les dispositifs vidéo de Dan Graham ou les installations de Keith Sonnier... Et si l'exposition *No Man's Time* reste très importante pour lui c'est, explique-t-il, en raison des rencontres avec les artistes. Beaucoup d'étudiant·e-s ont participé à l'accrochage, aux barbecues et il reste à Brice, comme aux autres, le goût des bubble-gum Bazooka mangés tout l'été que Felix Gonzalez-Torres avait installés dans l'une des salles de l'exposition.

> DÉSIR, ANALOGIE, ALGORITHMES

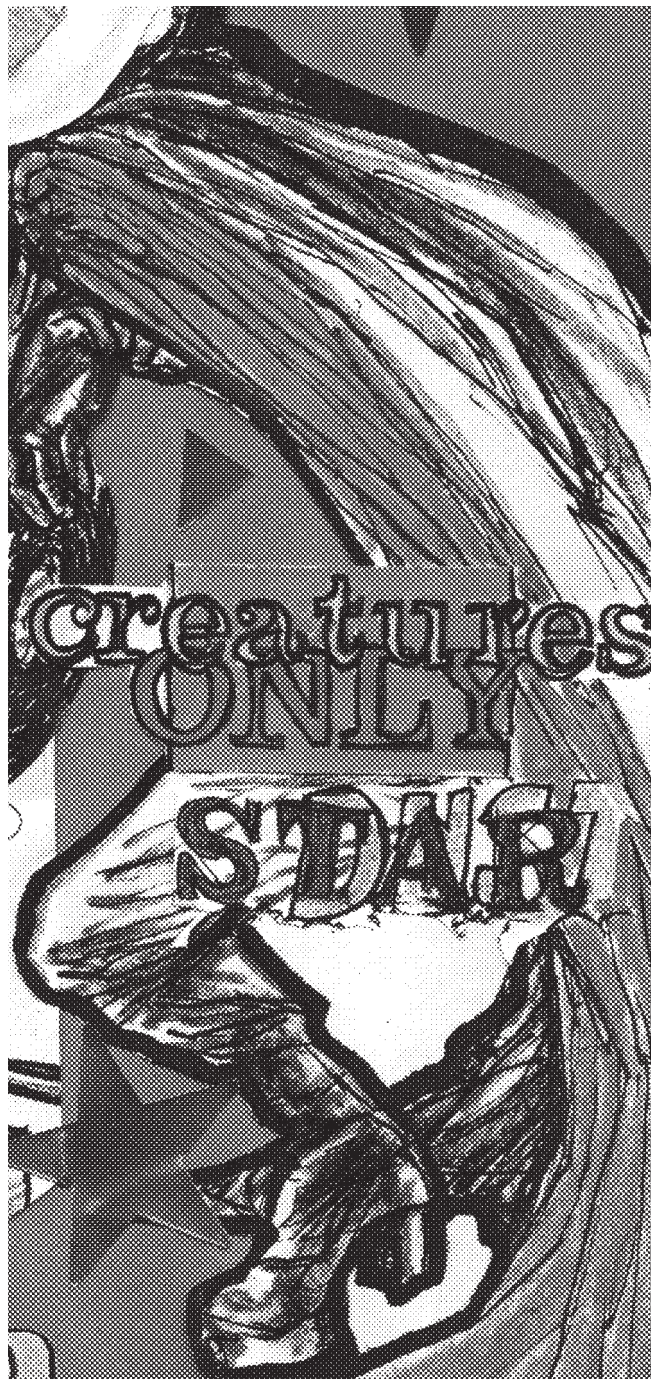
La plus grande partie de la production cinématographique exploite quelques codes qui sont mis en boucle. Je m'efforce de récupérer ce stock de clichés qui tourne sur lui-même. Je ne fais que poursuivre un processus mis en place par le cinéma lui-même.
Brice Dellsperger

Le principe des *Body Double* implique la multiplication et le redoublement de la doublure par l'effet de trucages faits maison, de type incrustations et Photoshop : le maquillage est la signature technologique de Dellsperger. La doublure devient, dans le deuxième film, l'unique référent visuel. Elle cristallise ainsi les désirs de façon compulsive, de plan à plan, par accumulation, bien qu'elle soit une sorte d'algorithme généré par une logique mathématique. Dellsperger a fait le rapprochement entre ses films et les usages des réseaux sociaux sur internet. Il explique : « L'algorithme te propose, des profils ou des images que tu pourrais aimer — tout en évaluant ton

comportement sur internet. L'algorithme sait à l'avance ce que tu vas aimer : il arrive presque à écrire l'histoire avant qu'elle ne soit écrite (...) Nous sommes confrontés en permanence à notre propre reflet du monde, qui nous est proposé selon notre vision. J'appellerais cela la condition du narcissisme contemporain : un système qui est bouclé sur lui-même. Je pense qu'il y a de ça aussi dans les films que je fais parce qu'il s'agit bien de boucles qui renvoient le spectateur à lui-même et à sa propre condition.⁶ »

La boucle, chez Dellsperger, est le motif du désir. Il m'a ainsi raconté que les premiers *Body Double* sont nés de l'envie de voir une scène indéfiniment : trop courte, il voulait l'éterniser — tel le baiser entre Jack Scully et Gloria Revel dans *Body Double 3* (1995) une séquence courte, moins d'une minute, à la charge érotique et émotionnelle forte, soutenue par la musique de Pino Donaggio. Filmé par Dellsperger sur une plateforme en rotation à l'avant d'un décor retro-projeté, ce remake, comme tous les *Body Double*, est, de plus, installé en boucle. Un système d'accrochage accentue

6 • Propos recueillis par Marie-France Rafael en 2018, non publiés.



le systématisme du procédé et satisfait la pulsion scopique et le plaisir. Mais le désir concerne aussi le look et les variations de style des créatures filmées. Elles ressemblent, explique Dellsperger, à ce qu'il aimerait voir dans la vie (et les films) de tous les jours : un spectacle sans doute moins normé et plus psychédélique qui dissout la loi et questionne les genres du regard.

Le bricolage des procédés utilisés accentue cette dimension. Au sujet de *Body Double 3* Dellsperger compare la virtuosité des images de De Palma à la déformation expressionniste de sa duplication, déformation d'ailleurs présente dans tous ses premiers films, tournés en Hi-8, montés sur un banc U-matic.

En 2010, il engage pour la première fois un chef opérateur, bien qu'il ait déjà fait appel à un steadycamer auparavant. Il passe au numérique afin de rivaliser avec les images de Stanley Kubrick. Ainsi à la simplicité des procédés des premiers films, à leur amateurisme bravache, succède une compétition machinique : à la monstruosité photogénique des premiers, succède une monstruosité électronique. Pour *Body Double 32* (d'après *Carrie*) filmé en 2K 16:9 ProRes 444, Dellsperger loue un chariot pneumatique électronique afin de copier la fluidité mécanique de l'original et il utilise des optiques de cinéma. Je lui ai alors demandé, s'il était un fétichiste de la technologie comme il peut l'être avec les décors qu'il reproduit (je parle d'une méticulosité de plus en plus grande dans la reproduction des accessoires, je fais référence à la fabrication d'objet spécifiques ou au *Body Double 16* tournée en 2003 : Brice a filmé l'intérieur du château d'Elvaston dans le Derbyshire où Ken Russell filma lui-même *Women in Love*). Il m'a dit :

Pas du tout

- Tu n'utilises pas les mêmes caméras que celles utilisées dans les films que tu copies ?

- Pas du tout. Je cherche à ressembler c'est tout. De toutes façons c'est inaccessible, c'est beaucoup trop cher. Je fais, en comparaison du cinéma industriel, avec une économie très limitée.

- Peut-on dire que tu es dans l'art du bricolage ?

- Oui la bricole de l'économie et l'économie du bricolage. Je fais tous les effet spéciaux et l'étalonnage moi-même d'où cette pâte particulière. Si mes images apparaissent de plus en plus technologiques c'est parce qu'elles sont faites avec du matériel contemporain. Aujourd'hui certaines personnes cherchent au contraire des formats plus vieux pour ajouter du sens.

Composer un *Body Double*, aujourd'hui, c'est aussi de la dentelle. Dellsperger additionne les images par détournement et superposition de couches (par exemple jusqu'à trente dans le *Body Double 36* à cause des reflets dans les miroirs). Il s'agit aussi de nettoyer, effacer un détail inadéquat, baisser un plafond, glisser volontairement une anomalie : ajuster l'image comme le performer ajuste la pose devant le miroir histoire de montrer son meilleur profil. Brice m'a dit s'interroger sur le fait que son travail ait peut-être aussi à voir avec la question de la consommation des corps

- dans l'industrie du spectacle, le cruising ou sur des plateforme de rencontre telle Tinder... Et là, je repense à *Body double (X)* d'après *L'Important c'est d'aimer* (1975) d'Andrzej Zulawski, à la scène d'orgie entièrement doublée par Jean-Luc Verna. Je pense à Mandy, objet sexuel assassiné et qu'il double aussi dans le remake d'*Eyes Wide Shut* en 2010. A la scène du même film dans laquelle Verna double les prostituées installées nues de manière sculpturale sur des plateformes en rotation... et à Elisabeth Short, starlette mutilée, remplacée par Eva Svennung dans le remake du *Black Dahlia* en 2010...

She's just a gutter fairy
À propos de Billy, in *Mother Camp* (1972)

Les *Body Double* subvertissent les divisions de rôles et de genres au sein de l'industrie du spectacle. La duplication concerne un film premier habité par un corps lui-même dupliqué autant de fois que le nécessite la copie. L'homogénéisation des corps (de rang et de genre) pose donc aussi la question de la logique hypermémétique développée dans l'industrie cinématographique - d'autant plus que les images de Dellsperger, comme les corps qui y sont exposés, sont marqués d'une esthétique camp héritée des spectacles de transformisme et de cabaret (talons très hauts, maquillages signés, coiffures et mimiques de répertoire). Dellsperger propose donc une alternative parodique.

Le biologiste et éthologiste britannique Richard Dawkins, dans son ouvrage *The Selfish Gene* (1976), définit les mêmes comme de petites unités de transmission, analogues à des gènes, qui se répandent de personne à personne par copie ou imitation. Le terme *même* est une reprise modifiée du terme grec *mimema* qui désigne « quelque chose qui est imité ». Comme les gènes, les mêmes sont définis tels des répliquants qui subissent des variations, des effets de compétition, une sélection, une rétention. Avec cette notion, Dawkins, interroge les phénomènes culturels sur le modèle de la biologie évolutionniste. Il parle ainsi d'unités de transmission culturelle ou d'unités d'imitation qui peuvent être des mélodies, des croyances ou des idées, des slogans, des modes vestimentaires - et auxquelles on pourrait ajouter la notion de genre. Ces unités se transmettent de personne à personne par le biais de la copie ou de l'imitation. Dawkin propose une analogie avec le parasite, arguant qu'un même fertile implanté dans un esprit parasite (soit le cerveau) le transforme en un véhicule pour se propager à la manière d'un virus dans une cellule hôte. Les mêmes qui circulent sur internet emprunte à ces caractéristiques — sauf qu'il s'agit d'images auxquelles on adjoint le plus souvent un texte. L'unité culturelle de base (une image, un gif, une chanson, une vidéo) se trouve ainsi parasitée et augmentée par une intervention collective qui en détourne et retourne successivement les possibilités sémantiques. Les *Body Double* Dellsperger participent de cette logique. Ils sont de nature mémétique tout en proposant une alternative à la logique hypermémétique du cinéma industriel — celui critiqué par Russo. Du même, ils tirent leur pouvoir du sens de la parodie, du pastiche en répondant frontalement, par répétitions, aux stéréotypes identitaires et calibrages spectaculaires. Comme au cabaret, par reflets interposés, fiers et parodiques, ils sapent les effets d'assignation autoritaires et dogmatiques. La position du deuxième film est la même qu'au *Blue Boy* : juste derrière, face au miroir, développant une répétition de mouvements et d'attitudes qui corrompt le champ référentiel dont s'inspire le corps/l'image initiale.

Tous les propos rapportés dans ce texte, sauf mention, ont été collectés par l'autrice à l'occasion de l'exposition *Fucking Perfect* à la Villa Arson.

Remerciements de l'autrice : Frédéric Bauchet, Jean Biche, Florence Bonnefous, Brice Dellsperger, Éric Mangion, Jérôme Mauche.

Toutes les illustrations sont tirées des archives de Brice Dellsperger.

Mes vidéos *Body Double* (traduire doublure ou littéralement corps double) agissent comme des doublures de séquences de cinéma des années 70 ou 80 ; le titre fait référence au film de Brian de Palma (*Body Double*, 1984). C'est à ce jour une série de 40 films de durées variables dont le motif obsessionnel est le corps de la doublure dans le cinéma grand public. Selon une démarche rigoureuse mais émancipatrice, je fais rejouer chaque scène choisie par un-e unique acteur-ice travesti-e, super personnage interprétant tous les rôles par dédoublement.

En s'appropriant la forme linéaire/autoritaire d'un film, les *Body Double* visent alors à perturber le genre sexuel normé au moyen d'une esthétique *camp*.

Fucking Perfect. C'est la mode de l'aérobic dans les années 80 ! *Perfect* de James Bridges sort en 1985. Ce film montre avec superficialité les relations humaines dans les clubs de gym de Los Angeles, vues par les yeux d'un journaliste (John Travolta) qui tombe sous le charme d'une coach de gym au look androgyne (Jamie Lee Curtis).

Les études sur le corps postmoderne dans la société contemporaine américaine sont liées au contexte des années 80, période qui voit la consécration d'un corps-objet idéal rattrapé par l'épidémie du Sida. L'identification du virus HIV aura à partir de là une influence majeure sur la perception et la représentation des corps et de la sexualité.

La séquence du film à l'origine de ***Body Double 36*** est celle du cours de gym. Un récit réduit au minimum, des gestuelles et des regards évocateurs, nous assistons ici à une véritable symbiose des corps, un synchronisme parfait sur le pseudo tube *Shock Me*, dans un pur moment d'expérience collective qui s'apparente à un orgasme. Différents types sont représentés, mais étrangement, se confondent, ce qui pourrait définir selon moi une nouvelle identité trans. Le corps-trans d'aujourd'hui devrait rendre hommage au fitness des années 80 ! Son ambiguïté, ses transformations corporelles, la transgression de ses corps augmentés et sculptés par l'accomplissement personnel.

Des sujets que je mets en forme et en image dans une installation inédite. Comme dans un kaléidoscope, par jeu de miroir et d'agrandissement, la séquence y est doublée plusieurs fois. J'invite Jean Biche, artiste performeur qui se produit sur la scène parisienne du Manko Cabaret, à interpréter tous les personnages. Sur le tournage qui a duré dix jours, l'expression « *Fucking Perfect* » était consacrée pour dire qu'on allait enfin réussir à tout boucler, littéralement, « On va baiser Perfect », mais en anglais, cela veut aussi dire « C'est putain de parfait » !

Parallèlement à ***Fucking Perfect***, je présente à La Station à Nice (du 3 juillet au 28 septembre 2019) dans ***L'Âge du double*** tous les documents préparatoires à ***Body Double 36***, avec un ensemble de story-boards, dessins, photographies et gouaches qui ont été utilisés pour les autres films depuis 1995. Dans une salle noire seront diffusés tous les numéros marquant de la série *Body Double*.

Brice Dellsperger, avril 2019

FUCKING PERFECT / BODY DOUBLE 36

Réalisation : **Brice Dellsperger**
avec **Jean Biche** dans tous les rôles

Commissariat : **Éric Mangion**
En partenariat avec La Station (Nice)

Dans la lignée de la série *Body Double*, Brice Dellsperger présente ***Fucking Perfect Body Double 36***, une installation vidéo multi-écrans d'après le film *Perfect* (James Bridges, 1985), produite et réalisée *in situ* dans la galerie carrée du centre d'art de la Villa Arson.

Installation vidéo à deux écrans avec miroir d'après le film *Perfect* (James Bridges, 1985)
Avec Jean Biche
Durée : 10 minutes, répétition
2 vidéo-projections HD synchronisées, son stéréo unique, miroir au sol, podium 220 x 220 x 37 cm (bois recouvert de moquette), peinture murale en dégradé progressif.
Performeur : Jean Biche
Images : Loic Bovon
1^{er} assistant caméra : Alexandre Berry
Son : Didier Blasco
Montage et effets spéciaux : Brice Dellsperger

Production : Villa Arson
Production exécutive : Beau Bizarre
Assistant réalisateur : Antoine Conde
Incroyables assistants : Matthieu Maytraud, Hayoung Kim, Léa Doussière, Vincent Burger (étudiant·e·s de la Villa Arson) / Matériel : RVZ, Paris et Diacosmie – Centre de production de l'Opéra de Nice

Document de visite : Marie Canet, Brice Dellsperger (textes) et Arnaud Maguet (design graphique)

Remerciements : aux équipes de la Villa Arson, de Beau Bizarre, de Diacosmie – Centre de production de l'Opéra de Nice, ainsi que Marie Canet, François Tarot, Julien Tibéri, Pascale Tiraboschi et Jean-Luc Verna.

Brice Dellsperger est représenté par la galerie Air de Paris (Paris).

PERFECT TROUBLE

Perfect Trouble est une série de courtes pièces sonores qui proposent une ré-interprétation de ***Fucking Perfect Body Double 36*** de Brice Dellsperger.

Telle une mise en abîme, les éléments constitutifs du film : le décor, les personnages, leurs mouvements... sont autant de matière pour audio-décrire de façon factuelle et par une pluralité de points de vues – le contenu du film et sa scénographie au travers de son installation vidéo présentée dans la galerie carrée de la Villa Arson. Chaque spectatrice et spectateur est invité·e à faire l'expérience d'espaces de représentations à partir de leurs perceptions auditives.
Perfect Trouble se joue d'un trouble entre images mentales et réalité.

Dispositif tout public, accessible aux personnes mal et non voyantes.

Conception : **Diane Blondeau & Valérie Castan**
Écriture de texte : Valérie Castan
Création sonore : Diane Blondeau
Voix lectrice : La Fovéa
Production : Villa Arson

Parallèlement à cette exposition, La Station (Nice) présente ***Brice Dellsperger L'Âge du double***, du 3 juillet au 28 septembre 2019. Une exposition qui réunit plusieurs œuvres de la série des vidéos *Body Double* et présente des documents préparatoires à ***Body Double 36***, avec un ensemble de story-boards, dessins, photographies et gouaches qui ont été utilisés pour les autres films depuis 1995. www.lastation.org

Ces deux expositions complémentaires sont organisées dans le cadre de la manifestation ***Nice 2019 : L'Odyssée du Cinéma, La Victorine a 100 ans.***

La Villa Arson est un établissement public du ministère de la Culture. Elle reçoit le soutien de la Région Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur, du Département des Alpes-Maritimes et de la Ville de Nice.

La Villa Arson est membre de UCA - Université Côte d'Azur, ainsi que des réseaux L'Ecole(s) du Sud, ANDEA, BOTOX[S] et DCA.

Partenaires média Art Press, ParisArt Le Journal des Arts, L'Œil et La Strada

Villa arson
nice

art press **paris art** **La Station**

Le Journal des Arts

L'Œil **la Strada**


Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

 **VILLE DE NICE**

RÉGION SUD
PROVENCE
ALPES
CÔTE D'AZUR

 **DÉPARTEMENT DES ALPES-MARITIMES**


Ministère
Culture

UNIVERSITÉ CÔTE D'AZUR


BOT OXS

NICE 2019
L'odyssée du CINÉMA
La Victorine a 100 ans

VILLA ARSON NICE INFORMATIONS PRATIQUES

Du 30 juin au 13 octobre 2019. Ouverture tous les jours sauf mardi, de 14h à 19h, de 14h à 18h en septembre et octobre • Ouvert le 14 juillet et le 15 août 2019

Entrée libre • Rendez-Vous / Point de vue sur les expos
Visite accompagnée tous les jours d'ouverture à 15h

Villa Arson 20 avenue Stephen Liégeard
F-06105 Nice cedex 2 • tel. +33 (0)4 92 07 73 73

servicedespublics@villa-arson.org
www.villa-arson.org

Réseaux sociaux : #ExpoFuckingPerfect • #dellsperger
#jeanbiche • #villaarsonnice • @villa_arson

