

Déméter

ISSN : 1638-556X

Éditeur : Université de Lille

14 | Hiver | 2025

Défaire les histoires disciplinaires : frictions et appropriations réciproques
entre théâtre et performance (de 1950 à nos jours)

Fuego y Veneno, Pilar Albarracin

Maison Folie Moulins, « Fiesta » Lille 3000, 9 juillet –
9 novembre 2025

Sarah Troche

 <https://www.peren-revues.fr/demeter/2454>

Référence électronique

Sarah Troche, « *Fuego y Veneno*, Pilar Albarracin », *Déméter* [En ligne], 14 |
Hiver | 2025, mis en ligne le 30 janvier 2026, consulté le 01 février 2026. URL :
<https://www.peren-revues.fr/demeter/2454>

Droits d'auteur

CC-BY-NC

Fuego y Veneno, Pilar Albarracin

Maison Folie Moulins, « Fiesta » Lille 3000, 9 juillet –
9 novembre 2025

Sarah Troche

TEXTE

- 1 Dans le cadre de « Fiesta », septième édition de Lille 3000, l'artiste espagnole Pilar Albarracin met en scène à la Maison Folie Moulins une fête étrange, où le sang se mêle au poison (« *Fuego y veneno* »), dans des rituels décalés. La photographie grand format qui ouvre l'exposition donne le ton : une danseuse flamenco est pendue la tête en bas, attachée par les hanches à des cordages, pied gauche levé bien haut (*Bleue. Série Carne y Tiempo*, 2018). Entre performance spectaculaire et mise à mort, le corps est sacrifié au spectacle du vêtement qui chute en une cascade de volants rouge et noir mêlés. S'il y a bien de l'humour dans les œuvres de Pilar Albarracin, celui-ci, particulièrement acide, agit comme un poison : il corrode, fait vaciller les rituels les plus codifiés et les traditions en apparence les plus festives. Son œuvre, drôle et tragique à la fois, ressaisit ce concentré « d'hispanité » que représente la culture andalouse, à travers ses clichés les plus connus : flamenco, châles à franges, tauromachie, robes à pois, passion, ardeur, guitare. Tous les stéréotypes sont là, déployés sous nos yeux, immédiatement reconnaissables et pourtant totalement métamorphosés, inquiétés, troublés.



Figure 1. *Bleue, Série carne y tiempo*, 2018, 195x127cm, @Pilar Albarracín

- 2 On entre dans l'exposition comme dans une boutique de souvenirs : intitulés *Recuerdos de Espana* (2009), deux portants de cartes postales proposent des images toutes semblables. Droites, tête haute, étalant leurs robes à volants d'où s'exhibe parfois une jambe, les danseuses de flamenco figurent au milieu de décors interchangeable (arcades et ruelles ombragées, places de villages, corridas). De quoi se souvient-on quand on consomme l'Espagne en souvenirs tout faits ? À qui sont ces souvenirs ? Qui les porte ? Ces cartes postales des années 1970 ont la vivacité des « couleurs locales », passées au filtre jaune du temps. Au centre de chaque portant, une carte détonne : sur écran lumineux, des touristes attifés de costumes traditionnels rejouent maladroitement les saynètes de couples amoureux. Chapeau de travers, poses forcées, loin de la « tenue » des cartes postales, ils témoignent de la persistance contemporaine d'un imaginaire qui traverse les décennies, grossièrement actualisé par le médium.



Figure 2. *Recuerdos de España #2*, 2009, @Hugo Miel

- 3 Sur le mur de gauche sont alignés des châles brodés aux longues franges, écho contemporain aux châles de Manille que revêtent traditionnellement les danseuses de flamenco et que l'on suspend aux balcons lors des fêtes. Leurs motifs brodés produisent de drôles de rencontres : aux fleurs traditionnelles, marqueurs d'une identité locale, se mêlent des émojis qui s'esclaffent, nous tirent la langue ou se trémoussent d'amour, vibrant aux côtés d'une signalétique haut débit. Les motifs traduisent la double logique identitaire du flamenco, qui s'ancre dans un territoire local, tout en cherchant à s'adresser à tous. L'histoire du flamenco s'est en effet construite dès le XIX^e siècle en réponse à une demande extérieure avide de signes identitaires et de stéréotypes convenus, vus comme des gages d'authenticité : les productions artistiques figent en les copiant indéfiniment les traits du gitan au regard ardent et de la danseuse sauvage et fière¹. Ces châles, qui ont été produits spécifiquement

pour « Fiesta », tirent cette double logique jusqu'au bout ; bien alignés, comme produits à la chaîne, ils expriment une identité « locale » et globalisée qui parle le langage touristique universel : l'Espagne authentique, c'est super fun !



Figure 3. *Desde tu casa y la mía... La calle de la alegría*, 2025, @Hugo Miel



Figure 4. *Desde tu casa y la mía... La calle de la alegría*, 2025, @Sarah Troche



Figure 5. *Desde tu casa y la mía... La calle de la alegría*, 2025, @Sarah Troche

- 4 Cette première salle se découvre en musique : le son d'une vidéo projetée en grand écran emplît l'espace et rythme la visite. Cette musique, même l'oreille la moins hispanique la reconnaît, tant elle a été reprise à travers le monde, au point de devenir une sorte d'hymne national, supplantant l'hymne officiel. Il s'agit de *Viva España*, succès mondial des années 1970, popularisé sous Franco, et joué depuis dans les stades de foot, les fêtes, les rues touristiques, déclinant les clichés sur le soleil, les toilettes andalouses, l'ivresse et les roulements de castagnettes. Or c'est bien là le cœur de la politique « d'ouverture » de l'Espagne dans les années 1970 – qui furent celle de l'enfance de Pilar Albarracín, née en 1968 à Séville : une ouverture touristique qui vient recouvrir de cartes postales la réalité d'une dictature qui se maintient jusqu'en 1975, soutenue par la morale catholique et le pouvoir patriarcal.

- 5 Viva España, en boucle donc, mais joué par une fanfare de rue qui escorte une femme. Dans cette vidéo qui porte le titre de la chanson (2004), Pilar Albarracín, vêtue d'un tailleur jaune vif, le visage couvert de larges lunettes noires, allonge le pas avec détermination : elle a fière allure. Est-ce une femme politique, une star ? Assurément quelqu'un d'important, escorté d'une fanfare d'hommes en costume-cravate sombres. L'étrange parade parcourt les rues de Madrid et se mêle aux passants, dont la caméra adopte le point de vue mouvant, saisissant la scène dans des perspectives incertaines, entre les têtes, captant au passage les pancartes d'une manifestation contre la mise à mort des taureaux (« *La tortura nos es arte ni cultura* »). Subrepticement, sans que l'on puisse désigner un moment précis de rupture ou de bascule, l'atmosphère festive change de tonalité : les musiciens ne sont plus derrière mais à côté d'elle, ils se rapprochent de la femme qui accélère le pas, l'enserrent quand elle traverse la rue en courant, main crispée sur son manteau. La parade est la même, mais ce déphasage des positions change tout à la perception de la scène, jusqu'à la musique, régulière et obsédante, pressante, indissociable de la présence des corps des musiciens (trombone à coulisse qui glisse près du visage, maillets qui percutent avec force). La parade devient fuite en avant, jusqu'au ralenti final qui semble desserrer l'étau, suspendant la musique dans les airs : Viva España !



Figure 6. Documentation de la vidéo performance *Viva España*, 2004, @Pilar Albarracín

- 6 Même glissement de la fête à la violence sourde dans *Prohibido el cante* (2000), projeté dans la salle suivante : le titre de la vidéo, que l'on retrouve inscrit en lettres capitales noires dans la performance filmée, fait référence aux affichages qui proscrivaient le chant dans les tavernes populaires sous la dictature de Franco. La performance débute comme un petit spectacle : installation des artistes sous les applaudissements ; le guitariste, visage calme et souriant, entame le prologue, tandis que Pilar Albarracín, en robe de flamenco cousue dans du tissu militaire, châle rouge sur les épaules, scande la mesure de ses mains. Soudain sa voix éclate comme un cri qui échappe, une plainte portée loin. Oscillant entre gémissements contenu et cri bestial, plaisir et souffrance, la voix se mue progressivement en une seule longue plainte, cherchant la grâce au plus profond du corps. En lieu et place du *cante jondo* traditionnel, ce n'est plus qu'un puissant gémissement qui dit la douleur, la peine, l'intensité insoutenable de l'affect, mais parfaitement tenu, cadré par la performance. Le geste final est sidérant : sortant de sa robe un couteau, elle se transperce la poitrine, déchire sa robe d'où le sang coule à gros bouillon, extirpe son cœur et le jette avec dédain à terre, sous les applaudissements du

public et les derniers accords de guitare. L'interdit est respecté : elle n'a pas chanté, mais donné à entendre, sans paroles, la passion dévorante, la souffrance qui déchire. Alliant performance vocale et grotesque de l'excès, elle fait exploser le cliché de l'intérieur, en le réinscrivant dans le contexte du franquisme, éclairé par une possible lecture féministe : s'arracher littéralement le cœur et le jeter à terre, c'est une manière de détruire le stéréotype mortifère de la passion amoureuse, dont l'ardeur est jaugée à l'intensité de la souffrance qui l'accompagne.



Figure 7. Documentation de la vidéo performance *Prohibido el cante*, 2000, @Pilar Albarracín

- 7 Glissement aussi, métaphorique et littéral, dans la vidéo *La cabra* (*La chèvre*, 2001) : vêtue d'une robe blanche à pois roses, Pilar Albarracín tient entre ses bras une outre de vin traditionnelle faite en peau de chèvre. Ce qui pourrait commencer comme une danse à deux bancale se transforme vite en farce burlesque, drôle et cruelle à la fois, qui instille le trouble et le malaise. Elle glisse, se relève, glisse à nouveau, se roule à terre en enserrant entre ses cuisses l'outre pleine qui dégouline de vin ; elle « devient chèvre », se contorsionne, le pas

de deux se transformant en corps à corps orgiaque et sanglant, ouvert à toutes les projections.



Figure 8. Documentation de la vidéo performance *La cabra*, 2001, @Pilar Albarracín

- 8 La vidéo intitulée *Musical Dancing Spanish Dolls*, produite la même année (2001), déroule la danse mécanique de poupées automates : vêtues de robes andalouses rouges à pois blancs, elles oscillent le bassin sur fond de rengaine grinçante. Parmi elles, Pila Albarracín, poupée vivante qui s'insère au milieu des automates, se fait femme-objet, calquant son mouvement de bassin sur la mécanique infallible des poupées, et affichant un sourire impeccablement figé. C'est ici le nouage entre le kitsch des produits touristiques, la culture au rabais, et la production en série de femmes-objets, qui est rendu visible, non sans humour.



Figure 9. Documentation de la vidéo performance *Musical Dancing Spanish Dolls* 2001, @Pilar Albarracín

- 9 Inversion des pois et retour du vivant dans la dernière vidéo (*Lunares*, 2004) : en robe blanche à longue traîne, accompagnée d'un orchestre de musiciens qui restent dans l'ombre, Pilar Albarracín se pique le corps avec une aiguille, sur le rythme régulier d'un *pasodobles* de corrida : les taches de sang font surgir des pois qui éclosent comme des fleurs sur la robe traditionnelle. Le sang est traité comme un motif décoratif, effet d'un art de la blessure hautement ritualisé. Loin de toute magnification de la violence charnelle, qu'on trouve par exemple chez Picasso dans la figure du taureau centaure, la performance interroge cet effet miroir entre la femme et le taureau – un des fils rouges de l'œuvre de l'artiste –, et plus largement la violence esthétisée au nom de l'art et du spectacle. À ceci près qu'ici, c'est elle, la femme, fière et droite, qui décide de ses blessures : elle produit et offre au regard les *lunares* (pois), puis s'en va.



Figure 10. Documentation de la vidéo performance *Lunares*, 2004, @Pilar Albarracín

- 10 La dernière salle nous plonge dans une atmosphère très différente : les pois ensanglantés deviennent éclipse de lune, autre forme circulaire qui place la fête sur le terrain des rites ancestraux et présences magiques. Cette troisième et dernière salle se découvre comme une seule et même installation, le regard épousant dans un même mouvement les mouvements lents projetés sur grand écran (lune cachée par les nuages, danse de feu, taureaux fantoches), les châles suspendus dans les airs, les ombres portées, les tableaux brodés exposés aux murs où éclatent des feux d'artifice, et les taureaux posés au sol comme de grands jouets pour enfants, appareillés de pétards bricolés sur leur tête. L'ensemble est ample, large, et pourtant assez intimiste dans l'atmosphère qu'il dégage, invitant à ressentir un autre rapport à la tradition et à la fête : en contrepoint du folklore mis en boîte pour touristes, la fête se joue en en se déroband, comme la lune cachée par les nuages.



Figure 11. *Fuego y veneno*, 2025, @Hugo Miel



Figure 12. *Fuegos artificiales I to IX*, 2015, @Hugo Miel

- 12 En parcourant l'ensemble de l'exposition, on sent à quel point il est difficile de qualifier d'un terme unique le rapport de Pilar Albarracín à la tradition andalouse, à ses rites, ses fêtes, ses danses : y voir simplement un geste de dénonciation serait réducteur. Pleinement engagée mais non militante, son œuvre invite à une réflexion esthétique au sens fort du terme, tout à la fois sensible et réfléchie : elle ouvre un espace de questionnements sur les rapports de force (patriarcaux, économiques, politiques) qui se jouent à même les images en apparence les plus lisses (cartes postales), les rengaines et musiques les plus consensuelles, les postures et gestes qui façonnent les corps jusque dans l'expression de la passion. Si elle s'attelle aux stéréotypes, on aurait tort de dire qu'elle les démonte ou les déconstruit. L'approche est plus charnelle, plus violente aussi : elle les incarne, elle se les approprie à plein corps et pleine voix, s'arrache littéralement le cœur, se fait chèvre, roule à terre, agonise sa passion, redonnant ainsi du poids, de la chair, des gestes à ce que l'industrie touristique tend à déréaliser en séries infinies d'objets identiques. Non tant condamnation que célébration critique, dont les questions et les formes continuent de résonner en nous en sortant, avec en tête cet air insistant, festif et ambigu : « Viva España ! ».

NOTES

- 1 Diego Farnié, « Pourquoi le flamenco est-il une telle machine à fabriquer des stéréotypes ? », *Amnis, revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe/Amérique*, n° 2, 2018. <https://doi.org/10.4000/amnis.3299>

AUTEUR

Sarah Troche

Sarah Troche est Maîtresse de conférences en esthétique et philosophie de l'art à l'Université de Lille, et membre du laboratoire STL (Savoirs, Textes, Langage). Ses recherches portent sur les pratiques artistiques modernes et contemporaines (arts visuels, littérature, musique), et plus particulièrement sur la place du hasard, le travail de la mémoire et de l'oubli, la circulation des images toutes faites et des clichés. Elle est l'auteure d'un livre intitulé *Le hasard comme méthode, Figures de l'aléa dans l'art du XX^e siècle* (PUR, coll. « Aesthetica », 2015), et a dirigé plusieurs ouvrages et dossiers thématiques, notamment dans les revues *Déméter* et *Methodos*.