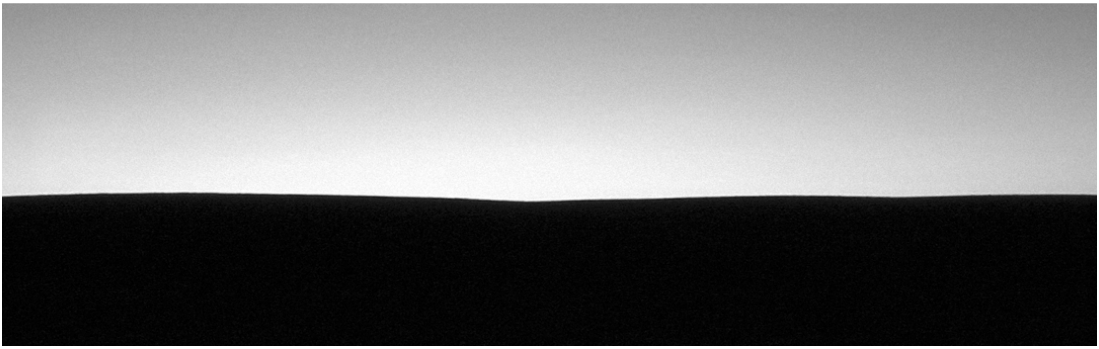
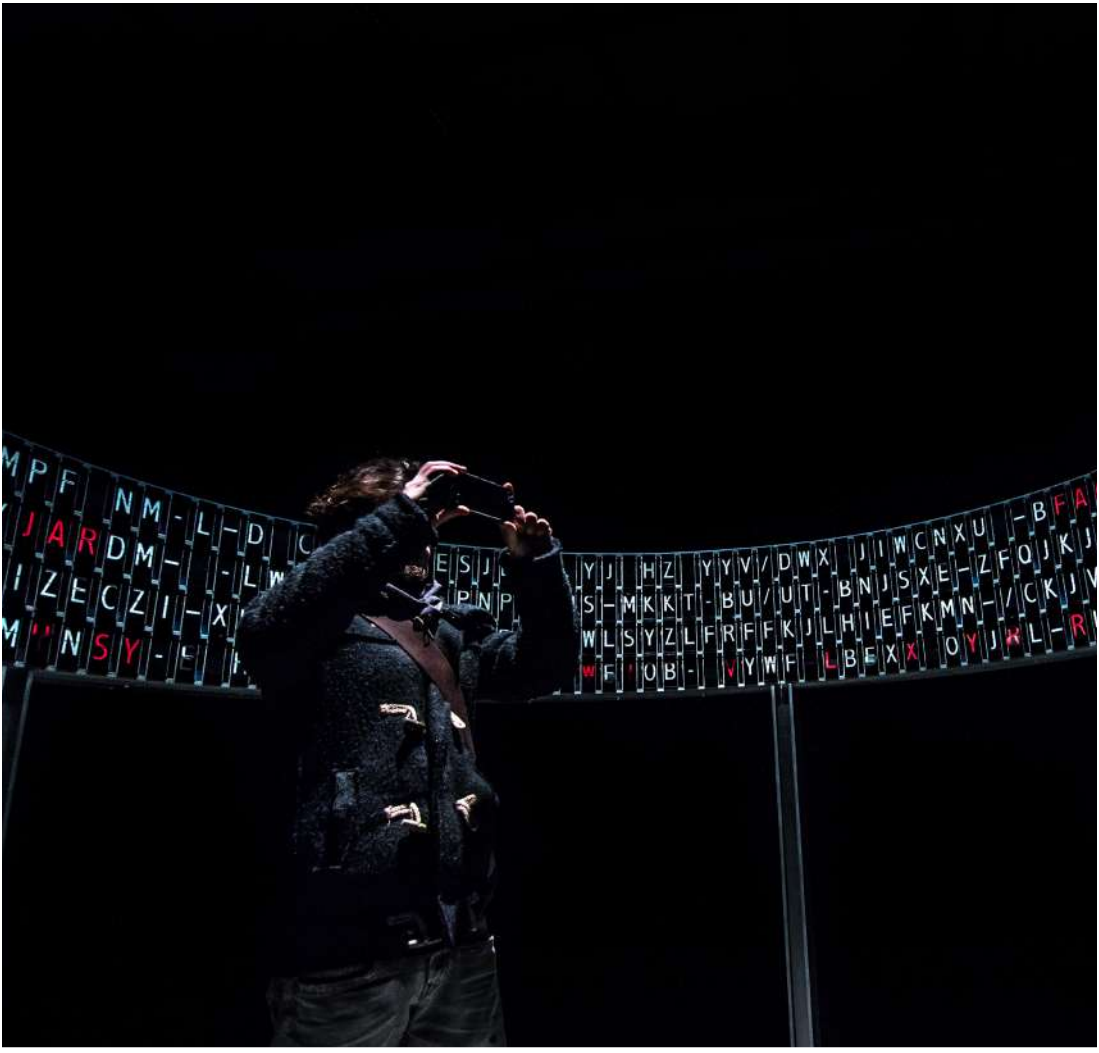


TurbulencesVidéo

revue trimestrielle 90 - Janvier 2016



Turbulences video #90 • Premier trimestre 2016

Directeur de la publication : Loiez Deniel • Directeur de la rédaction : Gabriel Soucheyre
Ont collaboré à ce numéro : Alain Bourges, Geneviève Charras, Gabrielle Colace-Scarabino, Jean-Paul Fargier, Térésa Faucon, Jean-Luc Moreau, Cyril Neyrat, Jean-Paul Gavard-Perret, Jean-Jacques Gay, Gilbert Pons, Gabriel Soucheyre, Frédéric Valabrègue.
Relecture : Evelyne Ducrot, Anick Maréchal, Gilbert Pons, Gabriel Soucheyre.
Coordination & mise en page : Éric André Freydefont

Publié par VIDEOFORMES,
La Diode - 190/194 bd Gustave Flaubert - 63000 Clermont-Ferrand, France • tél : 04 73 17 02 17 •
videoformes@videoformes.com • www.videoformes.com •
© les auteurs, Turbulences VIDEO #90 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •
La revue Turbulences vidéo #90 bénéficie du soutien du ministère de la Culture / DRAC Auvergne, de la ville de Clermont-Ferrand, de Clermont Communauté, du conseil départemental du Puy-de-Dôme et du conseil régional d'Auvergne.

En couverture de ce numéro :
1. *lundi 8 décembre* © Caroline Duchatelet
2. *Signal to Noise,* Lab(au), Biennale Némo 2015 © Photo : Quentin Chevrier

TurbulencesVidéo
revue trimestrielle 90 - Janvier 2016

édito

Un intérêt pour le paysage est-il complètement déconnecté de ce qui agite notre petit monde ou bien au contraire les turbulences actuelles ne nous amènent-elles pas à reconsidérer ce regard que nous avons cru pérenne ? Les considérations environnementales qui semblent être des préoccupations premières partagées par un grand nombre ne peuvent faire abstraction du regard et des recherches des artistes. L'histoire de l'art en témoigne et dans toutes les cultures. La globalisation des connaissances, l'hybridation des cultures et des écritures contemporaines souligne encore plus la pertinence de ces regards croisés. En mars prochain, VIDEOFORMES 2016 témoignera partiellement de recherches menées depuis quelque temps sur ce sujet. Dans ce numéro de Turbulences Vidéo, le portrait de Caroline Duchatelet en est une ouverture avec une pièce qui sera présentée lors de cette 31ème édition. La simplicité apparente de sa démarche pose une question bien délicate, celle de l'empreinte de l'homme, de la trace.

L'essentiel est posé.

Gabriel Soucheyre, décembre 2015.

Sommaire#90

Janvier 2016

Chroniques en mouvement ///

« Murs ». Mehdi Meddaci murmure : Banlieues, je vous aime. Par Geneviève Charras (p.5)

Les « Frissons vitrifiés » d'Eric Rondepierre. Par Jean-Paul Gavard-Perret (p.7)

Naples... Marseille (l'art à bon port). Par Jean-Paul Fargier (p.9)

Dédales & robots, notes sur les dystopies de Bettina von Arnim. Par Gilbert Pons (p.20)

Prosopopées, es-tu là ? Par Jean-Jacques Gay (p.26)

Dossier d'artiste : CAROLINE DUCHATELET (p.34)

Caroline Duchatelet : le chemin. Propos recueillis par Gabriel Soucheyre (p.35)

Jeudi 16 août. Par Frédéric Valabrègue (p.40)

Notes sur trois films de Caroline Duchatelet. Par Cyril Neyrat (p.44)

Le ciel et le sablier (quatre films de Caroline Duchatelet). Par Térésa Faucon (p.56)

Portrait vidéo de CAROLINE DUCHATELET (p.64)

Sur le fond ///

Show me a hero, I will write you a tragedy. Par Alain Bourges (p.68)

Les œuvres en scène ///

Katrina. Par Jean-Luc Moreau (p.75)

Entre les deux Laura. Par Gabrielle Colace-Scarabino (p.79)

« Murs ». Mehdi Meddaci murmure : Banlieues, je vous aime.

par Geneviève Charras

Mehdi Meddaci, hors les murs, en passe muraille franchit les frontières d'un métissage galvaudé. Il nous révèle lors d'une installation vidéo très singulière, son univers citadin, spatio-temporel des banlieues, des paysages en friche, des ponts suspendus au dessus des gares.

Cinq écrans, mensuration toile de cinéma, déploient des images mouvantes qui se répondent, se traversent, s'enchainent comme lors de prises de vue photographiques à la chaine. Atmosphères urbaines sur le pont du Département, à Stalingrad à Paris, quartier Auberviliers.

Des hommes, des femmes, en exil traversent les grillages bleus, comme un ciel précurseur de rédemption. Ils voguent, naviguent, chutent au ralenti dans une grande sensualité, des gestes suspendus à l'espoir, au désir, à l'envie. On songe aux « Chutes » de Denis Darzacq et ses hip-hopeurs en apesanteur, sauts à l'horizontale comme chez Wim Vandekeybus.

Ballet de rue, portrait en pied d'habitants modèles des banlieues parisiennes ou de villes et ports méditerranéens. Palabre, au pied des quais portuaires, des HLM alignés comme des tranches de cake, des architectures spécifiques aux ghettos des banlieues des années 70. Et quand une pluie de poissons rouges dégouline de ces murailles, c'est tout une poésie du ralenti, scintillant, aqueux,



Murs © Mehdi Meddaci

rendue possible par le truchement du *slow motion* filmique.

Installation gigantesque dans le grand hall du Maillon Wacken à Strasbourg pour mieux s'immerger dans cet univers de science-fiction civile où l'on découvre un Reda Kateb, danseur de rue, sur le pont près du 104 rue d'Aubervilliers, jeune, mobile, aux mouvements fluides, épousant l'espace prometteur d'une liberté rêvée. Ce dispositif immerge le spectateur dans la vie de la cité, et se déguste lentement, au rythme des images qui se glissent d'un écran à l'autre

Univers très chorégraphique au phrasé mesuré, découpé comme des séquences de jeu, de danse et de chutes où les corps se déposent lentement au sol comme des trésors au tombeau. Une réalisation fort impliquée dans une rêverie imaginaire portée par des scènes de séquences cinématographiques.

Méhdi Meddaci, auteur et performeur d'images, inventeur d'un discours esthétique sur l'exil, très affirmé et convaincant.

Esprit des lieux, topique des vies colorées de ces personnages anonymes qui traversent l'espace de la toile d'électrons libres lâchés dans l'espace urbain. Murmures qu'Agnès Varda n'aurait pas reniés, chutes au ralenti dans lesquelles Robert Cahen ou Bill Viola se reconnaîtraient volontiers !

« Murs » au Maillon Wacken à Strasbourg jusqu'au 12 Décembre. En coréalisation avec La Chambre

© Geneviève Charras - Turbulences Vidéo #90

Les « Frissons vitrifiés » d'Eric Rondepierre

par Jean-Paul Gavard-Perret

Avec sa série nommée *DSL* (*Digital Suscriber Line* : Série commencée en 2011), Eric Rondepierre offre un process qui rappelle des séries précédentes du plasticien.

Néanmoins les altérations proposées ne sont plus celles de la matière filmique (cf. ses « Précis de décomposition » et « Moires » mais ce qu'on nomme « glitches » : à savoir d'infimes perturbations dans le flux numérique. Les images se figent ou se télescopent par « accidents » provoqués. Les formes se distendent, semblent glisser en se brouillant. Par exemple le paysage ressemble à une automobile et Audrey Hepburn se confronte à son double transparent, le tout avec une picturalité marquée. Les flammes de pixels ressemblent à des touches fractionnées et elles rappellent que l'artiste fut d'abord un peintre. Ici il décompose le mouvement comme le firent en leur temps Duchamp, Glenn Brown ou les Futuristes. Existe là une fusion entre différents médiums : cinéma, télévision et informatique. Le tout invente une fabrication virtuelle des images non sans rappeler des techniques premières (vitraux, mosaïques). Ce qu'il nomme «frissons vitrifiés» font la jonction entre arts archaïques et techniques contemporaines.

Les techniques d'arrachements restent une constante dans son œuvre. Elle s'exerce ici moins par la prise de vue que par celle de l'écran pour accorder au spectateur ce que le créateur appelle sa « revanche ». S'élevant contre la fabrication de simple consommateur d'images prisonnier de différentes activités, Rondepierre refuse que le regardeur soit noyé dans l'iconosphère. La vision devenant active mais libérée et indisciplinée elle trouve dans ce qu'il nomme ses « bricolages » de quoi saboter les images admises et constituées pour tenter par ses « minuscules » altérations de se les réapproprier pour retrouver une sorte de contrôle sur ses perceptions et son existence. Et ce



DSL 17, 2011, 50 x 90 cm © Éric Rondepierre

même si forcément elles dépendent des dispositifs qu'il détourne. L'artiste propose donc un exercice de résistance qui ne néglige jamais la beauté. Elle devient le sens d'une œuvre où ce qui est « politiquement » et visuellement correct prend des chemins de traverses.

Rondepierre fait parler les « boîtes » électroniques d'absolu mutisme qui offrent tout sauf l'éclaircissement nécessaire. Ayant reçu en dot le monde le plasticien refuse de la sacrifier et cherche à faire ouvrir les yeux à sa « musique » dans une œuvre qui par son côté pictural peut rameuter non seulement les artistes cités mais Cézanne, de Kooning, Dezeuze, Viallat. Optant pour la mobilité intellectuelle le créateur (lecteur de Guillaume d'Aquitaine) reste préoccupé de dépasser ce qu'il a fait avant en refusant les visions aussi bien pensantes que pessimistes sur la société et l'art. Avec obsession et pour appeler par son travail constant (tout sauf désinvolte) ce qui suivra il fonde sa propre mémoire et la nôtre à travers des éléments de l'imaginaire collectif selon un processus multidisciplinaire composé de plusieurs phases. Le tout dans l'espoir d'échapper au danger dans lequel baigne jusqu'au cou le monde de l'art contemporain : la bonne Idée…

Du 31 octobre au 19 décembre 2015 à la Galerie Isabelle Gounod (75003, Paris)

© Jean-Paul Gavard-Perret - Turbulences Vidéo #90

Naples... Marseille (l'art à bon port)

par Jean-Paul Fargier

Naples et Marseille, vieux ports fondés par les Grecs, abritent deux des plus palpitants festivals d'images modernes (cinéma, vidéo). Le hasard a fait que je les visite à quelques jours de distance, cet automne. Eberlué sur le coup par leur dynamisme respectif, je les confonds un peu maintenant que le temps a passé. Mais je ne vais pas jusqu'à mêler leurs programmes. Chacun a sa spécificité et son ancrage dans sa ville.

À Naples, ce sont les films sur *l'art contemporain* que l'on célèbre depuis vingt ans. À Marseille, il s'agit depuis 28 ans de plonger dans les effluves de *l'art vidéo* (lequel est, pour certains, le summum du contemporain).

Drôle d'écho d'un port à l'autre. L'affiche de Marseille, cette année, avec sa Madone transpercée, semble avoir été prise à Naples, sauf qu'elle parle français : *Tu me voulais vierge, je te voulais moins con*. Celle de Naples arbore le Popeye de Jeff Koons, qui ressemble à un docker paradant sur les docks de la Joliette. À Naples, les projections se déroulent dans un grand théâtre sis au fond d'une placette qui borde un des axes principaux de la ville, la via Toledo (qui fascinait déjà Stendhal), sur laquelle défile toute la journée une foule de badauds, de chalands, où les jeunes désœuvrés côtoient les familles désargentées venant faire ici du lèche-vitrine avant de manger un *gelato*.

À Marseille, les grands espaces de la Friche de la Belle de Mai absorbent une quantité incroyable de public, qui se fraie un chemin vers les salles d'exposition (d'installations) et de projection (de vidéogrammes) à travers les hordes de *bambini* et de *ragazzi* fonçant sur leurs planches à roulettes, sous l'œil, quand ils sont trop petits pour venir ici seuls, des parents ou grands-parents qui les accompagnent, et passent le temps en sirotant un jus aux tables de la librairie/café. Bref, des deux côtés, ça grouille, ça se frôle, ça s'entrechoque à qui mieux mieux, ça fait du vivre ensemble (comme on dit maintenant) dans un tissu urbain ancien (ah ces palais !) en pleine mutation.

Je suis souvent venu aux Instants Vidéo de Marseille ; c'était la première fois que je participais au festival Arte Cinema de Naples. Des œuvres

de moi passaient dans les deux, ce qui explique un peu ma présence (mais pas seulement). J'ai toujours été curieux de ce que font mes collègues et je vais souvent dans des manifestations sans raisons narcissiques. J'aime partager mes expériences, raconter mes découvertes, décrire mes enthousiasmes. Écrire, comme les lecteurs de cette revue le savent, m'intéresse autant (sinon plus) que filmer. Alors, sans plus tarder, allons y. Qu'ai je vu ?

Naples aux baisers de feu

J'ai vu d'abord d'excellents films français. C'est drôle d'aller jusqu'au pied du Vésuve pour se livrer à un exercice d'admiration mutuelle entre réalisateurs français de « films sur l'art » ! Mais ce genre (c'en est un) est bien développé chez nous, la France est donc pour ce type de festivals un gros fournisseur de programmes. Presque la moitié des films présentés (11 sur 24) étaient signés par des réalisateurs français ou produits par des producteurs français (employant un réalisateur italien, belge, espagnol). Et ce que « nous » faisons est bon, nous pouvons pavoiser. Il y a un air de famille entre tous ces coups de projecteur sur des artistes français ou non donnés par les réalisateurs français de films sur l'art, je ne m'en étais pas aperçu jusque là. L'air d'une certaine légèreté dans le sérieux, d'humour dans la gravité, de vitesse dans l'approche. Une recherche de style dans la narration, de vitesse dans l'exécution, d'invention dans la facture (misant sur toutes les ressources de la vidéo, de l'infographie). Souvent les films sur l'art sont lourds, tirés en longueur, répétitifs, interminables, rabâcheurs. Pas les films français, en général. En tous cas, Naples en a prodigué la démonstration.

François Lévy-Kuentz, qui a souvent participé à Arte Cinema, avait deux films cette année au programme. Son premier, *Man Ray, 2 bis rue Férou* (26'), il l'a réalisé en 1986 dans l'atelier du célèbre photographe et peintre américain, juste au moment où son atelier/logement allait être vendu (et déjà en partie vidé). Avec la complicité de la veuve de Man Ray, Juliette, il a pu le repeupler d'œuvres puis multiplier les plans fixes et les mouvements dans cet espace étriqué. Il traque les détails cocasses, met en route les objets surréalistes (l'œil métronome), découvre des photos accrochées un peu partout, parcourt les tableaux entassées, tout en écoutant Juliette dévider ses souvenirs, cachée derrière de grandes lunettes bizarres dont elle change entre deux prises. Grâce à des films réalisés par Man Ray lui-même, le photographe est là, multipliant les gags et les clins d'œil. L'accompagnement musical (un blues, un morceau de Satie, un air de Carlos d'Alesio rendu célèbre par l'*India Song* de Marguerite Duras) répand une nostalgie de bon aloi sur cette visite découpée comme une fiction.

L'autre film de l'ami François (comment ne pas être ami avec un collègue si cultivé, si affable, rencontrez-le, vous verrez), racontait la vie de Chagall sous le titre : *À la Russie et aux ânes* (2003, 52'). Une merveille de narration intelligente, sensible sans affèterie, tout en empathie avec son sujet, un homme dont la bonté fait fondre, un artiste que ses créations rendent d'emblée universel. L'histoire d'une vie et l'histoire d'un siècle (Chagall né en 1887, a vécu 97 ans, la Révolution Russe, deux guerres) avec ses grands bouleversements politiques et artistiques. Et c'est aussi une, non deux belles histoires d'amour : avec Bella, puis avec Valentina. Lévy-Kuentz possède l'art de tresser tous ces thèmes avec une vélocité qui subjugue.

Anne Julien et Louise Faure travaillent généralement ensemble et ont consacré plusieurs films à Jean Tinguely et à Niki de Saint Phalle. Elles présentaient à Naples leur dernier essai :

Niki de Saint Phalle, un rêve d'architecte (2014, 52'). Sans négliger sa biographie (on sait tout de ses maris, de ses amants), ni ses œuvres les plus connues (les tirs à la carabine sur tableaux, la série des nanas), le film met l'accent sur les grandes réalisations architecturales de cette artiste prolifique. On découvre en particulier son *Jardin des Tarots*, réalisé en Toscane, qui est l'œuvre de sa vie. Un ensemble vaste et bigarré de sculptures et de petits palais, où l'on se perd avec délice. Pour rendre compte de tout cela, les réalisatrices ont filmé beaucoup de choses elles-mêmes mais aussi utilisé de nombreuses archives. Niki, femme d'une grande beauté, a toujours attiré les caméras. La matière ne manque pas. Interviews, reportages sur ses ateliers, ses chantiers, conférences de presse, inaugurations… Anne Julien et Louise Faure font des choix judicieux et des assemblages subtils. La joie de vivre éclate à tous les plans. Foin du morbide contemporain. Vive la chair et la jouissance, la pensée et l'exubérance. L'angle choisi (et bien développé) subvertit tous les préjugés que l'on pouvait nourrir sur cette artiste tapageuse. Niki de Saint Phalle est vraiment une grande dame (et une féministe de première).

Connaissez-vous Jaujard ? Une porte du Louvre, encadrée par des lions, arbore son nom. C'était le directeur du Louvre au moment de la seconde guerre mondiale. Il a sans doute accompli quelques réformes importantes dans la vie du Musée, mais il a surtout été l'organisateur, en un temps record, quelques jours avant l'arrivée des Nazis à Paris, de la mise à l'abri en province des chefs-d'œuvre du Louvre. Une exfiltration de 4000 tableaux, sculptures et objets d'art, déménagés vers des châteaux, dont Chambord était le plus célèbre. Un documentaire, réalisé par Jean-Pierre Devillers et Pierre Pochard, raconte dans ses moindres détails cette opération gigantesque. Précautions, transports, moyens de conservation, nouvelles cachettes à trouver, protection contre les bombardements alliés (les employés du Louvre, eux aussi logés en province, écrivant sur les pelouses des châteaux : ici, Louvre). La chance de Jaujard (et du Louvre) fut la compréhension dans cette affaire du comte de Metternich, nommé par Berlin pour diriger le Louvre ; il estimait que les chefs d'œuvre étaient plus en sécurité loin de Paris. Coïncidence : le cinéaste russe, Alexandre Sokourov, vient de se pencher (et de s'épancher, malheureusement) sur cette histoire. Avec des comédiens, et les mêmes archives (mal utilisées), il tartine dans *Francofonia* ses états d'âme slave, à coups d'effets spéciaux, de virages de couleurs, de contorsions maniéristes absurdes, laissant ses acteurs sur le banc de touche. Pour faire exister Jaujard, les documentaristes ont eu, eux, l'excellente idée d'animer un personnage dessiné. L'avantage en légèreté est indéniable. Et l'émotion.

Gilles Coudert, un habitué lui aussi d'Arte Cinema, proposait un très agréable suivi de Tadashi Kawamata en train de construire une tour de rondins de bois dans un coin de la Suisse allemande, *Scheiterturm* (où une Chartreuse est devenue un Centre d'Art, ça me rappelle quelque chose). Pour édifier ce cône tronqué d'une vingtaine de mètres de hauteur, l'artiste japonais est aidé d'une dizaine d'étudiants des Beaux Arts de Paris. Tout se passe bien et le jour de l'inauguration la caméra pénètre au cœur de cette forteresse : en haut, le ciel se détache comme un message de paix. Pas de conflit, pas de déchirement, et pourtant le film reste tendu de l'intérieur, dans sa sérénité même.

Accélérons un peu cette chronique de la présence française à Naples, sinon je n'aurais plus de place pour parler des autres films. Et puis de Marseille.

Richard Hamilton, Dans le reflet de Marcel



Une séance de projection à Naples © Photo : Jean-Paul Fargier

Duchamp, permet à Pascal Goblot, qui a déjà réalisé plusieurs films sur Duchamp, de varier son approche en même temps qu'il l'approfondit grâce au point de vue du prince anglais du Pop Art, très à l'aise. Plusieurs reconstitutions du *Grand Verre (La Mariée...)*, dont une sous la direction d'Hamilton, ne cesse de faire retentir le mystère de cette œuvre, joliment décortiquée. (2014, 53')

Etienne-Jules Marey. La Science au réveil des Arts (2014, 46') rassemble des artistes inspirés par les recherches de la chronophotographie. Diversité surprenante. De Duchamp à je ne sais, pardon, quel vidéaste ou peintre belge qui projette des images de marcheurs dans les couloirs du métro de Bruxelles. Réalisation : Julia Blagny, Anne Bramard-Blagny, Josette Ueberschlag.

Enfin *Zilda à Naples* (2014, 42') réalisé par Colin Torre mais produit par un groupe de vidéastes français, montre le travail d'un jeune dessinateur français, qui réalise d'énormes dessins et les colle la nuit sur des façades, des coins de rue, dans des églises abandonnées de Naples, après s'être fait la main dans les rues de Rennes, sa ville d'origine. Comme ses dessins s'inspirent de l'architecture et de la sculpture baroque, son action (sans doute influencée par celle d'Ernest Pignon-Ernest) crée de vertigineuses mises en abyme.

Et il y avait aussi mon *Bill Viola, expérience de l'Infini* (2013, 54'), dont je ne dirai rien, sauf que le revoir en compagnie de 1200 spectateurs demeure une expérience inoubliable. Je croyais que c'était la première fois que j'avais un film dans ce festival, mais sa directrice, Laura Trisorio m'assura que mon *Play it again, Nam* avait été montré dès l'édition 3. L'art vidéo lui importe beaucoup : dès 1982, soit quatre ans avant la création d'Arte Cinema, elle a organisé sous le titre Differenza Video, la première

rencontre de vidéo d'artiste à Naples. Avec comme affiche le *Nu descendant l'escalier* de Shigeko Kubota.

Parmi les autres portraits d'artistes présentés à Naples, je retiendrai : celui de Jeff Koons par l'anglaise Jill Nicholls, *Diary of a seducer* ; celui de Per Kirkeby, *Following Nature's Traces*, par Evelyn Schels ; celui de Jan Fabre, par l'italien Giulio Beato, produit en France pour Arte, *Au delà de l'artiste* ; celui du malin Marc Quinn par le non moins malin Jerry Fox, *Making Waves* ; et celui de Ai Weiwei, *Evidence*, par Grit Ledere… sans oublier le *Dorothea Lange* de Dyanna Taylor (110') passionnant pour découvrir cette photographe immense, mais trop long. Enfin Marco Wilms, avec son *Art War*, ballade risquée parmi les artistes à l'œuvre pendant les printemps arabes.

Marseille veille, émerveille

Mais comment Marc Mercier fait-il pour rassembler en une semaine autant de vidéos sensationnelles ? Il voyage. Et en chemin, aux quatre coins du monde, il sème l'art vidéo. Et le vent lui ramène les graines qui ont germé. De Palestine, d'Egypte, d'Arménie, d'Ouzbékistan, de Sardaigne, de Suède, et d'ailleurs. Cela change suivant les années, la variation des vents : il y a eu des récoltes argentines mémorables, des chinoises, des coréennes. Cette année, des vagues syriennes, iraniennes, grecques, palestiniennes firent entendre le ressac de leurs révolutions démontées. Sans oublier la déferlante féministe qui éclatait dès l'affiche (superbe graffito trouvé dans une rue) : *Tu me voulais vierge, je te voulais moins con !* Mais éclairait aussi de nombreuses performances. Celle par exemple d'Hortense Gauthier, *Tu es une fille*. Ou celle, sur la difficulté d'accéder au statut d'artiste des femmes iraniennes, de Mona Habibizadeh et Mathilde Rauh.

Et les installations ? C'est surtout elles que je viens voir, en passant une journée dans un festival. Pour les bandes, il faut y rester la semaine, je n'ai hélas pas ce temps.

Pascal Lièvre avec *Féminismes* rejoint le bataillon féminin rouge des militantes de la liberté de la moitié du monde (pour parler comme les chinois), qu'il met en scène dans ses défilés de T-shirts imprimés au nom des grandes penseuses du mouvement : Simone de Beauvoir, Judith Butler, Olympe de Gouges, Silvia Federici. Là, sur un écran posé à plat sur un socle, il donne à voir ces mêmes noms apparaître puis disparaître dans le sable noir de cette matière qu'il emploie et maîtrise de mieux en mieux dans ses peintures. C'est comme de la peinture en effet, agitée lentement par la force de l'Histoire, un nom ne s'effaçant que pour en laisser surgir un autre. Entendez : ça ne s'arrêtera pas.

Chaque année, dans chaque festival, il y a des artistes énervés qui sacrifient à l'accumulation d'objets de notre société. Comme si en les entassant salement on allait les anéantir, ou au moins les exorciser. Cette fois, c'est Cyril Laurain et Félix Doullay qui s'y collent. Leur tas d'appareils ménagers est dégoûtant à souhait. C'est en fait un bûcher. Au dos de l'accumulation de ce *Mémorial* ironique, rageur, brûle indéfiniment un homme sacrifié, échappé de l'univers de Bill Viola. C'est une excellente promesse.

La Barbie galeuse, crucifiée sur des marques, avec son Mont de Vénus magnifique de pilosité, est l'œuvre collective de l'atelier Peau d'Âme, du Centre Hospitalier pour la Santé Mentale de Montfavet (celui où étaient enfermées ensemble Camille Claudel et la Nadja de Breton… un jour je vous raconterai ce qu'elle se sont dit ces deux-là sur leurs hommes remarquables, Rodin, Claudel, Breton, quelle brochette)… D'autres œuvres d'art



Féminismes, Pascal Lièvre © Instants Vidéo 2015



Plats de résistances, Atelier Peau d'âne © Instants Vidéo 2015



Plats de résistances, Atelier Peau d'âne © Instants Vidéo 2015



Frame of Reference, Agnieska Ewa Braun © Instants Vidéo 2015

brut du même acabit étaient exposées dans la salle des pas perdus du festival, d'une force incroyable. Il n'y a qu'à regarder les photos (que j'ai prises).

À l'opposé de cette brutalité (salutaire), une installation débordait de délicatesse, *Frame of reference*, de la polonaise Agnieszka Ewa Braun. Sur deux grands écrans verticaux se faisant face, deux corps féminins (celui de l'artiste, celui de sa grand-mère) accomplissent le même geste : coiffer leurs longs cheveux. L'image projetée traverse les écrans faits de fils de laine blancs et s'étale, s'étire, sur le sol. Le fil de deux vies reliées non seulement par la biologie mais aussi et surtout par la condition féminine : ingénieux et poétique, politique et merveilleux.

Très ingénieux également, le paysage lunaire construit par le français Adelin Schwietzer, *Exploratio Lunaris*. Derrière un grand écran qui montre un survol du sol de la lune, on trouve, en se déplaçant, une maquette rugueuse que balaie une caméra de surveillance. Bricolage digne d'un Méliès de la vidéo.

Et maintenant, les installations engagées. J'en retiens trois. *Une Odyssée*, sur trois écrans, évoque les aléas douloureux des migrations telles que les ont vécues les exilés interrogés sur leur voyage par Touda Bouanani et Malik Nejmi (Maroc). Laurent Durupt, au piano, ciselle une écoute tendue, empathique. Parmi toutes les œuvres qui traitent de ce sujet (il y en a chaque année, c'est devenu un genre imposé par les circonstances), cette Odyssée diffuse le sentiment particulier d'une compréhension à la bonne distance.

Akhfa Zero, de Maïmouna Guerresi (Italie/Sénégal) offre sur un seul écran, placé dans le vestibule de la grande salle d'exposition, le



Explocatio Lunaris, Adelin Schweiter © Instants Vidéo 2015



Une Odyssée, Malik Nejmi, Touda Bouanani, Laurent Durupt © Instants Vidéo 2015



À l'ombre des jeunes guerres en fleurs, Michel Coste © Instants Vidéo 2015

spectacle violent d'un seau de lait, calme et appétissant, que des pierres lancées font déborder. Projections alentour, sons tapageurs, bruits de rues, puis retour au calme, musique douce, et ça recommence : splatch, boum. Métaphore, donc mais de quoi ? L'*akhfa* du titre, dit le programme, en arabe signifie : côté caché de l'âme. Alors, d'accord. On croyait avoir affaire à du social, c'est la métaphysique qui prend le dessus. Rare sous nos cieux agités.

Enfin, une vraie installation, un dispositif, plusieurs écrans : *À l'ombre des jeunes guerres en fleurs*, signée Michel Coste (que l'on a plaisir a retrouver). Devant un très grand écran : un pot de fleurs posé sur un socle, pot sur lequel s'agitent des images de guerre. L'ombre du bouquet est projetée sur l'écran, une animation fait éclore en lieu et place de chaque fleur des images violentes, explosions, chars, blessés. C'est simple comme bonjour (mais qui dit encore bonjour ?). C'est fort, à la fois percutant et poétique, pas seulement parce qu'il s'agit de guerres et de fleurs. Parce que la rhétorique des images s'épanouit ici électroniquement comme au plus beau temps des débuts de l'art vidéo, façon Paik pour tout dire.

Et Paik, justement, on pouvait voir de lui trois installations un étage plus haut dans la Tour de la Friche. Où se tenait une grande exposition d'art vidéo coréen. D'abord son lapin assis sur une boule représentant la lune, hommage à la tache sur la lune en forme de lapin que l'on perçoit de l'hémisphère sud. J'étais à Séoul quand Paik présenta pour la première fois cette série. Puis son Magnet déformant l'image cathodique. Et enfin son Zen TV, fait d'une seule ligne lumineuse sur un poste placé verticalement.

Des autres installations coréennes, très bric à brac, je retiendrai seulement celle de Joon Moon, *Augmented Shadow*, et celle de Ki-Chui Kim, *Regarder le son de la pluie*. La pluie de celle-ci, formée par des milliers de fils de nylon, tombe dans des coupelles en métal. Enorme et délicat. Avec un bruit lancinant. Bravo. On se balade dans une forêt de lumières et de sons. Plus envie de retrouver le soleil. Paradoxal à Marseille !

Le bijou, la vraie découverte, la voici, interactive à souhait : *Les ombres augmentées*. Sur une table lumineuse, des boîtes avec des fenêtres, donc des maisons. Quand vous déplacez les boîtes, des personnages en sortent, marchent et leurs ombres s'allongent. Par moments c'est presque une foule qui grouille, déclenchée par votre action ou celle d'un autre visiteur en concurrence manipulatrice avec vous. Ludique et enchanteur.

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #90

Dédales & robots
notes sur les dystopies de Bettina von Arnim

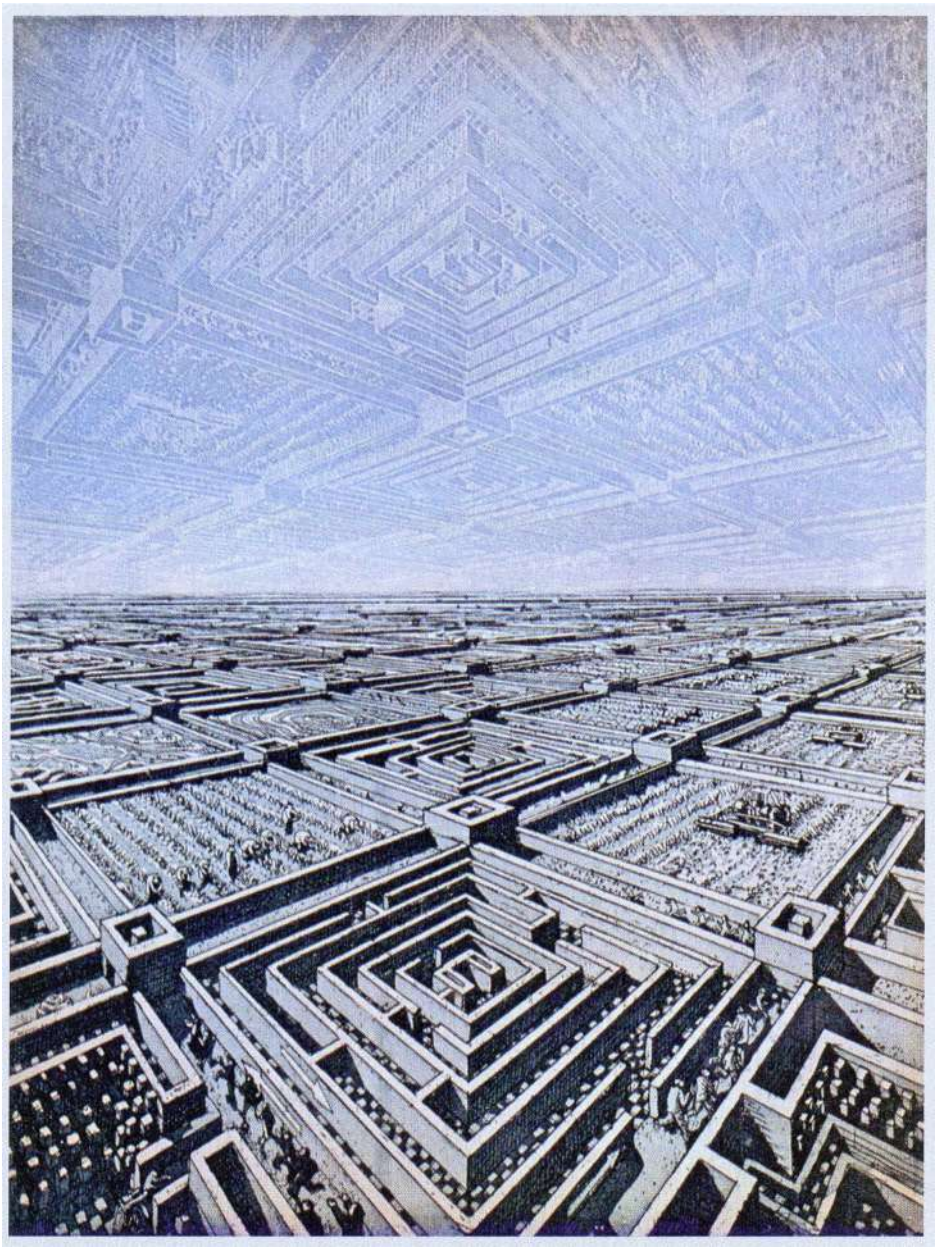
par Gilbert Pons

La machine gouverne.
— Paul Valéry, « Propos sur l'intelligence »

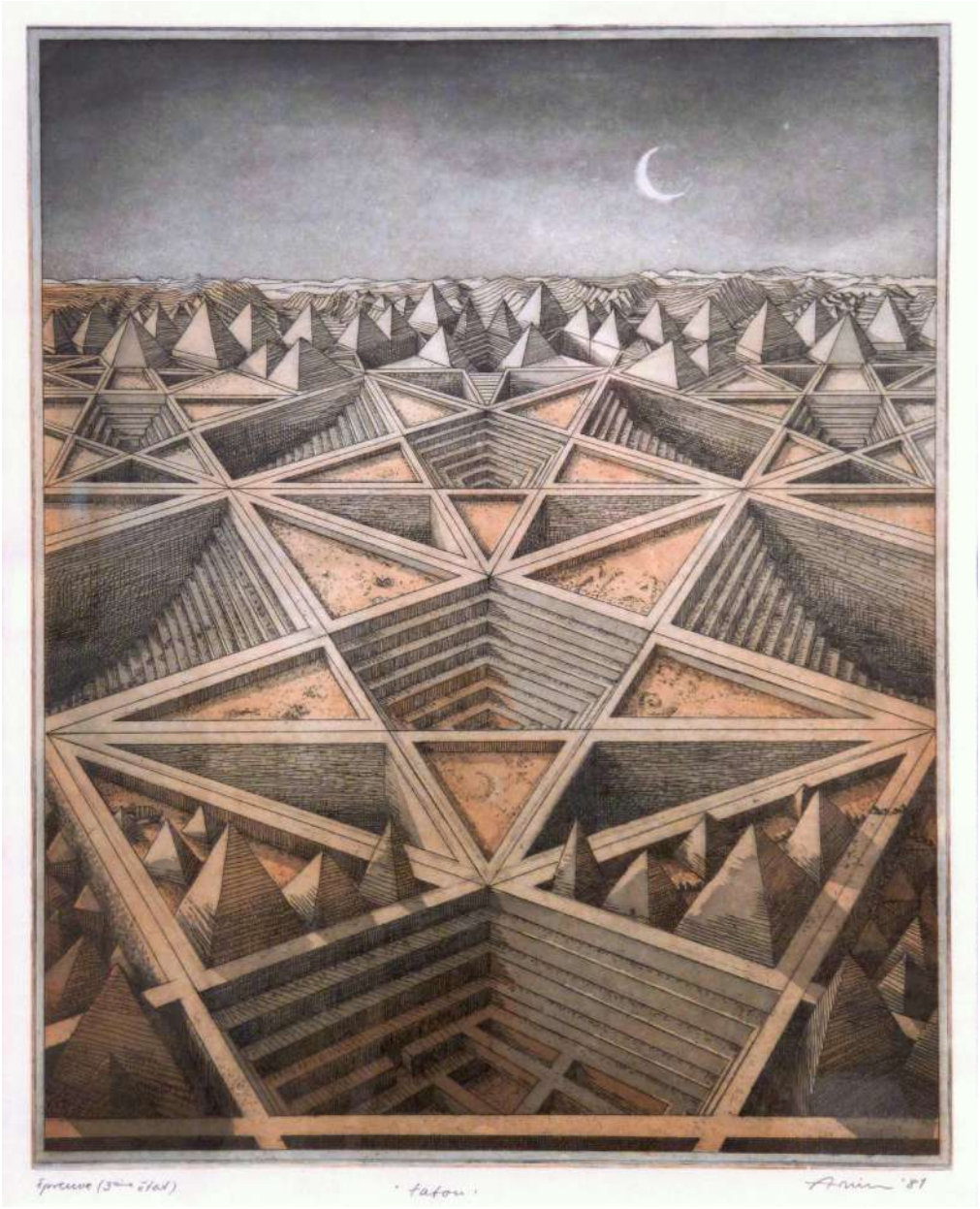
Durant l'automne, Bettina von Arnim expose simultanément peintures et estampes à Berlin, à Frankfurt/Main et à la galerie Calligramme de Cahors. Coup d'œil sur cette rétrospective d'une œuvre visionnaire.

Les causses du Quercy : forêts, vallons, gorges, rivières, ont inspiré de nombreux peintres, de Henri Martin (dont le musée de Cahors conserve une belle collection des œuvres) à Roger Dérieux (disparu cette année) ; à la fin de son existence, séduit par la beauté de la région, André Breton passa même tous les étés à Saint-Cirq-Lapopie. Ces paysages aimables et pittoresques elle a beau les voir chaque jour, des lieux sans commune mesure, urbains et angoissants, hantent cette artiste installée dans le Lot depuis près de quarante ans. Descendante de l'illustre famille de romantiques allemands, ce sont des souvenirs imaginaires, fortement inspirés par les constructions industrielles, et même militaires, aperçues en survolant la RDA, que Bettina von Arnim a transposés dans des tableaux où l'ordre règne, imperturbablement.

À perte de vue, cavalière (version Pégase en l'occurrence), des murs cyclopéens divisent l'espace selon une géométrie impeccable (implacable) ; taillés au cordeau, les chemins se coupent à angle droit et ne mènent nulle part — sont-ce encore des chemins ? Des impasses, plutôt, qui cacheraient leur jeu. Les arbres, les champignons, les fleurs, la nature sauvage en somme, on ne les rencontre guère dans l'œuvre de l'artiste. Traités avec une très logique froideur, la pierre, le béton, le



Pays modèle - Labyrinthe, 1980 © Bettina von Arnim



Tatou, 1981 © Bettina von Arnim



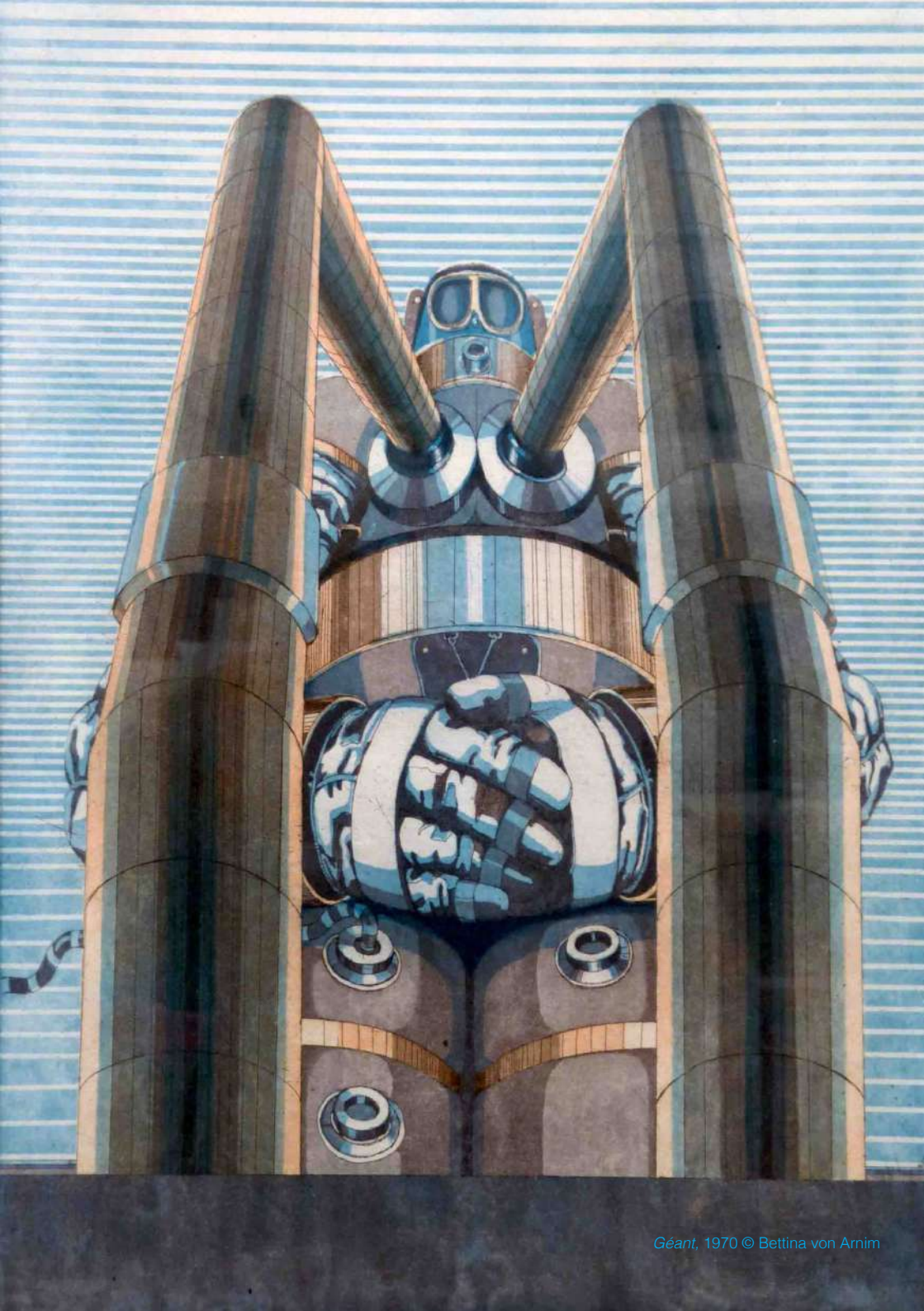
Passage, 1987 © Bettina von Arnim

métal, dominent, matières opaques sur lesquelles mousses, lichens, oxydation même, ne semblent pas avoir de prise. On aperçoit bien des fruits et des légumes : des pommes, des poires, des choux ; rangés avec soin, séparés les uns des autres par des cloisons étanches, ces végétaux sont les produits interchangeables d'une industrie agro-alimentaire envahissante et standardisée ; aucune échappatoire pour les ouvriers agricoles qui s'en occupent, pauvres hères soumis et affairés. Rares les animaux, qui semblent minuscules dans ce monde apparemment conçu pour des végétariens ; ici, un trilobite (auquel fait d'ailleurs pendant une chapelle romane en ruines, sorte de fossile elle aussi) ; là, un tatou, petit mammifère dont le corps, couvert d'une carapace, est au diapason de l'architecture ; ailleurs, les oreilles en alerte, une bestiole de la même espèce a l'air d'épier une petite communauté de survivants rachitiques réfugiés au fond d'un canyon artificiel. Nombre d'estampes montrent des empreintes de pneus, régulières et profondément creusées dans le sol ; elles ont tellement proliféré en raison du trafic, jusqu'à recouvrir la surface entière de leurs reptations immobiles, qu'elles sont bien davantage que la trace laissée par des mastodontes ayant tout écrasé sur leur passage — aux commandes de ces engins, qui ne sont presque jamais représentés en action, on imagine des robots. Du reste, nul besoin d'efforts en ce domaine, l'artiste fournit quelques échantillons intimidants de ces mercenaires high-tech ; les uns, de la taille d'une usine, sont pourvus de tuyaux qui les font ressembler à des scaphandriers, d'autres à des cosmonautes* n'ayant jamais quitté le sol. Le ciel n'est pas plus engageant ; quand il n'est pas réduit à une image inversée du paysage terrestre, plus sinistre encore et plus oppressante que le modèle, la lune qui bien des fois l'occupe ferait plutôt penser à l'œil de Big Brother.

Il était question de froideur un peu plus haut, d'une rigidité effrayante, d'autant que nul visage ne vient égayer ou réchauffer un tant soit peu l'ambiance ; ce n'était pas un jugement de valeur négatif, non, juste le constat d'une parfaite adéquation entre les couleurs, neutres ou quelque peu amorties, et le décor, monumental, sec, inhospitalier. Bettina se souvient des utopistes de la fin du XVIIIe siècle — Boullée et Ledoux en particulier — divers indices l'attestent, les pyramides par exemple, énormes tombeaux qui surgissent fréquemment dans son œuvre ; mais alors que ces architectes envisageaient pour l'humanité un avenir prometteur, et même radieux, c'est un futur guère avenant qu'annonce l'artiste, avec lucidité.

Il était question de froideur un peu plus haut, d'une rigidité effrayante, d'autant que nul visage ne vient égayer ou réchauffer un tant soit peu l'ambiance ; ce n'était pas un jugement de valeur négatif, non, juste le constat d'une parfaite adéquation entre les couleurs, neutres ou quelque peu amorties, et le décor, monumental, sec, inhospitalier. Bettina se souvient des utopistes de la fin du XVIIIe siècle — Boullée et Ledoux en particulier — divers indices l'attestent, les pyramides par exemple, énormes tombeaux qui surgissent fréquemment dans son œuvre ; mais alors que ces architectes envisageaient pour l'humanité un avenir prometteur, et même radieux, c'est un futur guère avenant qu'annonce l'artiste, avec lucidité.

© Gilbert Pons, novembre 2015
Turbulences Vidéo #90



Géant, 1970 © Bettina von Arnim

Prosopopées, es-tu là ?

par Jean-Jacques Gay

Cet hiver, ARCADI propose au Cent Quatre Paris, en point d'orgue de sa Biennale des Arts Numériques Némo 2015, une grande exposition spectacle d'art(s) et de technologie(s) nommée *Prosopopées ; quand les objets prennent vie.*

L'exposition, que dis-je, le spectacle *Prosopopées* dont le sous titre propose un vrai programme paranormal où la magie est annoncée, pose en filigrane une grande question : Peut-on encore être étonné avec de l'art contemporain ?

Pour sa préfiguration, le Fresnoy (Studio national des arts contemporains) proposait déjà *Les arts étonnants* une exposition de groupe qui explorait les nouvelles formes d'immersion artistique avec une prépondérance aux concepts de l'étonnement artistique. Or, au Cent Quatre, 20 ans après, était-ce nécessaire de nous imposer les technologies et le numérique comme seuls vecteurs d'étonnement artistique. Le *coefficient de numéricité* cher à Norbert Hilaire et Edmond Couchot serait-il conjugable avec un *coefficient d'étonnement* ?

Fantasmagories

Si certaines propositions de *Prosopopées* engendrent de vraies belles rencontres, et si, n'en doutons pas, le grand public va vivre une aventure de l'art hors du commun, cette exposition manque avant tout d'un commissaire. D'une vision apte à proposer un vrai parcours dans le gigantesque cirque du Cent Quatre. Une mise en perspective originale qui manque cruellement à des œuvres, pas toujours faciles, qui se retrouvent esseulées, entamant un solo pathétique pour allécher le chaland.

Bien-sûr, les nouveaux dispositifs de mise en scène de l'image, de la Lanterne Magique aux Réalités Virtuelles en passant par les Fantasmagories, la Photographie, le Cinématographe et toutes machines robotiques (sans parler du théâtre) ont souvent été « rodées » dans les foires, les cirques et les spectacles de music-hall. D'abord pour être rentabilisées, puis pour plaire au peuple, créer des modes, sensibiliser les amateurs avant qu'esthètes et auteurs s'en emparent au nom de l'art. Mais dans une époque où plus rien n'étonne, cette débauche de spectaculaire était-elle nécessaire pour faire éclore le sensible ?

Pourtant, les intentions des deux directeurs artistiques (sic) José-Manuel Goncalvez (Cent Quatre) et Gilles Alvarez (ARCADI) sont louables : imaginer une exposition *digital* originale, une



Balance From Within, Jacob Tonski, Biennale Némo 2015 © Photo : Quentin Chevrier

biennale d'art *numerique* (oups ! Le gros mot) qui mettrait en scène les nouvelles technologies et l'art, pour ainsi réaliser une exposition d'art contemporain numérique !

Certes, ils ne sont pas les premiers à affirmer cette idée. Depuis une vingtaine d'années ils sont nombreux les artistes de nouveaux médias à expérimenter machines et dispositifs pour dresser les passages d'une mutation numérique. Ils sont nombreux les commissaires à tenter de montrer la voie. Ils sont nombreux les festivals et les institutions à distiller un art contemporain vivant, miroir génératif d'une société numérique. Mais ici, la démarche est courageuse. Aussi évident que ce soit, les créateurs contemporains travaillent tous avec les matériaux de leur temps et utilisent de fait le numérique. Alors dans la *bricologie*[1] de leurs process de travail, le coefficient numérique tend à dépasser les 50%. Et même s'il y met le temps, un marché de l'art va banaliser ses relations avec le *digital*, le numérique et les technologies *high tech*. L'art des machines, déjà très présent dans les collections privées, va sans conteste devenir notre principale Fantasmagorie.

Mécaniques Discursives

Mais revenons sur cette magnifique exposition même si exhibition serait un mot plus juste. *Prosopopées* n'évite pas les deux écueils majeurs de ce genre de démonstration : le spectaculaire formel et la technophilie à tout prix. Et c'est très dommage !

Les écuries du Cent Quatre peuvent certainement présenter une honnête introduction à ce voyage dans le monde des machines. Car, il faut le préciser, nous sommes dans une exposition qui

1 - La *BRICOLOGIE* est un processus défini par l'anthropologue Thomas Golsenne qui définit le processus de création technique et artistique imaginé par chaque plasticien.

regarde davantage les arts et les techniques que les arts plastiques. Pourtant dans la pénombre du sous-sol on découvre, entre autres, autour de l'icône de l'exposition, le canapé dressé (au sens et au figuré ?) de Jacob Tonski (*Balance From Within*), le WebJi automatique d'Anne Roquigny (*BBot*), La perceuse percée (Arroseur arrosé ?) de Michel de Broin (*Bleed*), le télé à roulettes de Pascal Bauer (*Notre Bon Plaisir*) et le transat de Jérémy Gobé (*A day's pleasure*). Mais ce qui éclaire cette grotte *digitale* est certainement la fresque magique de Fred Penelle et Yannick Jacquet (*Mécaniques discursives*), narration en mouvement de dessins et d'animations qui nous ouvre une fenêtre vers une immersion « bricolée » avec des références plastiques et de mise en scène qui nous emmène loin, loin, loin, dans une monde à part qui à lui seul pourrait justifier *Prosopopées*.

L'art des Machines n'a jamais eu besoin du numérique pour exister, mais comme le rappelle *Prosopopées*, c'est une pratique qui propose une frontière étrange entre art et artisanat, entre art et science, entre art et robotique, entre art et usage. Il est pourtant dommage que cette exposition ne plante pas le décor d'une histoire art/science commencée il y a bien longtemps et qui, dès la fin des années 60, annonce la post cybernétique dans des collaborations entre artistes et ingénieurs. Par exemple le projet *Experiments in Art and Technology* (E.A.T situé à New-York[2]) associera Rauchenberg, Cage, Witman, Brear, Fujiko Nakaya, avec des ingénieurs électroniciens et robotitiens comme Billy Klüver, et les ingénieurs des laboratoires Bell pour réaliser des projets trans-disciplinaires, entre l'art d'avant garde et les nouvelles technologies. Ces expériences pionnières enfantèrent le *Pepsi Pavillon*, qui lors de l'exposition universelle d'Osaka de 1970 immergea le public dans un futur espéré, craint, fantasmé, rêvé et simulé par les brouillards intelligents de Fujiko Nakaya ou les *Floats* (sculptures minimalistes à comportement autonome) de Robert Brear ! Or les artistes de *Prosopopées* se réclament de cette histoire sans jamais en faire cas. Non pas que ce soit aux artistes de tracer l'histoire, mais les œuvres choisies par Gilles Alvarez et José-Manuel Goncalvez supportent mal ces références, peut-être par un manque d'information : le catalogue est une revue assez peu accessible et les cartels restent souvent illisibles dans la pénombre exagérée de ces dispositifs. Car après les écuries nous suivons, sans espoir, un chemin de croix technophile, d'ateliers en ateliers et dans l'espace public/privé qu'est cette rue couverte qui traverse le Cent Quatre, et lui donne sa si belle et si précieuse dynamique trans-culturelle.

Ascension

Définition : (féminin) Une prosopopée est une figure de rhétorique qui consiste à faire parler une personne morte ou absente, un animal… une chose personnifiée ou encore une abstraction. Pour cette première *Prosopopée* c'est l'abstraction qui perdure. Némo voudrait « faire parler » le futur, mais oublie que seuls les créateurs peuvent l'imaginer.

Et la construction de cette exposition propose un futur technophile propre à nous rendre paranoïaques. Ce sont même les deux promoteurs de *Prosopopées* qui invoquent cette paranoïa ambiante, dispensée par le grand inspirateur de cette proposition culturelle : Philip K.Dick. « Imaginée comme la fiction d'un dérèglement

2 - En 1965, avec l'aide de Robert Rauschenberg, Billy Klüver sollicite l'expertise d'ingénieurs du centre de recherche *Bell Laboratories* (Murray Hills, New Jersey, États-Unis) pour réaliser un projet interdisciplinaire rapprochant théâtre d'avant-garde, danse et nouvelles technologies, EAT. Les artistes John Cage, Lucinda Childs, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, David Tudor et Robert Whitman conçoivent chacun une performance inédite. Les ingénieurs sont jumelés aux 10 artistes pour réaliser les composants techniques utilisés sur scène par les participants (danseurs, acteurs, musiciens). *9 Evenings: Theatre and Engineering* sera présenté du 13 au 23 octobre 1966.



Mécaniques discursives, F. Penelle et Y. Jacquet, Biennale Némo 2015 © Photo : Quentin Chevrier



Inferno, Bill Vorn et Louis-Philippe Demers, Biennale Némo 2015 © Photo : Quentin Chevrier



Ascension, Anish Kapoor, Biennale Némo 2015 © Photo : Quentin Chevrier

savamment orchestré ». Evidement, cette exposition devrait être une belle fiction du dérèglement de nos sens, qui nous aurait emmené quelque part ailleurs. Or, ce n'est pas le cas. Pourquoi faut-il, lorsque l'on parle de nouvelles technologies, que les sculpteurs robotitiens-plasticiens comme Bill Worms, Louis Philippe Demers et bien d'autres, sur le plateau artistique brillant, veuillent absolument nous en mettre plein la vue et les oreilles ?

La salle obscure est-elle un passage obligé pour surprendre la femme à barbe ou le mouton à cinq pattes ? « Extraordinaire » semble être le seul adjectif à compter ici. La majeure partie des propositions artistiques du Cent Quatre mettent l'accent sur le spectaculaire, et la mise en porte à faux du spectateur qu'elles veulent absolument déstabiliser (obscurité, lumières violentes, immersion dans des ambiances psychédéliques et face à face avec des lasers et autres machines diaboliques). Le pauvre spectateur est alors perdu, utilisé comme le cobaye paranoïaque d'une expérience sensorielle qui, au bout du compte, ne mène pas à grand chose. Le fond manque. Et lorsque nous pénétrons dans la pièce virtuelle d'Anish Kapoor (*Ascension*) c'est comme un soulagement mystique. Après avoir suivi l'hélice d'un couloir minimaliste, l'artiste Indo-Britannique nous met face à un vortex convoqué par l'architecture de sa structure et la climatisation même du Cent Quatre. En contemplation de ce phénomène, la magie opère, la technique est loin. Transfuge de l'exposition *Les 25 ans de la Galleria Continua*, cette œuvre ramène de l'art à la fête.

LAb[au]

Autre bonne surprise, la présence des Néerlando-belges de LAb[au] qui habitent *Prosopopées* avec encore plus de sérieux, de sincérité et de pertinence, à travers une réflexion et une constance sobre. Ici deux œuvres nous plongent dans la folie heureuse de la machine. D'abord avec *Signal to Noise*, un dispositif qui propose une arène visuelle (recto/verso) dans laquelle le spectateur fait face à la folie des *split-flap* (lettres d'anciens afficheurs de gares et d'aéroports) dont la programmation envoie d'étranges messages hybrides. Immersion visuelle de laquelle il peut s'extirper pour devenir le voyeur qui imagine ses congénères encerclés de lumière, prisonniers de cette sculpture vivante, des bruissements, des incessants changements d'adressages.

L'autre pièce de LAb[au] présentée au Cent Quatre (dont ces artistes sont des habitués) est *Pergola*, un travail *in progress* et prototype de différentes installations dans l'espace publique et qui replace une réflexion sur l'art cinétique et minimaliste dans la filiation des œuvres d'un Pôl Bury de la fin des années 40, et qui démontrent bien que cette esthétique machiniste a ses sources bien avant le numérique, qui n'est qu'un accessoire de plus.

Alors sur la route de cette histoire homme/machine/art, bien-sûr on pourrait citer le grand Léonard de Vinci (1515) présentant son lion articulé à François 1er ou le secret Jacques de Vaucanson (1739) et son mécanique *Canard digérateur*, sans parler du mythique turc, joueur d'échec, du hongrois Kempelen (1769). Et dans cette mécanisation l'homme a toujours été à l'origine, car même intelligentes les machines ne peuvent se reproduire que par nous, que par eux, ces artistes qui, dans *Prosopopées,* nous proposent de faire partie d'un vaste laboratoire. Ce face à face homme machine est à l'image des fantasmagories de l'aérostier Robertson[3] qui aux plus sombres heures

3 - Étienne-Gaspard Robert (né le 15 juin 1763 à Liège - mort le 2 juillet 1837 à Paris et enterré au cimetière du Père-Lachaise où on peut admirer sa tombe), abbé de son état, connu également sous le pseudonyme d'Étienne Robertson, est un personnage multiple, à la fois peintre, dessinateur, « physicien-aéronaute », mécanicien, opticien, « fantasmagorien » (ou « fantasmagore ») et mémorialiste. Ses activités scientifico-esthétiques sont significatives des croisements qui s'opèrent entre les arts et les sciences à la fin du XVIIIe siècle.



Signal to Noise, Lab(au), Biennale Némo 2015 © Photo : Quentin Chevrier



Pergola, Lab(au), Biennale Némo 2015 © Photo : Quentin Chevrier

de la Terreur de 1793 convoquait les aficionados de frissons chaque soir au convent des Ursulines pour leur proposer un spectacle de Fantasmagories où les guillotinées de la journée revivaient grâce à des lanternes magiques articulées, associées à des jeux d'ombres, de fumée et de mises en scènes sonores. Avec *Prosopopées* nous sommes dans le même genre d'expérience. La peur est là, devant le monstre, l'art nous apporte les prothèses à cette expérience mais l'émotion est furtive, écrasée par la technique.

Objets inanimés avez vous donc une âme ?

Revenons sur le sous titre de cette exposition « quand les objets prennent vie » et convoquons Lamartine. Car si les artistes présents au Cent Quatre Paris sont habités par cette interrogation de l'âme de ces objets que leur art convoque, ce n'est pas avec une envie démiurge, mais pour nous faire vivre la rencontre.

Sauf qu'à continuer la strophe de Lamartine « Objets inanimés avez-vous donc une âme qui s'attache à notre âme et la force d'aimer. », nous découvrons alors un face à face d'âmes qui ne trouve pas son compte dans cette première édition de *Prosopopées*. Entre deux bombardements de lasers et de robots industriels esthétisants, *Prosopopées #1* reste par ses choix une abstraction culturelle post *digital,* qui à n'en pas douter convoquera l'âme d'un public friand de sensations, avec cette question : *Prosopopées*, es tu là ?

Prosopopée : quand les objets prennent vie… jusqu'au 31 janvier 2016 au 104 paris

© Jean-Jacques Gay - Turbulences Vidéo #90



Caroline Duchatelet

Portrait d'artiste

Caroline Duchatelet : le chemin

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

Je me sens faite des rencontres, des personnes, des visages, des voix, des livres, des œuvres, des paysages que j'ai traversés et qui m'ont traversée, et de l'époque dans laquelle je vis - une alchimie incroyablement complexe dont j'ai du mal à extraire les événements marquants ou à poser une hiérarchie. J'ai des réticences à parler de mon passé et de mon histoire personnelle, qui ne me semblent pas d'un intérêt particulier.

Si j'en choisis des épisodes, c'est un peu comme une construction après-coup, une fiction sans doute, la fiction de ce qui serait une biographie, redessiner sa vie en y posant une cohérence, et choisissant des événements selon un cadre pré-établit. Je me sens partie d'un tout plus vaste que ma propre histoire. Il y a un adage, chinois je crois, qui parle de vie « fleuve », selon un cours bien tracé, progressif, choisi, ou de vie « nuages », plus imprévisible, sans tracé, qui s'évapore et renaît. Mon parcours n'a pas été volontaire. J'ai suivi des intuitions, des désirs, des amitiés, des amours. J'ai été portée plus par un désir qui m'échappe, une constante incertitude, qu'une volonté ou une quelconque projection d'un avenir. Si j'ai fait un choix, où plutôt ce serait comme si le choix s'était fait malgré moi, ce serait celui d'une forme de liberté, sans attaches ou assises familiales, essayant peut-être de maintenir un espace de disponibilité, une ouverture à ce qui arrive. J'ai toujours eu la sensation que tout pouvait changer d'un jour à l'autre. Et pourtant, avec le recul, mon chemin peut présenter une cohérence. Peut-être alors fondée sur ce mot, paysage, au sens large, non seulement une terre à explorer, mais aussi un échange, comme l'écrit Catherine Grout, entre les êtres, les choses, et le moment.

Je suis issue d'une famille nombreuse, des brasseurs originaires du nord du côté de mon père. La famille de ma mère était d'origine paysanne,

des Flandres. Mon arrière grand-mère maternelle était hollandaise, je crois. Je suis la dernière d'une fratrie de quatre, j'ai trois frères. J'ai eu une enfance « garçonne », toujours dehors, en vadrouille. Je suis née à Valenciennes, dans le nord. C'était une petite ville triste, en plein déclin économique. J'en garde un souvenir triste, gris, morne. J'ai grandi dans une petite cité, une résidence liée à l'usine ou travaillait mon père, dans les faubourgs de Valenciennes, assez proche de la nature. Il y avait des terrains vagues aux alentours. Il y avait un petit bois qui me semblait très grand à l' époque.

Puis nous avons déménagé pour aller vivre dans un village. Pas loin de la maison où nous habitions, il y avait un chemin qui menait à ce que nous appelions « la plaine ». Aller faire le tour de plaine était un rituel. C'était un paysage ordinaire, un paysage agricole du nord de la France, ni beau ni pittoresque. Des champs, des pâtures, des terres labourées. Mais c'était un paysage ouvert, une étendue qui loin d'être immense était peut-être aussi une ouverture dans le paysage confiné d'une vie provinciale. Un ciel vaste, traversé parfois de ces fulgurances de lumière de peinture flamande. Dans cette région de peu de lumière, quand elle surgissait, elle était vive. J'ai joué, grandi, puis me suis promenée dans cette plaine. Elle était comme un intervalle. Adolescente, son horizon m'ouvrait vers un ailleurs. J'attendais de partir et j'ai quitté la région dès que possible, à 18 ans. Je garde une sensation très physique de ce paysage. C'était un paysage élémentaire, terre, ciel. Un paysage de peu, mais dans cet espace comme neutre, il y avait beaucoup de possibles pour l'imaginaire. Depuis, l'agriculture industrielle a transformé ce paysage. Peut-être le paysage de notre enfance s'imprime physiquement en nous, forme nos perceptions. Mes origines sont de la campagne, de la terre, comme on dit. J'ai grandi avec très peu d'images : la télévision est arrivée très tard dans la maison, et était très peu regardée (et d'ailleurs je ne la regarde toujours pas aujourd'hui) et dans une grande proximité avec la nature. Je crois qu'aujourd'hui, mon travail sur la lumière a gardé quelque chose de cette approche de la nature, concrète, agricole j'ai envie de dire, même si se pencher sur la lumière ouvre malgré tout à des étendues poétiques, littéraires, métaphysiques pour éviter de dire le mot mystique.

J'ai peu de souvenirs conscients, intériorisés, de mon enfance. Je veux dire des événements, des relations. J'ai des images bien sûr, mais comme si elles me venaient de l'extérieur, elles ne semblent pas vraiment incarnées. C'est comme si ma mémoire ne remontait pas à la conscience mais se cristallisait dans ma façon de percevoir au présent le monde. C'est curieux. Peut-être est-ce parce que les relations familiales n'étaient peut-être pas simples, non dites. Peut-être est-ce parce que j'ai été brutalement expulsée de l'enfance. Mon père est mort soudainement quand j'avais onze ans. Un face à face brutal avec la mort. Et la solitude. Avec le temps, je me suis rendu compte que cet accident m'a aussi donné un sentiment extrêmement vif, constant, de la très grande fragilité de la vie. Un rapport panique à la mort qui intensifie le présent. D'une façon peut-être parfois trop intense, mais peut-être cette intensité est-elle aussi devenue un feu qui m'anime.

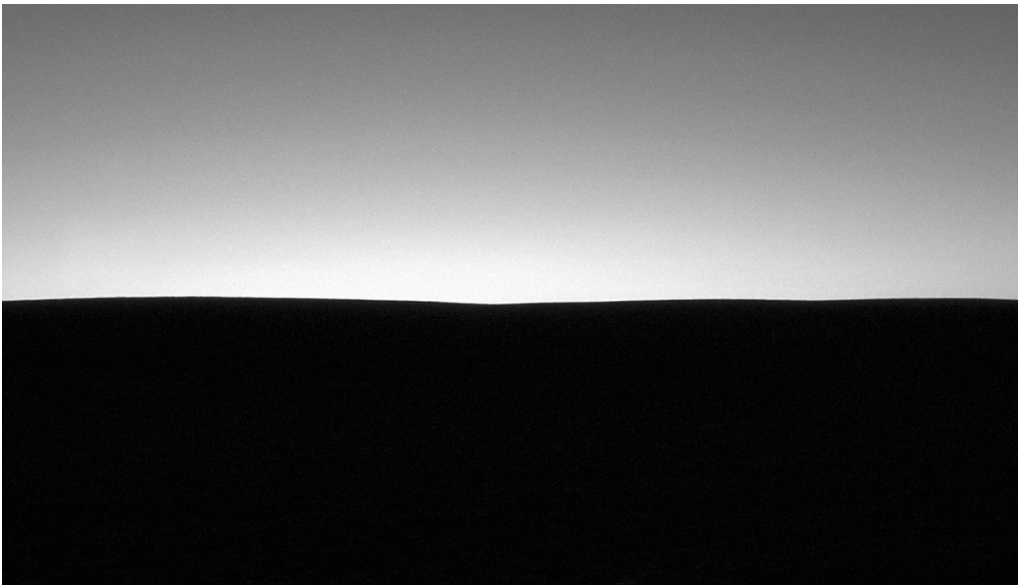
En revanche, je garde le souvenir de lieux, de leur qualité d'air, leur lumière, leurs odeurs, leur densité, leur texture, leur matière. Il s'agit sans doute d'une mémoire du corps, une mémoire des sens. C'est vrai que je travaille aussi aujourd'hui à aiguiser mon corps, mes perceptions, par la marche bien sûr, mais aussi par des pratiques corporelles - comme on pratiquerait un instrument de musique.

J'ai définitivement quitté le nord tôt donc. Et j'ai exploré d'autres voies avant d'entrer relativement tard dans une pratique artistique. J'ai rêvé d'être

astrophysicienne. Je voulais faire de la recherche. J'ai finalement fait des études littéraires, de langues puis de traduction, une spécialisation en linguistique. J'ai aimé l'espace qui se révèle entre les langues, dans la mécanique de la langue, et ce qui échappe au langage, aux mots. J'ai toujours aimé marcher aussi. Découvrir l'étranger. À 23 ans, à la recherche de mon sujet de mémoire, alors étudiant la traduction et m'orientant vers la littérature américaine, je me suis retrouvée à New York. Je sillonnais la ville. Je suis entrée par hasard dans une galerie d'art, la DIA Art Foundation. Je me suis retrouvée face à une immense étendue de terre brute – *the earth room* – réalisée par Walter de Maria. 300 m2 de terre ratissée, sur 50 centimètres d'épaisseur, finement étalée, telle un jardin japonais revisité : une étendue de terre fine et brune au coeur de New York. Comme un grand champ vide, un espace large. J'ai eu un coup de coeur pour cette œuvre. Elle m'a fait découvrir un art américain vaste, Rothko, Matta Clark, le land-art, un art à la dimension puissante. Et j'ai finalement écrit mon mémoire sur un peintre américain, un peintre de paysage, peu connu mais qui m'a ouvert un nouveau champ d'exploration. Puis, parmi les grandes rencontres avec les chefs d'œuvres, il y a eu Veermer à Amsterdam, Turner à Londres. Des éclats de lumière qui surgissent d'un paysage. Changement d'orientation. À 25 ans, j'entrais dans une école d'art, à Cergy-Pontoise, et commençais une pratique artistique. Parallèlement, pour gagner ma vie, j'étais l'assistante d'une artiste-architecte, Françoise Schein, le début d'une longue amitié aussi.

J'ai commencé par la sculpture. Je fabriquais des poussières, des pigments à partir d'un matériau issu d'un paysage où j'avais vécu ou séjourné. C'était un travail très physique, tactile. Je fixais ensuite ces pigments sur des grandes surfaces, grandes feuilles ou panneaux, des formes minimales monochromes que je plaçais dans l'espace en fonction d'une l'architecture et de sa lumière. Il y a eu ici deux voyages importants, charnières. Une invitation à travailler au Maroc – il serait trop long de faire le récit de ce voyage ici – et de longues marches dans l'Atlas. Au retour, l'impression d'être allée jusqu'au bout de ce travail avec les poussières, avec les terres, les pigments. L'année suivante, un voyage solitaire au Japon, où j'ai acheté ma première caméra video, et réalisé une installation qui jouait de la translucidité. Quelque chose se désopacifiait, d'une façon très littérale. Peu à peu, mes explorations m'ont mené vers la lumière même d'un paysage, d'une architecture. Je plaçais dans des espaces différents supports travaillés pour accueillir cette lumière, et/ou des écrans translucides. J'ai aussi réalisé des compositions de lumières artificielles qui jouaient discrètement avec la lumière réelle et passante d'un lieu. Ces installations étaient in situ et éphémères. Simultanément, j'ai commencé à travailler la vidéo. Je continue de l'explorer aujourd'hui mais je crois que mon geste reste le même : avant d'être images ou narration, la vidéo m'attire dans sa matière poussiéreuse, dans sa matière lumineuse, un flux lumineux de particules colorées et éphémères.

Après Paris, il y a eu un séjour en Irlande, puis Marseille. J'avais du mal à vivre à Paris, la proximité de la nature me manquait. Je ne savais où aller en province. Je pensais à l'étranger. Invitée pour une résidence à Marseille, j'ai aimé cette ville, j'y suis restée. C'était Marseille avant Euroméditerranée, avant le TGV, Marseille avant d'être capitale de la culture. C'était encore un port, dur, cosmopolite. Il y existait alors une grande effervescence associative qui permettait une grande liberté artistique. La présence du large aussi, tous les jours. Beaucoup de lumière, très blanche, cassante, crue. Avec un autre artiste, Peter Sinclair, alors à la recherche d'un atelier, nous avons trouvé un site incroyable,



Lundi 8 décembre © Caroline Duchatelet

une friche, une ancienne menuiserie, bien plus grande que ce que nous cherchions et qui nous a embarqués dans une longue aventure, la création d'un village d'artistes en quelque sorte. Un chantier de réhabilitation qui a duré plus de cinq ans. C'était une formidable aventure collective, mais lourde de responsabilités aussi, parfois trop. Et qui prenait beaucoup de temps. La disponibilité pour ma pratique me manquait et l'impossibilité de quitter le site me pesait, même si les enjeux de cette aventure étaient passionnants. En 2010, presque 12 ans plus tard, j'ai quitté mes engagements vis à vis du site.

En 2007 j'ai été invitée à participer à une courte résidence, pendant trois semaines sur le plateau de la Sinne dans le massif du Concors. C'est un plateau désert, au nord du massif de la Sainte-Victoire. Un thème était proposé : Point du jour. J'ai passé trois semaines solitaires, silencieuses, absorbée à vivre le jour qui se lève. J'y ai réalisé une première aube filmée. De nouveaux horizons se sont dessinés : en 2009, je partais en Italie, à la Villa Médicis, pour une année. Une année fabuleuse. Je suis arrivée dans un lieu splendide, dans des jardins antiques, au coeur de Rome. Traversée par la beauté de cette ville, ses strates profondes dans la terre, la richesse inépuisable de ses chefs d'œuvres, ses lumières. C'était un voyage qui était à la fois paysage et peinture, sculpture, architecture. Beaucoup de très belles rencontres, élargissantes. Et un temps vaste, dégagé et libre devant moi. J'étais immergée dans le paysage, immergée dans une pratique. J'ai beaucoup filmé. Je suis restée presque deux ans en Italie, l'année suivante seule à pérégriner dans le paysage.

Quelques mois après mon retour d'Italie, je suis allée séjourner dans le Périgord, invitée par le Château de Montbazillac. Au coeur de ce séjour, une visite mémorable dans une grotte préhistorique non restaurée, avec les fresques et les gravures restées en l'état. Il faudrait que je parle un peu plus de cette question de la fresque - des œuvres-paysages, faite pour un paysage et avec la matière de ce paysage, insérées dans le paysage et s'animant sous ses lumières, et inversement

animant ce paysage - il faudrait que je parle aussi de l'extraordinaire expérience vécue à l'aube devant la fresque de Fra Angelico à San Marco, à Florence, autre rencontre bouleversante, mais ce serait trop long – bref, ici dans le Périgord, je vois pour la première fois des mains négatives, sur une paroi de cette grotte. Petites, fragiles, mais si immensément émouvantes. Un choc. Une remontée vertigineuse du temps. Et ce geste : une empreinte faite de poussière soufflée, une forme fragile, un souffle. La trace d'un souffle vieux de milliers d'années. Comme si cette main négative remontait de la surface de pierre. C'était un moment bouleversant. Cette grotte appartient à un vieux paysan qui la fait visiter avec un phare de voiture alimenté par un petit groupe électrogène porté en bandoulière. Et avec ce moyen de fortune, c'est aussi une leçon de lumière qu'il m'a donnée, connaissant sa grotte par coeur, révélant par une lumière mouvante, oblique telle gravure, telle forme. Nous n'étions que deux ce jour-là. Il me la présentait sa grotte avec des mots simples, une joie malicieuse, un enthousiasme généreux. Oui, derrière tous ces paysages, il y a bien sûr des visages, des personnes, leur voix et leur récits, que je n'ai jamais directement filmés mais qui sont à la source des films.

Aujourd'hui, quand je pars paysage, filmant, je me sens passeur, comme traversée par les rencontres. J'ai l'impression que ce qui se transmet à travers les films n'est pas issu de ce qui serait une histoire personnelle, ni d'une analyse ou d'un discours porté sur une actualité - mais d'une histoire plus large, plus ancienne plus intemporelle et qui dépasse ma personne, et dont le récit ne se fait pas par le biais d'une narration, d'une écriture, d'une œuvre objet, mais par le partage d'une expérience perceptive, via le medium volatile qu'est la video. Un moment partagé plus qu'un objet que l'on regarde. À travailler la lumière, la montée de la lumière, c'est comme s'il y avait quelque chose directement lié à une remontée du temps, une expérience du temps. Une expérience aiguë de l'instant aussi, et de sa fugacité, et la nécessité d'en saisir toute l'intensité. C'est le chemin que j'explore.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre, le 14 novembre 2015 - Turbulences Vidéo #90



Novembre 2013 © Caroline Duchatelet

Jeudi 16 août

par Frédéric Valabrègue

Beaucoup de la vidéo donne un art sciemment pauvre, un art du peu. La caméra stylo bille tourne comme on respire. Elle accompagne un moment plutôt qu'elle le fixe parce qu'elle suscite un sentiment de perte et de fragilité.

Nous sommes devant un moment proposé par un sculpteur. D'habitude, quand un sculpteur s'intéresse à un paysage de moyenne montagne, cela peut donner de la masse et du lourd. Mais là, déjà, qu'une montagne soit moyenne nous intrigue. Une montagne sans grandiose, un paysage sans autre qualité que l'heure insolite où il est investi. Dans la pénombre, il pourrait s'avérer aussi volatil que l'image chargée de l'enregistrer. Un sculpteur s'est trouvé sur le motif aux petites heures et s'est immergé dans une indistinction qui s'est peu à peu épaissie, densifiée. Un sculpteur du peu, c'est-à-dire qui nous invite à tendre nos sens au-delà de l'indifférence et l'ennui, nous requiert sans autorité, nous déporte de notre absence avec de l'inframince.

D'abord, devant ce qui est un genre, le paysage, et une histoire, le motif, nous rameutons du savoir. Peut-être que le savoir remplira cette image ? Aller sur le motif était autrefois héroïque. C'était ainsi que les artistes ressentaient la peinture de plein air. L'héroïsme provenait du fait que c'était justement l'air qui diluait ce point focal nommé le motif, raison et but de la marche dans une contrée qui se dérobait devant soi. Parce que, pendant que le peintre avançait, lui, le motif hors échelle tardait à se construire en paysage. L'air gonflait le cadre recherché pour en faire exploser les bords. Il s'interposait entre l'artiste et la montagne comme une transparence solide. Ce n'était pas contre le vent qui bousculait le matériel, que celui-ci devait se battre. Non, cet héroïsme-là n'était pas échevelé. Il fallait se battre contre ce qui était préjugé incommensurable. C'était très volontaire. L'héroïsme est volontariste. Où planter son piquet ? Monter sa tente ? Un peu plus à droite ou un peu plus à gauche ? À cette échelle, est-ce que cela a une signification ? Comment choisir son point de vue puis celui de distance ? Est-ce un rapport de proportions entre la masse qui fait face et l'air qui s'interpose entre elle et lui ? Beaucoup de questions étaient posées en cherchant sa place et c'était à son propre corps que l'artiste était renvoyé quand il se demandait où il pouvait se mettre. Bien sûr, il ne trouvait jamais. Son point de vue n'est pas le seul. Un mètre à droite ou un mètre à gauche, il est largement aussi juste. Le paysage l'oblige à bouger, vacant. Si son point de distance obéit à








Jeudi 16 août © Caroline Duchatelet

ce que la perspective et les sciences de l'optique ont su réguler, alors le climat viendra brouiller l'ordonnance. Parce que sa montagne n'aura pas la même densité selon l'heure ni la lumière. Parce que les nuages viendront l'ébrécher ou la brume l'évider. Alors, que veut-il tenir, rassembler, qu'il puisse faire entrer au forceps dans un cadre ou une lentille ? D'ailleurs, à partir du moment où son ingéniosité de géomètre et d'arpenteur lui aura permis de caler ta machine, alors il ressentira l'échec suivant : C'est comme s'il se promenait dans le paysage avec le dormant d'une fenêtre ! Sa corde de rappel est un fil à plomb.

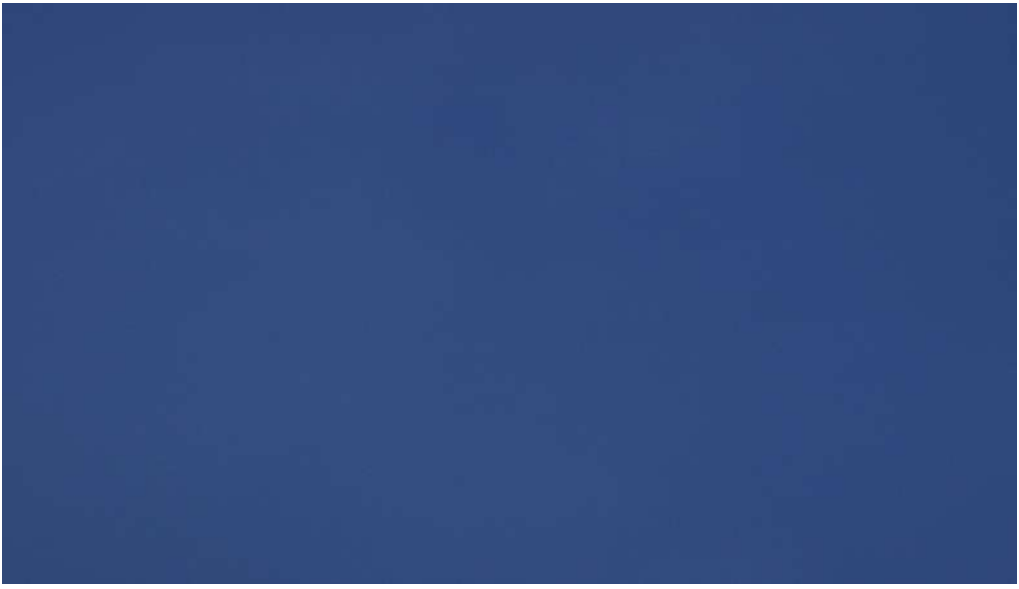
Pourtant, tu es sur un plateau pas loin de cette montagne, non pas pour les saisir, mais pour te laisser déborder et t'y perdre. Marchant, tu réalises alors ce que ton corps te dit. Le paysage se touche avec la plante des pieds et se sent dans l'air que tu respires. Il est fait d'échanges gazeux entre lui et toi. Voulant rendre ce qui se trouve à l'autre bout de ton champ de vision, tu n'en aurais donné que l'enveloppe, mais en t'y immergeant, tu vas en découvrir l'épaisseur. La distance entre lui et toi n'est pas affaire de mesures. C'est la chair qui lui donne une épaisseur.

Aujourd'hui, ce que le sculpteur de temps et d'espace découvre au moyen de la vidéo, ça n'est pas un cadre où faire entrer un monument, un mausolée. Là où Cézanne aurait joint ses deux mains pour faire le geste de rassembler, lui aurait écarté les bras pour faire celui d'étendre. L'étendue, mot choisi et aimé par Caroline Duchatelet. L'extension. Une sculpture en extension, comme une peau qui prendrait de partout. La peau court sur le paysage. On ne l'affronte pas, on s'y coule. En même temps, on est là pour être pénétré. Quelle est la dimension que revêt le mot d'étendue ? Celle d'une horizontale très plane, assise et lestée, comme la caméra, sous montagne et nuage, va chercher, non pas la ligne d'horizon, mais le plancher des vaches, la fondation. Rabattre vers la terre. Le sculpteur aborde le paysage par sa plus petite unité : l'odeur de silex née de l'entrechoc des pierres, celle de l'herbe foulée. Le paysage arrive avec le désœuvrement, le pas savoir quoi faire. Fraîcheur d'air dans le dos. Il y en a autant derrière que devant. Sentir ce qu'on a dans le dos devant l'envers de la montagne, le sentir avec les yeux qu'on a au bout des doigts, à tâtons et haptique. Posée sur une pierre, la caméra respire. Pompages de diaphragmes. Dilatation. Respire avec le diaphragme. Les parois deviennent des membranes. Si la peau s'étend, recouvre, la caméra, elle effeuille les strates, les décolle légèrement de l'avant-plan, couches superposées d'ombres où vivent quelques lueurs. Les nuages font le même travail que la caméra. Des couches glissent les unes sur les autres. Plus tard, l'outil numérique, en jouant sur les vitesses, favorisera cette pulsation entre apparition et disparition. De la peau à la feuille. Décoller à peine la surface pour faire sentir les dessous.

Une autre sorte de dilatation, c'est le silence. Une autre sorte d'épaisseur, c'est le temps. Une pesée du temps pris dans un laps nommé aurore et ne devant rien à l'épithète homérique. Par rapport à son environnement, le sculpteur cherche une mesure emmétrope, une équidistance entre l'espace et le temps liée à son échelle. Son aurore n'est pas couronnée de gloire mais elle transporte un suspens minimum à très basse tension. On ne peut pas faire autrement qu'associer l'aurore à une pensée du matin chère à Nietzsche et induisant une ferveur tue. L'aurore est poignante. On peut y voir un déchirement. Ici, dans cette vidéo, tout cela est contenu mais pas refroidi. Le titre en forme de date nous prévient de la légèreté de l'éphéméride, encore une feuille. Un jour parmi d'autres que l'attention rassemblée ne monte pas en épingle. Pourtant, le travail de la durée leste ce moment. La durée n'est pas un chiffre, c'est une insistance à rester, à demeurer. Ce qui fait que le temps ne s'évanouit pas dans la brume. Le meilleur cinéma,

la meilleure vidéo sont ceux où on sent le temps passer. Heureusement que les images ralentissent. C'est la sculpture de la durée en guise de montage qui opère la modulation, fait monter et descendre des vagues à l'unisson d'un nuage. Les temps des images mobiles et ceux de la conjugaison sont des leviers de vitesse ou des paliers qui, comme en avion, nous font ressentir les trous d'air. Paysage spasmé. Contempler, c'est descendre lentement dans toutes les sensations physiques qui font recoller le regard au corps. Et parmi ces sensations, les à-coups du cœur.

© Par Frédéric Valabrègue, extrait du catalogue d'exposition « 2 pièces », éd. FRAC PACA, février 2009 - Turbulences Vidéo #90



samedi 7 novembre © Caroline Duchatelet

Notes sur trois films de Caroline Duchatelet

par Cyril Neyrat

dimanche 9 août - (2009-2010, 8'25'')
vendredi 21 août - (2009-2011, 6'40'')
mercredi 4 novembre - (2009-2011, 9'40'')

Caroline Duchatelet filme des aubes. Filmer l'aube, c'est accueillir la naissance du visible. La montée progressive de la lumière du jour révèle la matière du monde et trace ses contours. Le temps de la vidéo, la métamorphose continue de l'image manifeste l'extrême plasticité du visible, son infinie puissance d'apparition et de disparition, de figuration et de déformation.

Le geste de Caroline Duchatelet est un rituel d'accueil et d'attention, une sorte de cérémonie immobile répétée pour chaque aube. Choisir un lieu et un moment, définir un cadre, laisser la lumière faire son oeuvre en silence. Ce qui a lieu dans l'image ne relève pas tout à fait de l'épiphanie ou de la révélation : car la lumière ne dévoile pas une image définitive, ne fixe aucun cliché ; elle module la variation continue du sensible, préside aux jeux immanents du tracé et de la couleur, de la surface et de la profondeur. Certes, dans la plupart des vidéos, le travail de la lumière fait advenir une image. Mais la vidéo ne s'achemine pas vers celle-ci comme vers une conclusion, un but. Elle accomplit l'opération inverse : à rebours du cliché connu, stable, tel que nous avons l'habitude de le voir, il s'agit de remonter vers un état instable, d'avant la composition. Les aubes de Caroline Duchatelet ne racontent pas une histoire de l'image, elles s'attardent dans sa préhistoire.

Dimanche 9 août s'ouvre sur une surface sombre, irisée d'une lueur immobile. La lumière de l'aube s'y substitue progressivement, fait apparaître lentement des formes architecturales dans l'étendue du cadre. Vision troublante, sans repères, les formes semblent remonter de la profondeur du rêve ou de l'imagination d'un peintre fantastique. L'équilibre majestueux de l'architecture baroque est contesté par la vibration des couleurs. À peine la vision paraît-elle se figer qu'une ondulation la dissout et l'efface, révélant le miroir d'eau dans lequel, sans le savoir, le regard baignait, immergé dans la matière colorée. Lentement apparue, l'image disparaît brusquement, comme dans le bain révélateur d'un photographe qui aurait omis de la passer ensuite au fixateur. Miroitement de l'image poétique, vertige baroque des matières : de même que le flux continu de la vidéo ne connaît pas l'image fixe, la rigidité de la pierre et la profondeur de l'architecture n'étaient qu'illusion, vision fluide et précaire à la surface changeante de l'eau.

Image, le mot vient-il trop facilement à l'esprit ? S'agit-il vraiment d'image dans ces vidéos ? Certainement pas selon la conception occidentale d'une surface ordonnée, composition de formes stables, figée dans un cadre. Les vidéos de Caroline Duchatelet s'écartent de cette conception de l'image telle que l'Occident, depuis Platon, la pense dans une relation métaphysique à l'être. Tout ici est passage, devenir, transition : davantage qu'une succession de formes, chaque vidéo donne à éprouver une déformation continue, la transformation sans repos d'un entre-formes. L'image n'a plus pour fonction de présenter une forme, mais de restituer un procès de déformation. Les vidéos de Caroline Duchatelet sont une pure manifestation de l'image telle qu'a invité à la repenser Bergson, et Deleuze à sa suite : image-durée, image-temps. Ou, selon la splendide formule de Bazin, le cinéma comme « momie du changement ». C'est ainsi l'origine du cinéma qui fait retour dans ces vidéos : l'image cinématographique comme pure image-durée.

François Jullien écrit dans *Les Transformations Silencieuses* : « L'image propre au tao est la moins imageante ; au lieu de caractériser, elle retire tout caractérisable ; tout en nous maintenant au sein du phénoménal et du sensible, elle nous conduit au bord de leur effacement : où se savoure la non-saveur (la « fadeur »). Aussi dit-elle au mieux à quoi le philosophe grec n'a pas fait droit : « se dissolvant comme la glace sur le point de fondre », dit précisément du tao le Laozi, à la suite. Comme s'il répondait là à Platon et en prenait littéralement le contrepied. » Il y a quelques chose de cette fadeur chinoise dans les vidéos de Caroline Duchatelet. Monotone variation du ciel dans *mercredi 4 novembre*, effacement de l'image sitôt apparue dans *dimanche 9 août*. L'attente de l'image est déçue. C'est qu'il n'y a rien à attendre de vidéos qui se soustraient à la logique de la finalité, du début et de la fin.

On ne voit pas l'aube advenir, on en constate le résultat : il fait jour. L'aube est une transformation silencieuse : elle en a la lenteur et le caractère de totalité. Parmi les transformations silencieuses, elle se distingue comme objet privilégié du cinéma sous deux aspects. D'abord, évidemment, en tant que phénomène lumineux. Ensuite en tant que transformation redoublée, transition rendue plus visible comme par un effet d'accélération ou de grossissement. L'aube offre l'expérience sensible, du processus même de la vie, de la vérité impensée, car soustraite à notre attention, de notre présence au monde. Si ces vidéos sont à la fois fascinantes et évidentes, c'est parce que l'aube, transformation silencieuse du monde visible par la lumière, y apparaît comme un sujet naturel du cinéma. Les frères Lumière l'auraient-ils inventé pour rendre l'aube visible et sensible ? C'est un des mérites de



dimanche 9 août © Caroline Duchatelet

Caroline Duchatelet que de révéler cette affinité.

Le montage, dans les vidéos de Caroline Duchatelet, consiste en deux séries d'opérations.

La première revient à déterminer le début et la fin de la vidéo. Pour chacune d'entre elles, les décisions furent difficiles à prendre. Car l'aube n'est pas un phénomène isolable par la détermination d'un début et d'une fin, sur lesquels la vidéo pourrait se caler. Impossible de repérer à l'œil nu l'instant où la lumière commence ou achève de monter. Le choix d'un début et d'une fin de la vidéo relève donc de décisions d'autant plus difficiles à prendre qu'elles sont parfaitement arbitraires - arbitraire de l'oeuvre, de l'artiste, appelé à trancher dans un processus naturel qui ne finit pas. Cela devient une simple question de rythme, de dramaturgie de l'oeuvre.

Une stratégie du visible, aussi. Quand commence l'aube ? « Quand ça commence à se voir », est-on tenté de répondre. C'est la réponse que fait une des voix off à la question de l'autre : « Quand devient-on lépreux ? », dans *L'Ordre*, le grand film de Jean-Daniel Pollet sur la lèpre. Pour le commun des mortels, un homme devient lépreux quand la maladie devient visible sur son visage et son corps. Le film de Pollet pense chinois en laissant entendre que ce n'est pas si simple, que la maladie a commencé bien avant - manière d'inviter à penser qu'il y a, outre la maladie visible, une lèpre invisible - mentale, psychologique, politique.

Les films de Caroline Duchatelet travaillent au même endroit : elles interrogent le « quand ça commence à se voir ». Chaque vidéo débute avant que la montée de la lumière commence à se voir, que l'aube modifie l'apparence des choses - dans l'infra-visible du changement. Le spectateur fait l'expérience troublante d'un début invisible, insituable - quelque chose a changé, une métamorphose est en cours, sans que l'on ait pu repérer l'instant du changement.

Modification visible sur fond de transformation invisible : ce double mouvement parallèle produit l'extraordinaire tension des vidéos de Caroline Duchatelet : des modifications visibles affectant la totalité de la surface de l'image, *all over*, produisent

une transformation invisible de la matière filmée, de son épaisseur ou profondeur. La vidéo la plus impressionnante, de ce point de vue, est sans doute *vendredi 21 août* : le spectateur éprouve la sensation troublante et prenante de voir sans voir, sensation simultanée d'aveuglement et d'hyperacuité visuelle. Il est rare que le cinéma, ou tout art, parvienne ainsi à troubler jusqu'aux coordonnées de la perception.

Le second aspect du montage, le plus complexe, consiste à « scruter » l'aube : à travailler le corps du changement, la matière même de la transformation, afin de la convertir en oeuvre. Délicate opération, car cette manipulation de la prise vidéo doit demeurer invisible, et donner consistance, tension et rythme au phénomène naturel sans le forcer ni le trahir. Une manipulation esthétique paradoxale : il s'agit de façonner la matière sans ajouter ni extraire aucune forme d'un processus dont la nature même est de demeurer informe - plus précisément, selon la formule de Jullien, « dans l'entre-formes ». Une telle manipulation ne va pas de soi - elle transgresse les prétendues règles associées par une certaine doxa esthétique à toute oeuvre de ce genre. D'abord parce que l'artiste intervient, manipule un phénomène dont tout l'intérêt est d'être naturel. Ensuite parce que la manipulation, restant inapparente, est comme dissimulée, non revendiquée. Cette double transgression fait la singularité de l'oeuvre : un rapport singulier entre passivité et activité, écoute et façonnage de la nature, qui rappelle les textes de Francis Ponge et la fameuse équation par laquelle il résumait son écriture : « parti pris des choses égale compte tenu des mots. » L'écriture se met à l'écoute du monde muet, s'abandonne à la chose pour l'exprimer avec la plus parfaite exactitude ; mais on n'atteint pas celle-ci pas par un usage objectif, neutre du langage ; au contraire, l'expression de la chose implique une mise en jeu du langage, une manipulation de la matière langagière, la mise en oeuvre de ses puissances propres. L'oeuvre s'ouvre au monde et fait retour sur soi. La méthode de Caroline Duchatelet pour rendre sensible la vérité singulière d'une aube retrouve ce double mouvement. Premier temps, enregistrement : une attention patiente et recueillie permet de déterminer les meilleures conditions de prise de vue : choix d'un emplacement, d'un cadre, d'un jour. Second temps, montage : manipuler la matière vidéo pour façonner une oeuvre qui ait son propre mouvement, sa cohérence interne, à la fois fidèle et autonome à l'égard du phénomène naturel.

À la dualité être/image, Caroline Duchatelet invite à substituer le couple transformation/imagination. Le jeune Walter Benjamin a esquissé une pensée esthétique très originale, méditant l'art dans une tension entre le pôle de l'imagination et celui de la formation (Gestalt). « L'imagination n'a rien à voir avec les formes, avec une mise en forme », écrit-il. Au contraire, « les apparitions de l'imagination [sont des] déformations de ce qui a été mis en forme. C'est le propre de toute imagination que d'entraîner les formes dans un jeu de dissolution. […] Toute déformation du monde se met en ce sens à imaginer un monde sans douleur qui serait pourtant irrigué par le cours des événements le plus fécond. Cette déformation montre en outre que le monde est pris dans une dissolution infinie, mais cela veut dire : dans une éternelle fugacité. […] L'imagination ne connaît que transition toujours changeante. » (Walter Benjamin, « Imagination », in *Fragments*, PUF, 2001). L'imagination, puissance et territoire de l'art en-deça de la création spirituelle de formes, implique une idée de l'artiste comme médium, voyant, plaque sensible recueillant la fugacité et l'éternelle transformation des apparences. Car c'est d'abord le monde qui imagine, et l'artiste doit abandonner sa prétention formatrice pour accueillir cette imagination. Benjamin associe l'imagination et



vendredi 21 août © Caroline Duchatelet

la couleur : selon lui, l'imagination est le domaine de la couleur pure, libérée du dessin et de la forme, « couleur ailée volant de forme en forme. » Domaine de l'enfance : le premier artiste de l'imagination, pour Benjamin, c'est l'enfant aquarelliste, et il voit dans la prodigieuse innocence du rapport de l'enfant aux couleurs le site originaire de l'imagination créatrice.

Ce territoire, tel que le décrit Benjamin, est précisément le lieu esthétique des vidéos de Caroline Duchatelet. Dans *dimanche 9 août*, la vidéo devient aquarelle : apparition et disparition des formes dans l'élément liquide, rêverie de la matière colorée, libérée des lignes de l'architecture baroque. Cette fluidité aqueuse, cette matérialité liquide du monde, manifeste dans *dimanche 9 août*, caractérise aussi les autres vidéos. Ecoulement du ciel par-dessus la roche dans *mercredi 4 novembre* ; plasticité liquide, même si d'un liquide plus épais, des variations de la profondeur dans *vendredi 21 août*. Benjamin a raison d'associer cette revanche de l'imagination fluide contre la solidité des formes au monde de l'enfance, c'est-à-dire à la nostalgie d'une innocence, d'un usage joyeux, immédiat, des capacités créatrices. Les vidéos de Caroline Duchatelet relèvent de cette simplicité enfantine, de cette entente immédiate avec le monde. Que *vendredi 21 août* soit associé à un lieu et à des souvenirs d'enfance n'est pas anodin. *Mercredi 4 novembre* retrouve l'émerveillement premier que l'on peut éprouver à se coucher sur le sol pour regarder le ciel. L'insouciance avec laquelle *dimanche 9 août* affecte l'imposante architecture romaine d'une fugacité d'aquarelle est celle d'un jeu d'enfant, ou celle de la pluie, dans le beau texte de Francis Ponge :

« Pourquoi la pluie est-elle sensuellement agréable à l'homme ? Parce que c'est un phénomène tel, qu'il relègue au second plan toutes les présences stables, tous les immeubles des paysages.

Il les gratifie d'un certain effacement, d'une certaine modestie.

Toutes choses sont patientes de la pluie. Elle les relègue à l'état de patient.

La pluie ne respecte rien, n'affecte non plus sérieusement rien.

C'est un coup du sort pas très grave, assez salutaire cependant.

Assez comparable à l'oubli, ou à la mémoire (en ce qu'elle a d'imparfait).

Elle ôte toute illusion aux choses, en somme leur apprend à vivre… »

Jeux d'eau, jeux d'enfants, enfance de l'art, au sens où n'a cessé de la méditer Godard. Non pas une régression vers une quelconque origine de l'art, mais un retour *de* l'origine : retrouver les puissances originaires d'un art, le hisser à la hauteur des « vérités premières », en le débarrassant des habitudes culturelles et du poids des savoir-faire et des langages formatés. Ces dernières années, certains des meilleurs cinéastes se sont saisis de l'outil vidéo pour ainsi revivifier le cinéma par un renouvellement de ses puissances premières - une simplicité, une immédiateté nouvelles, qui rendent à la relation du cinéma au monde sa nécessité. *Dans la chambre de Vanda*, de Pedro Costa, *Honor de Cavalleria*, d'Albert Serra. Les vidéos de Caroline Duchatelet participent de ce retour d'une « enfance de l'art » cinématographique et travaillent donc, au-delà du partage cinéma / art contemporain, dans ce territoire le plus vif des images animées d'aujourd'hui. *Dimanche 9 août*, *vendredi 21 août*, *mercredi 4 novembre* : des vues Lumière « contemporaines », mais tournées vers le « monde muet » de Francis Ponge, tirant le meilleur parti des possibilités techniques de la vidéo.

Mais s'agit-il seulement de voir ? La revanche de la matière sur la forme est aussi celle du toucher sur la vue, de la main sur l'œil. À la connexion œil/cerveau, condition de la maîtrise formelle développée par l'histoire de l'art italien, l'aube substitue le court-circuit de l'oeil et de la main. Face aux vidéos de Caroline Duchatelet, l'œil ne devine des formes qu'en tant qu'il palpe, touche, est touché par des matières. Vision d'aveugle. L'historien de l'art Aloïs Riegl a opposé deux types de sensation esthétique : la sensation optique, conduite par la vue toute-puissante, et la sensation haptique, qui repose sur le toucher. Contre la vision idéaliste dominante de l'art, tout un courant matérialiste a voulu contester la préséance de la vue par l'antériorité du toucher. Dans la *Lettre sur les aveugles*, Diderot écrit : « On m' a parlé d'un aveugle qui connaissait au toucher quelle était la couleur des étoffes ». Citant Diderot, Godard affirme dans *JLG/JLG* qu'il préférerait être privé de la vue que du toucher : en tant que cinéaste, il saurait se passer de ses yeux, pas de ses mains. Gilles Deleuze a repris et développé l'opposition de Riegl en opposant l'espace lisse (haptique) et l'espace strié (optique). L'espace strié est celui de la perspective et de ses applications : un espace structuré, fini, ordonné selon des règles de distance et de profondeur. C'est l'espace de l'Acqua Paula, imposante fontaine baroque dominant Rome. L'espace lisse, au contraire, est celui de la proximité et de la surface. C'est un espace d'immédiateté et de contact, qui permet au regard de palper l'objet ou le monde, de se laisser investir par lui et de s'y perdre - espace des devenirs, des métamorphoses, par lesquelles la matière ne se soumet pas à une forme, mais est modulée par un processus infini de formation et déformation. C'est l'espace de *dimanche 9 août*, vidéo haptique de Caroline Duchatelet.

Associant le toucher à la vue, la vidéo double la transformation effective du monde d'une métamorphose fantasmée affectant la matière filmée. Vertiges sensoriels d'une matière instable. *Vendredi 21 août* : de l'état gazeux de l'éther intersidéral au végétal, en passant par le minéral d'une géode scintillante. à la pierre d'une géode scintillante. *Dimanche 9 août* : les variations du vent modulent le jeu de la pierre et de l'eau. *Mercredi 4 novembre* : la forme pierreuse sculpte le mouvement des nuages, qui tantôt et par endroits se densifient,

tendent au solide, tantôt se liquéfient jusqu'à tomber, se déverser hors du cadre.

Vision aveugle, disait-on de *vendredi 21 août* - voir avec la peau. Le début des films d'aube place le spectateur dans un état comparable à un retour de syncope, d'évanouissement. Réouvrant progressivement les yeux, raccommodant lentement la vue, le monde nous apparaît comme neuf, débarrassé de la croûte des habitudes, de la peau morte des significations et interprétations. Dans notre absence au monde, nous n'avons pas pour autant perdu la mémoire. Ce monde vu comme pour la première fois, comme à l'état naissant, devient l'écran de notre mémoire stimulée par notre sensibilité. Chaque film-plan de Caroline Duchatelet est une surface de projection. Non pas un écran blanc, mais chaque portion de monde filmé, chaque transformation silencieuse comme support de rêverie associative, de projection imaginaire des visions suscitées dans la mémoire.

Mémoire culturelle, mémoire sensuelle - mémoire intime, personnelle, venue du noir intérieur, et la beauté des films tient à ce que ce retour de mémoire est suscité par le mouvement de la nature.

Dimanche 9 août. Ou l'Italie vue de la Chine. Eau coulant vers le haut, monde renversé, révolution. La façade de marbre révélée puis effacée évoque l'idéal baroque d'un monde fugitif, d'un jeu avec les apparences, tout un art du trompe l'oeil - fêtes baroques romaines, somptueux décors éphémères du Bernin.

Vendredi 21 août. Ou la Terre vue de la Lune. Photographie du cosmos. Grotte de la résurgence de la Sorgue, à Fontaine-de-Vaucluse, comme l'a filmée Jean-Claude Rousseau dans *La Vallée close*. Géode posée sur le piano du même Rousseau, dans *De son appartement*. Détail d'un tableau de Monet. La vidéo se déroule comme un fondu enchaîné de ces images virtuelles, par le simple travail *all over* de la lumière.

Mercredi 4 novembre : tous les ciels de la peinture.

Répondant à Camus, Ponge écrivait : « Bien entendu le monde est absurde. Bien entendu la non-signification du monde. Mais j'ôterais volontiers à l'absurde son coefficient de tragique ». Pareillement, les films de Caroline Duchatelet invitent à alléger l'inquiétude de son poids de tragique ou d'inquiétant. En somme, à ôter sa majuscule à l'Inquiétude métaphysique, selon laquelle les choses ne sont appropriées que lorsqu'elles reposent dans leur être. Contre le pathos occidental de l'Etre et du Repos, Caroline Duchatelet filme l'in-quiétude du monde comme son état le plus naturel. S'accorder à l'inquiétude de la transformation, c'est être en paix avec le monde. L'aube modèle une profondeur végétale, immobile et vibrante, des nuages entrent et sortent du cadre, une image du passé apparaît puis s'efface. Pas de narration, mais un débordement d'imagination : la montée de la lumière creuse une double profondeur. Dans l'image : la profondeur du monde matériel. En soi : profondeur spirituelle de la mémoire, de l'imagination.

© Par Cyril Neyrat - Turbulences Vidéo #90



mercredi 4 novembre © Caroline Duchatelet





mercredi 4 novembre © Caroline Duchatelet

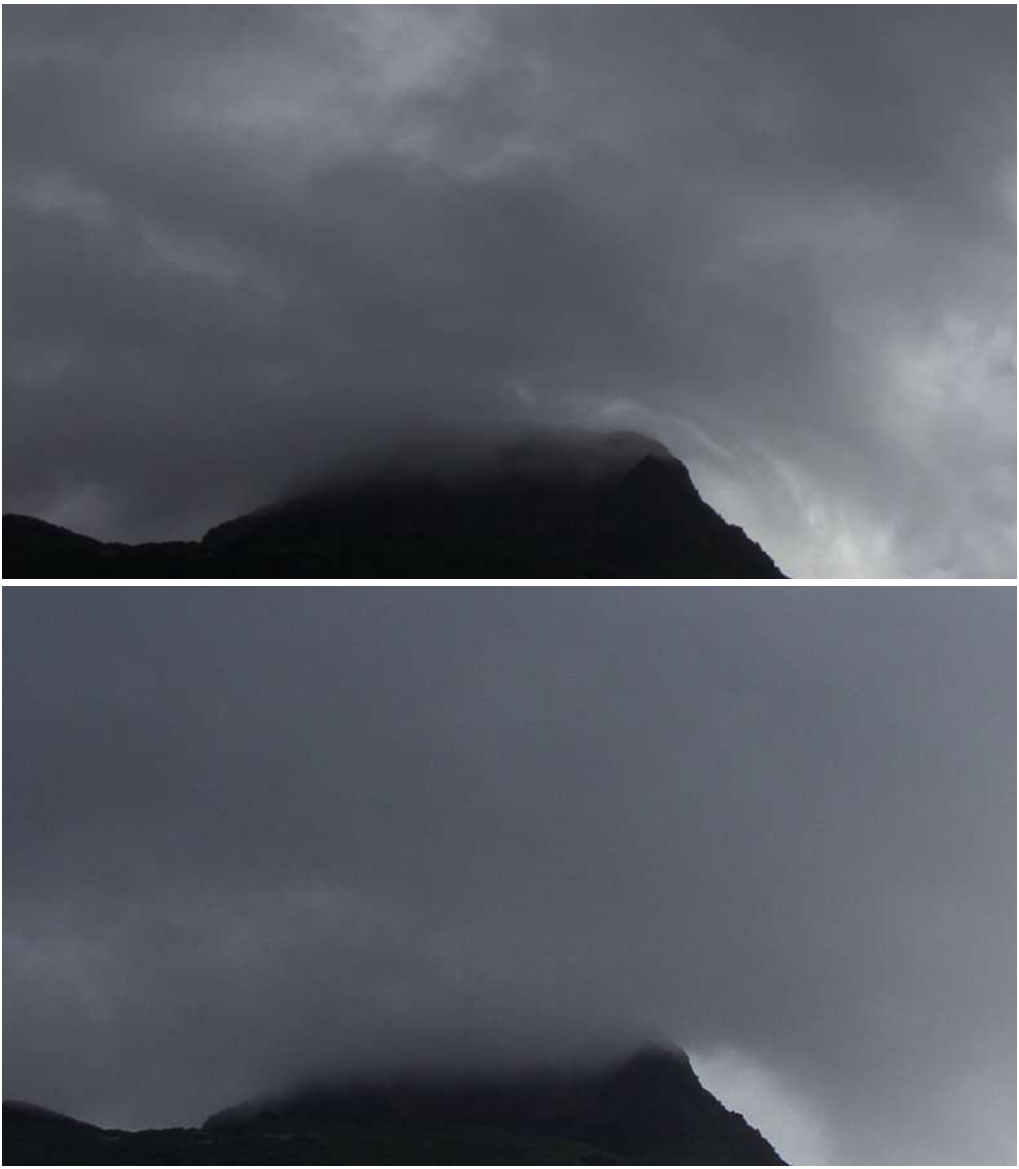


mercredi 4 novembre © Caroline Duchatelet





mercredi 4 novembre © Caroline Duchatelet



mercredi 4 novembre © Caroline Duchatelet

Le ciel et le sablier (quatre films de Caroline Duchatelet)

par Térésa Faucon

Paysage - poussière

L'expérience du paysage que propose Caroline Duchatelet a commencé avec sa matière même, sous la forme de sculptures fragiles et éphémères faites de pigments de terre ou de pierre – des « écrans tactiles » :

« Ce matériau, je le choisissais parce qu'il me semblait porter en lui une qualité de ce paysage, une qualité avant tout tactile, une couleur prégnante, une présence récurrente. Je le transformais en poussière, en une poudre proche d'un pigment (terres brunes du nord de la France, pierres noires des falaises d'Irlande, pierre blanche des calanques, ardoises des toits d'une ville, brique, ciment, suie, cendres, etc.). Cette poussière-pigment, je la travaillais, fines couches après fines couches, en grandes surfaces, fragiles et temporaires. D'abord sous la forme de "feuilles" (support en tôle de métal ou en panneaux de bois très mince), puis directement sur des parois préparées à même une architecture de ce paysage. Grands pans de murs couverts d'un velours de poussières colorées issues du paysage, vastes surfaces opaques, mates et abstraites, sur lesquelles venait jouer la lumière.

La lumière est venue peu à peu au coeur de mes explorations. Son passage et ses nuances infinies qui donnent vie à la matière et l'animent. Temporairement, dans un espace donné, je plaçais des supports sensibles et réactifs à la lumière, comme autant de réceptacles disposés le long de son passage, pour en concentrer un instant l'intensité dans un creux, dans un pli, ou encore pour intensifier sa luminosité avec





Marseille, 1995 © Caroline Duchatelet
Marseille, 1997 © Caroline Duchatelet

une teinte à peine relevée. Supports translucides, ou surfaces préparées avec des enduits qui jouent discrètement de la dominante colorée de l'espace et de son paysage environnant. Parfois y était associé un travail de composition lumière qui conjuguait imperceptiblement des variations de lumières artificielles à celle de la lumière du jour[1]. »

Déjà, avec ses « feuilles de poussière », rien d'immobile. Les aplats de concrétions dansent avec la lumière. Caroline Duchatelet « s'interroge sur le comment d'une représentation fondamentale du mouvement et de l'instabilité d'un monde en perpétuel changement et en constante transformation. Plus encore, elle fait de ce mouvement même le thème de son travail, de sorte que son œuvre finit par affirmer qu'il n'existe pas de surfaces immobiles[2]. »

Son œuvre vidéographique poursuit cette recherche depuis 2008 et l'étend aux matières célestes qui ont les qualités d'un fluide, essentiellement plastiques, toujours surprises *in medias res* : vapeurs et nuages donnant corps aux flux lumineux. Le geste modelant du sculpteur ou du vidéaste ne fixe aucune forme. L'œuvre se présente comme avant la forme ou dans sa transformation, sans qu'une figure ne se distingue, sans la révélation que laisse espérer le visible. Caroline Duchatelet « saisit le monde au-delà de ses traits distinctifs et dans son essentielle transition[3] ». La labilité des nuages en particulier et des fluides météorologiques en général invite à reconnaître la *physis* aristotélicienne qui aborde la nature en terme de corps, en mouvement, et définit le temps par le mouvement, le déplacement (mais non encore vectorisé, avant l'idée de la flèche du temps)[4]. Le ciel ouvre ainsi sur un temps continu et abstrait. Nous sommes devant des paysages libérés du pittoresque et des codes d'un genre pictural, du sublime aussi. En témoigne l'absence d'un temps condensé dans un événement, souvent un climax (rappelant la grande controverse des « catastrophistes » contre les « transformistes »)[5].

mercredi 4 novembre (2009/2011, vidéo 9'49", cf. fig. p.39 à p.43) : Une lumière rasante à l'est tantôt donne corps aux volumes des nuages, tantôt les ramène à la surface plane de l'écran. Ces vapeurs voilent ou révèlent la cime d'une montagne. Le paysage est filmé « non selon la catégorie de l'être (ou du néant) mais selon celle d'un procès continu[6] ».

mardi 23 juin (2009, boucle, 4'02") : Un voile se dissipe peu à peu laissant apparaître une bande de terre à l'horizon. Au-dessous, ce qui semblerait la mer, en fait un champ de blé, ondulant sous l'orage ; au-dessus, le ciel. Cette délimitation commode pour la description en ce qu'elle me permet de les distinguer est éphémère, le film n'est pas tendu vers cette révélation, cette épiphanie du visible. On retient un état d'indétermination qui dissout les éléments constitutifs du paysage. « Inutile de

1 - Caroline Duchatelet, notes sur le travail (2011), consultées en novembre 2012.

2 - Doris von Drathen, « Nulle part, l'immobilité », in *Caroline Duchatelet, Sur le pas*, La Fabrique sensible, Marseille, 2005, p. 75.

3 - François Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, coll. « Points », Seuil, 2003, p. 19 – philosophe auquel C. Duchatelet se réfère souvent au cours des discussions sur son travail.

4 - Voir à ce sujet la conférence inaugurale de F. Jullien le 29 juillet 2012, France culture (http://www.franceculture.fr/emission-forum-le-monde-le-manslecon-inaugurale-de-francois-jullienphilosophe-et-sinologue-2012-07, consultée le 20 novembre 2012).

5 - Pour plus de précisions sur cette opposition qui agita la philosophie des Lumières (dont les deux figures de proue étaient Cuvier d'un côté et Lamarck de l'autre), voir par exemple Harold Vasselin, « Ciels nuageux avec éclaircies. Notes sur la perception et la représentation des nuages » in Les nuages, là bas, les merveilleux nuages – Autour des études de ciels d'Eugène Boudin (catalogue de l'exposition au MuMA, Le Havre) Somogy, 2009. Version numérique consultée le 2 septembre 2014 : http://www.haroldvasselin.fr/articles/nuage_illstr02.pdf.

6 - *La grande image n'a pas de forme*, op. cit.



mardi 3 novembre, © Caroline Duchatelet

spéculer sur des classifications et des catégories, il n'y en [a] pas[7] ». Le passage d'un grain n'est plus un événement, la boucle vidéo l'affirme comme une qualité de ce paysage vibratoire défini par glissements successifs : « Toutes sortes de milieux glissent les uns par rapport aux autres, les uns sur les autres. […] La notion de milieu n'est pas unitaire : ce n'est pas seulement le vivant qui passe constamment d'un milieu à un autre, ce sont les milieux qui passent l'un dans l'autre, essentiellement communicants[8]. »

mardi 3 novembre (matin, 4'20") : Une marine ? Deux bandes horizontales (mer/ciel) à peine discernables. L'arrivée d'un orage finit de dissiper cette composition jusqu'à ce que, sous un rayon de lumière latéral très métallique, les éléments de ce paysage labile ne soient plus que vibration et scintillement. Effets de ruissellement du temps comme le sable dans les verres à heure longuement décrit par Ernst Jünger : « Et toujours, comme aux vibrations du pelage d'un grand animal, ruisselle par saccades, du bord de l'entonnoir, le sable blanc[9]. »

Autre constat : nous sommes devant des ciels libérés du motif, tel le nuage et ses métamorphoses dans lesquelles on s'est souvent plu à reconnaître des figures. Le seul exemple d'Hamlet dialoguant avec Plonius (acte III scène 2) suffit à le rappeler. Comme le commente Eisenstein dans *La Non-indifférente Nature* : « Personne n'a d'idée précise de la forme du nuage dont il est question. Or, la succession des contours d'un chameau, d'une belette, d'une baleine est très logique pour un nuage *changeant de forme*. [Elle illustre la plasmaticité essentielle des images mobiles pour le cinéaste-théoricien.] C'est pourquoi je suis enclin à penser que ces trois comparaisons successives

7 - Robert Smithson, « Spiral Jetty » (1972), trad. fr. in *Robert Smithson*, Le Paysage entropique, Musées de Marseille/RMN, 1994, p. 206.

8 - Voir Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, 1980, p. 384.

9 - Ernst Jünger, *Traité du Sablier*, (1954), trad. fr. « Points » Seuil, 2010, p. 42.



mardi 3 novembre © Caroline Duchatelet

déterminent avant tout *un écoulement du temps* – le temps durant lequel le nuage a le temps de changer deux fois de forme[10]. » Le nuage ouvre sur le continu contre l'événement, et le global contre le découpage. Pour Caroline Duchatelet, il ne s'agit donc pas de nous mettre *devant une image* mais *dans le mouvement*, de nous envelopper dans une intensité lumineuse, de nous envelopper de temps[11]. La distance entre la caméra et les éléments (montagnes, nuages, terre, mer) est essentielle pour tenter de se libérer de la contrainte du cadre qui enferme cette « vie silencieuse » comme le sable « dans ce double verre, pris entre ses montants comme dans une cage à grillons[12] ». Le cadrage ne saisit pas le motif, n'*encadre* pas (selon le mot de Godard). Il est pensé pour partager une expérience singulière du paysage. Dans *mercredi 4 novembre*, le léger zoom (opéré avant l'enregistrement) pour se rapprocher de la montagne baignée par la vapeur-nuée participe à redonner au spectateur cette position immersive de l'artiste *in situ*, cette « proximité vécue » avec les éléments : au cours de longues heures de marche, le corps développe une sensibilité aux moindres variations de chaleur et d'intensité lumineuse, aux moindres mouvements. Le chorégraphe et théoricien Rudolf Laban décrivait ainsi l'éveil du sixième sens : « Que ce soit le bondissement d'un corps ou une de ces ondes infimes d'une fluctuation inexplicable qui nous entourent en multitude, ce sens, c'est celui de la vibration, de la fluctuation, de la fluidité. […] Il est très vraisemblable que nous possédons à l'intérieur de notre corps des organes qui nous permettent d'apercevoir certaines fluctuations ou courants semblables à l'électricité, le magnétisme, les ondes hertziennes, etc. Ces organes sont encore capables de transformer ces perceptions en compréhensions cinétiques

10 - S.M. Eisenstein, *La Non-Indifférente Nature*, trad. fr. UGE, 1978, p. 126.

11 - C'est pourquoi ses films nécessitent un protocole de projection attentif : pour les *films-sablier* (selon son expression) déjà évoqués, rétroprojection ou vidéoprojection, par exemple, sur un écran flottant dans l'espace, sensible aux mouvements de l'air et des visiteurs.

12 - *Traité du sablier*, op. cit., p. 7.

qui s'additionnent aux simples perceptions et conceptions de mouvements corporels, équilibre, direction spatiale, etc. que nous fournissent les autres sens, l'oreille, l'œil et le toucher direct[13]. » Le corps de l'artiste devient le résonateur de ces « flux libres » (Laban) que le corps ne cherche pas à contrôler. L'image mobile invite le spectateur à partager cette expérience par *accordage*, selon le terme emprunté par Raymond Bellour à Daniel Stern. L'accordage vise « la sensation en train d'être partagée[14] », « effet mystérieux de réponse par lequel le film bouge ou paraît bouger à l'intérieur du corps[15] ».

mardi 3 novembre (soir, 12'30") : Au crépuscule, des nuages s'acheminant vers le noir jouent avec les dernières vapeurs lumineuses et colorées. Ce temps tellurique s'appréhende physiquement. Perméabilité, ou encore fluidité du corps selon Laban, recouvrant l'idée de continuité, de déroulé, de progression sans-à-coup. Faire l'expérience du paysage pour la vidéaste ce serait accorder la fluidité du corps filmant à celle des éléments.

Écouter le nuage

Le sens de la vibration et de la fluctuation est aussi proche de l'écoute pour le corps filmant pensé comme un résonateur. Écouter est pour Caroline Duchatelet un terme générique qu'elle préfère à celui de voir ou de prise de vue, sous-entendant un regard prédateur. L'œil n'est plus propriétaire, n'est plus dans la captation. Il écoute les vibrations lumineuses de l'environnement, les variations infinies des éléments fluides qui forment le paysage, la labilité du monde. « Pour Héraclite déjà, le monde n'est pas, n'est jamais donné », « il apparaît », « événement pur », « flux incessant » qui « indéfiniment passe et s'emporte, s'excède lui-même et s'évade de lui même[16] ». Ses films sont alors faits pour l'écoute plus encore que pour le regard et « demandent d'avoir l'oreille aussi éveillée que les yeux, car la vue est l'organe de l'approbation active, de la conquête intellectuelle, tandis que l'ouïe est celui de la réceptivité[17]. » Il s'agit de redonner à la vue « la fragilité, l'attention éperdue de l'écoute. (…) Écouter c'est justement laisser venir ce qui arrive, sans pouvoir l'anticiper, le voir venir, le prévoir. L'écoute n'a pas d'horizon. Écouter c'est toujours s'exposer à l'effraction de l'événement, de ce qui survient sans se faire annoncer, qui déjoue tout calcul, qui ne peut que surprendre, prendre, tomber sur par surprise, sans pouvoir être pris[18]. » L'œil qui écoute voit « avec cette fragilité où les choses comme les sons semblent toujours surgir, sans lieu propre, peu situables, voire insituables, toujours imprévisibles[19] ». Cet œil ne saisit pas ou se dessaisit sans cesse de ce qu'il capte. Caroline Duchatelet ajouterait que, « regardant ses images à la table de montage, elle doit se laisser surprendre pour que ce qu'elle a enregistré devienne film[20] ». Sa position est moins celle d'un capteur que d'un « filtre ». Autre élément essentiel dans cette écoute du paysage : le silence ou plutôt sa musique silencieuse. Écouter c'est « se défaire du temps », celui qui passe et dévore, celui que l'on conjugue,

13 - R. Laban, *Espace dynamique*, Contredanse, 2003, p. 22.

14 - Raymond Bellour, *Le Corps du cinéma*, p. 162, citant Daniel Stern, Monde interpersonnel du nourrisson, trad.fr., PUF, 2006, p. 186.

15 - R. Bellour, *op. cit.*, p. 148.

16 - Roger Munier (trad. et commentaire), *Les Fragments d'Héraclite*, Fata Morgana, 1991, p. 82.

17 - Paul Claudel, *L'Œil écoute*, Gallimard, 1946, p. 76.

18 - Marie-Louise Mallet, *La musique en respect*, Galilée, 2002, p. 50.

19 - M-L. Mallet, *op. cit.*

20 - Entretien du 3 janvier 2013.

pour penser à la durée, au moment[21]. De la durée, Caroline Duchatelet donne volontiers la définition de F. Jullien : *une transformation silencieuse*. « Cela chemine en silence, cela ne se démarque jamais pour qu'on le remarque […] Le moment ne serait ni l'instant (instable) ni le maintenant de la rétention acharnée[22]. » Il est qualitatif plutôt que quantitatif. Il s'agit alors pour l'artiste de recueillir le moment de cette « non-indifférente nature » ou paysage mélodique. Eisenstein, étudiant lui aussi la peinture chinoise et notamment les rouleaux, note que « nous percevons le paysage dans le temps, comme la musique et il s'ensuit que la composition du paysage doit se soumettre à des lois formelles semblables aux lois de la musique[23]. » Le nuage, sans-forme, continûment changeant est proche de la musique ainsi définie par Saint-Augustin : « La trace imprimée dans l'eau qui ne peut ni se former avant qu'on ait appliqué le corps sur l'eau, ni demeurer quand on l'a retiré[24]. » Filmer le ciel et ses nuages, c'est s'interroger sur le commencement : Où commence la forme ? Où commence la musique ? Où commence le film ? Où commence le temps ?

Film-sablier

Le début a toujours la forme d'une interrogation, d'où ces fluides météorologiques toujours saisis en « transformation silencieuse ». Ces mouvements, ces jeux de contractions et déploiements des vapeurs, des nuées correspondent à un temps défini comme tellurique par Ernst Jünger dans son *Traité du sablier*. « Le sable blanc s'écoule sans bruit d'une ampoule dans l'autre. Il se creuse en entonnoir dans celle d'en haut et se bombe en cône dans l'autre. On peut voir, dans ce monticule d'instants perdus, un signe consolant de ce que le temps s'enfuit sans disparaître. Il s'enrichit dans les profondeurs[25]. » Dans les représentations picturales, le sablier, contrairement à l'horloge qui marquerait une heure, figerait un instant, dit le mouvement du temps, sa continuité. Ainsi dans deux gravures de Dürer (*Melancholia* et *Saint-Jérôme dans sa cellule*), Jünger remarque « deux grands verres à heures. L'un et l'autre ont déjà laissé couler la moitié de leur sable, ce qui signifie peut-être que le graveur a surpris le saint et l'ange au coeur même de leur travail. Ce qui le confirme, c'est que la balance de la Mélancolie est en équilibre, que la cloche oscille, que le feu brûle. Nous sommes aux tréfonds du temps[26]. » Pour mieux saisir la singularité de cette image du temps, on rappellera, en guise de contrepoint, les formes filmiques de Jean-Daniel Pollet dans *Dieu sait quoi* qui relèvent plus d'un temps qui s'égrène, se compte en heures, en jours, en saisons, au fil d'une succession de plans sur la fenêtre de la maison du cinéaste qui contemple son passage tandis qu'une note scande les changements avec la régularité d'une horloge. Ce temps fuit et dévore, s'épuise, file entre nos doigts comme le savon disparaissant de Francis Ponge filmé par Pollet, contrairement au sable rassurant, toujours présent, même après son écoulement.

Le temps tellurique du sablier correspond particulièrement à l'expérience du paysage vécue par Caroline Duchatelet pour faire ses films : celui du temps de la marche, souvent longue jusqu'à ce que le souffle de la respiration s'accorde avec celui des flux environnants. « Le temps du sablier vit […]

21 - F. Julien, conférence inaugurale, *op. cit.*

22 - *Ibidem.*

23 - S.M. Eisenstein, « La musique du paysage et le devenir du contrepoint du montage à l'étape nouvelle » (1945) in *La Non-indifférente nature*, 2, UGE, 1978, p. 78.

24 - in *De Musica*, Livre VI, C, II, 3, cité par M-L Mallet, op. cit., p. 15.

25 - E. Jünger, *op. cit.*, p. 8.

26 - *Ibidem.*

tout au fond de nous-mêmes[27] », c'est celui des flux du corps dont nous avons l'intuition et que nous reconnaissons dans la nature. Lorsqu'elle part en immersion dans le paysage pour enregistrer, que ce soit les aubes[28], les crépuscules ou d'autres flux lumineux, l'artiste est dans une temporalité proche de ceux qui pêchent, chassent ou moissonnent comme le rappelle Jünger. Ceux « qui se lèvent au petit jour et se tiennent à l'affût, restent au champs jusqu'à ce que la dernière gerbe soit chargée[29] » ou encore ceux qui cueillent les champignons. « Ce n'est pas la montre qui fixe nos actions, qui nous fixe notre temps. Nous appellerons activité *ad hoc* cette sorte d'occupations[30]. » Ils vivent « en dehors du temps abstrait et mesurable. Leur temps [est] concret en ce qu'il se [modèle] sur leur activité[31]. » L'acte de création est ici à l'écoute du temps cosmique (celui des cycles solaires, des flux lumineux) et tellurique (celui du sablier et des autres flux).

Vidéo

Les sculptures de Caroline Duchatelet auraient-elles trouvé un outil *ad hoc* avec la vidéo ? Techniquement, la fragilité et l'instabilité du médium[32] rendent ses films aussi éphémères que les sculptures *in situ* (détruites pour la plupart après les installations). Esthétiquement, elle en apprécie « la consistance poussiéreuse et lumineuse ». Elle dit avoir « commencé à travailler la vidéo (films et installations) sous un mode étroitement associé (aux gestes de ses sculptures) : avant d'être images, la vidéo m'apparait dans son mouvement de sablier et dans sa matière poussiéreuse, flux lumineux de particules colorées et éphémères, avant d'être images, ou encore, à leur naissance, au moment fragile de leur apparition et de leur disparition[33]. » La vidéo permet de capter le mouvement, non plus d'un mobile qui traverse l'espace, mais des vibrations pures de la lumière, comme l'affirme l'artiste Angela Melitopoulos : « Dans la vidéo, le mouvement c'est la lumière. Il est d'abord dans les mouvements de la structure de l'image vidéo. Beaucoup plus dans la structure de l'image que dans le mobile, c'est-à-dire dans l'image qui traverse l'espace. La vidéo est directement liée à la lumière parce qu'elle en est une transfo-codification par une technologie. Le mouvement est produit par la structure électronique de l'image, ses grains, ses lignes, sa trame. Dans les objets, il y a des mouvements, il y a des fréquences, il y a des atomes, il y a de l'énergie. La vidéo permet d'avoir une perception de ces objets énergétiques et donc de découvrir une réalité différente[34]. » Plusieurs vidéastes ont exploré ces qualités essentielles du médium. Ainsi de Bill Viola qui, avec l'alibi du mirage dans *Chott-el-Djerid* (*Portrait in Light and Heat*, 1980), brouille la distinction entre impression de mouvement et ce qui se meut, entre ondulation lumineuse et mobile. L'image affirme sa dimension fluide et calorique comme le paysage devenu mélodique et vibratoire. C'est que « l'image vidéo n'est pas un photogramme immobile mis en mouvement par un agencement mécanique, mais

27 - E. Jünger, *op. cit.*, p. 13.

28 - Autre série de vidéos commencée en 2008.

29 - *Op. cit.*, p. 19.

30 - *Ibidem*

31 - *Op. cit.*, p. 20.

32 - Rappelons les variations d'intensité d'un dispositif de projection à l'autre qui nécessitent de nombreux réglages, ou encore les différents supports dans l'histoire de la vidéo, de l'analogique au numérique, rendant caducs les premiers procédés. Ainsi, certaines vidéos de Bill Viola ne sont quasiment plus lisibles pour des problèmes d'encodage.

33 - Caroline Duchatelet, notes sur le travail, 2011.

34 - Interview d'Angela Melitopoulos par Maurizio Lazzarato, « Vidéos, temps et mémoire », Chimères n° 27, hiver 1996, cité par M. Lazzarato, « Paik et Bergson : la vidéo, les flux et le temps réel » in *Vidéotopiques*, 2002, Strasbourg, p. 30.

un profil en formation continue peint par un pinceau électronique. *L'image vidéo reçoit son mouvement directement de l'ondulation de la matière, elle est cette ondulation même.* La technologie vidéo est une modulation des flux dont l'image n'est rien d'autre qu'un rapport entre flux. Elle est contraction-dilatation de la matière-temps[35]. »

Ce qui retient l'attention de Caroline Duchatelet à travers le mouvement, la vibration, l'impermanence des choses et du monde, c'est le temps ou plutôt la durée. « Quand les artistes vidéo [comme Nam June Paik] affirment que la vidéo "c'est le temps", ils se réfèrent à une temporalité non chronologique. Les technologies de la vision nous libèrent de la perception naturelle, de ses illusions et de son anthropocentrisme, et nous font ainsi entrer dans d'autres temporalités. Elles nous libèrent de la subordination du temps au mouvement et elles nous ouvrent un accès à une expérience directe du temps. […] Ce mouvement libéré de tout mobile est le temps non chronologique, le mouvement intensif […], le temps en train de se faire, qui implique en même temps l'auteur et le spectateur. Une durée ouverte qui peut susciter une réversibilité entre création et réception[36]. » Vibration et résonance, encore.

© Par Térésa Faucon, extrait de : *Théorème 24. Tout ce que le ciel permet en cinema, photographie, peinture et video* - Turbulences Vidéo #90

35 - Maurizio Lazzarato, *op. cit.*, p. 25.

36 - Maurizio Lazzarato, *op. cit.*, p. 31-32.

THÉORÈME 24

THÉORÈME 24

Sous la direction de :

Barbara LE MAÎTRE

Bruno NASSIM ABOUDRAR



Ont participé à cet ouvrage :

Bruno Nassim ABOUDRAR

Charlotte BIGG

Livio CAPUTO

Térésa FAUCON

Céline GAILLEURD

Olga KOBRYN

Barbara LE MAÎTRE

Jessie MARTIN

Camille MATTEI

Corinne MAURY

Alan SALVADÓ

Emmanuel SIETY

Cécile WELKER

PRESSES SORBONNE NOUVELLE

PSN

Tout ce que le ciel permet en cinéma, photographie, peinture et vidéo

24. Tout ce que le ciel permet en cinema, photographie, peinture et video

Barbara LE MAÎTRE, Bruno Nassim ABOUDRAR (éds.)

Les études ici réunies abordent le ciel par la peinture (coupoles religieuses, études de nuages), la photographie (daguerréotypes de la lune), le cinéma ou la vidéo (Akira Kurosawa, Raymonde Carasco, Mark Lewis, Caroline Duchatelet). Croisant les médias aussi bien que les champs disciplinaires (histoire de l'art, esthétique du cinéma, histoire des sciences), ce volume éclairera d'autant de lueurs l'infinie profondeur du ciel.

Achetez sur : http://psn.univ-paris3.fr/ouvrage/24-tout-ce-que-le-ciel-permet-en-cinema-photographie-peinture-et-video#



Portrait Video Caroline Duchatelet

Retrouvez le portrait Vidéo de Caroline Duchatelet sur notre page Vimeo, « VIDEOFORMES ARTISTS GALLERY» :

http://vimeo.com/146935777

Site web de l'artiste :

www.documentsdartistes.org/duchatelet

Retrouvez Caroline Duchatelet dans **Turbulences Vidéos #88** :

La sapienza de l'aube et *Le rayon d'or,* par Jean-Paul Fargier



En savoir plus : carolineduchateletmonographie.com

Show me a hero, I will write you a tragedy

par Alain Bourges

La politique étant l'organisation et la gestion de la Cité, la télévision n'a cessé de s'en préoccuper tant elle s'attache, depuis ses origines, à refléter l'état de nos sociétés. Les grandeurs et les servitudes de la politique comptent donc naturellement parmi les sujets de prédilection des auteurs de télévision. Ces dernières années nous ont offert des exemples très réussis de séries consacrées aux sphères du pouvoir. Sans remonter à *The West Wing*, *House of cards*, *Boss et Borgen*, par exemple, abordaient le sujet avec des tons radicalement opposés mais une semblable acuité.

Particulièrement friandes de télévision, les sphères politiques devaient s'attendre à être contaminées par les séries télévisées. J'écris « contaminées » parce qu'il ne s'agit pas d'un simple tableau que les séries nous offriraient du jeu politique mais bien d'une porosité qui, progressivement s'installe entre ces deux univers. Pour preuve le slogan actuel de ma commune : *Plus belle la ville !*

Justement, à ce sujet, on vient d'apprendre qu'une interprète du feuilleton, Sophie de La Rochefoucauld, figurait sur la liste du Front de Gauche en Île de France pour les prochaines élections Régionales. Si un autre acteur de la série, n'avait figuré sur la liste de Droite, je n'aurais pas hésité à louer le progressisme de *Plus belle la vie*. Les circonstances me contraignent hélas à la retenue. Néanmoins, ces candidatures ne disent pas seulement que les comédiens sont des citoyens comme les autres. Loin de là.

Tragédie versus Fantasy

« Show me a hero, I will write you a tragedy », l'expression de Scott Fitzgerald n'a pas seulement



inspiré le titre d'un ouvrage de Lisa Belkin[1], une ancienne journaliste du New York Times ni même celui de la mini-série qu'en a tiré David Simon, elle est la déclaration liminaire que l'on conserve en mémoire durant les six heures que dure la série. Le héros ? Nicholas Wasicsko, jeune conseiller municipal issu des quartiers populaires de Yonkers, au nord de l'Etat de New York. La tragédie ? Élu maire à 28 ans, à la faveur d'un mini-putsch au sein de la municipalité inspiré par le parti Démocrate, il se retrouve à gérer une crise grave : au nom d'une loi sur la mixité sociale, un juge fédéral menace de lourdes sanctions la ville de Yonkers si elle n'engage pas un programme de construction de logements sociaux à l'Est de la Saw Mill River Parkway, c'est à dire dans les quartiers privilégiés.

Pour un français, peu d'effort est nécessaire pour comprendre les enjeux. Il a en tête le refus des villes des Hauts de Seine ou de certaines cités de la Côte d'Azur de construire des logements sociaux et leur choix de payer les amendes plutôt que d'accueillir des citoyens aux revenus trop bas. Autre exemple : l'opposition de la Droite à l'installation de bâtiments pour les sans-abris dans le XVIe arrondissement de Paris[2].

La différence ne tient qu'au pouvoir des juges fédéraux américains, capables d'imposer la Loi, lorsqu'en France le gouvernement fait profil bas.

Wasicsko a lancé, sans trop bien en mesurer les conséquences, l'idée d'un appel à la décision du juge. Une fois élu, il se retrouve à mettre en œuvre ses promesses. Las ! L'appel est rejeté et les avocats avertissent que toute issue juridique est bloquée. La couleuvre avalée, il va falloir à notre héros faire avaler la même couleuvre à tous ceux qui ont cru en lui et en ses promesses.

La réaction des électeurs est à la hauteur de leur désenchantement. Wasicsko est battu deux ans plus tard, redevient conseiller puis, à la faveur de manigances internes au Parti Démocrate, il se laisse piéger puis éjecter de la mairie. Au passage, il aura trahi ses meilleurs amis et perdu sa femme pour conserver sa place. La fin est poignante.

On n'a pas assez insisté sur la violence de la vie politique sur ceux qui, souvent pour des raisons

1 - http://www.nytimes.com/books/first/b/belkin-hero.html

2 - http://www.20minutes.fr/paris/1709067-20151014-paris-mairie-va-installer-batiments-abris-xvie

louables, se consacrent au bien commun. En écrivant cette phrase, j'imagine les sourires, tant le personnel politique est souvent perçu comme une classe d'arrivistes et de profiteurs. C'est pourtant partiellement faux. L'Extrême-Droite, aujourd'hui idéologiquement dominante, ne cesse de discréditer une prétendue classe politico-médiatique au nom d'une démocratie directe où le « peuple » déciderait par lui-même dans une ambiance de kermesse référendaire permanente. Il n'y a rien de plus mensonger et démagogique que cette conception de la démocratie.

Show me a hero montre que l'engagement politique est plus une drogue qu'un profit. Une drogue destructrice qui réduit la conscience qu'a chaque individu de soi ne tient plus qu'aux responsabilités qu'il occupe. Redevenu simple citoyen, il n'est plus rien. Il est vidé de sa substance. En manque.

Show me a hero s'ouvre sur le survol en hélicoptère de la ville de Yonkers par un personnage chargé de la planification urbaine. David Simons n'a cessé de revenir sur ce sujet depuis *The Wire*. L'urbanisme est la clef. Personne ne peut contester qu'en créant les villes nouvelles, en planifiant un urbanisme concentrique, la société tout entière s'est organisée au service d'entreprises pressées de supprimer leurs stocks et de les mettre sur roues. Centres historiques pour la bourgeoisie, zones commerciales, lotissements pavillonnaires pour la petite bourgeoisie, grands ensembles pour les plus modestes, zones industrielles desservies par des périphériques, voici ce que la France est devenue, avec ce que cela a induit de ségrégation sociale, d'enlaidissement des abords des villes, de problèmes de transport et de délinquance.[3]

3 - Une série d'articles récemment publies dans Libération donnait plusieurs points de vue d'architectes et d'urbanistes sur les grands ensembles. Nids à solitude, passoires thermiques et outils de ségrégation sociale pour les uns, victoire contre les problèmes de logement de l'après-guerre, égalité sociale, urbanisme évolutif pour d'autres.

Comme je le disais, dans *Show me a hero*, il s'agit de mettre en œuvre une loi qui oblige à intégrer des populations pauvres dans les quartiers occupés par la classe moyenne. Levée immédiate de boucliers de la part d'une minorité de privilégiés qui refusent de voir leur environnement livré au trafic de drogue et aux règlements de compte. Un médiateur est nommé, qui va habilement convaincre une petite minorité d'opposants en leur donnant la charge de préparer l'arrivée de leurs futurs voisins. Mais cette réussite va se heurter brutalement à un parti invisible dont les raisons profondes vont se manifester par des incendies criminels, des insultes et des graffitis contre les « nègres » signés KKK

Au fond, nous dit *Show me a hero*, le vrai problème est l'indifférence à l'autre, cette indifférence qui se transforme soudain en haine, c'est le racisme, ce racisme souterrain, dissimulé sous le vernis du politiquement correct mais toujours bien vivace. Plus largement, c'est l'échec de toute une politique d'éducation et de justice qui est dénoncé. La minorité aisée ne cèdera pas et laissera une partie de la population s'enfoncer dans la misère et la criminalité plutôt que de céder un pouce de son confort.

Comme David Simon le fait toujours avec infiniment d'intelligence, cet échec collectif s'exprime humainement, au travers de quantité de personnes qui vivent, souffrent, aiment, résistent ou s'abandonnent et non au travers d'un exposé théorique.

Interview

Le 26 mars 2015, la maison Blanche a mis en ligne une vidéo présentant le président Obama interviewant David Simon, le créateur de *The Corner*, *Show me a hero* et de *The Wire*. La scène est surprenante. Un président qui demande son avis sur les trafics de drogue à Baltimore à celui



qui les a étudiés durant des années et en a tiré des articles, des livres et une série télévisée ! N'a-t-il pas assez de rapports de policiers, de magistrats, de sociologues ou de médecins pour se faire une idée ? Certainement que si. Mais il faut se rappeler qu'à l'époque de la diffusion de *The Wire*, Barack Obama avait confié qu'il adorait la série et que son personnage préféré était Omar. Omar, la figure obscure, le tueur solitaire qui venge son amant assassiné. En dépit de la tentative de Valéry Giscard d'Estaing de jouer de l'accordéon à la télé, on n'ose rêver d'un président français capable d'une telle désinhibition culturelle.

Obama a sans doute été sensible à deux qualités de David Simon : sa méthode pragmatique (il a longtemps suivi la police de Baltimore pour s'imprégner de son sujet) et sa puissance narrative (sa capacité à simultanément exposer une situation collective au travers de l'intimité de ses personnages et hisser son récit au niveau du mythe). Faire de la politique, c'est être capable de raconter une histoire qui fasse exemple. Faire de la politique honnêtement, c'est raconter une histoire fondée sur une expérience vécue.

Homeland

Cela faisait longtemps que j'avais abandonné *Homeland* dont la mécanique, trop visible, ne laissait rien attendre. Cette série revient à l'actualité à l'occasion d'un audacieux détournement commis par des graffeurs embauchés par la production pour donner du réalisme aux décors.

Les spectateurs arabophones auront en effet découvert sur les murs d'une ville moyen-orientale où se déroule l'action les inscriptions : « Homeland est raciste », « Homeland n'est pas une série », ou « Homeland est une blague et ne nous fait par rire ».

Le message est passé et la production n'y a vu que du feu. Accusée depuis longtemps de donner une mauvaise image du Moyen-Orient et de ses populations et de valoriser l'armée américaine de façon plus que simpliste, *Homeland* a reçu la

monnaie de sa pièce.

« La série a la réputation d'être la série télé la plus intolérante pour son inexactitude, et sa manière hautement biaisée de représenter les Arabes, les Pakistanais et les Afghans, ainsi que les villes de Beyrouth, Islamabad - et le prétendu monde musulman en général. » Durant quatre saisons, « *Homeland*, qui entre désormais dans sa cinquième, a maintenu cette dichotomie entre des Américains protecteurs, photogéniques, et surtout blancs, contre la menace diabolique musulmane. » déclare un des artistes recrutés[4].

On ne peut que regretter qu'un sujet qui aurait pu être digne des meilleures fictions d'espionnage s'il elle s'était attachée aux conflits intimes, se soit laissée aller à des points de vue trop généraux et donc simplistes d'un conflit collectif. Qu'importait il vraiment ? De pénétrer dans le labyrinthe de la loyauté et de la trahison, à la manière d'un John Le Carré, ou de donner une image positive de l'administration américaine, à la manière du premier propagandiste venu ?

Podemos : « Le parti qui fait trembler les élites politiques espagnoles serait (...) mené par un leader qui se prend pour une princesse de heroic fantasy »

Dans un amusant et percutant article paru dans Slate[5], Laura Guien relate la passion de Pablo Iglesias et de ses acolytes de Podemos pour *Game of Thrones*, la saga d'*heroic fantasy* qui remporte un succès considérable dans le monde entier depuis 7 saisons. Pablo Iglesias a en effet publié *Ganar o morir. Lecciones políticas en Juego de tronos* (« Gagner ou mourir, leçons politiques dans Game of Thrones »), un ouvrage collectif regroupant différents textes d'universitaires et de membres actifs de Podemos. Il aurait également offert au roi d'Espagne un coffret de DVD des 5 premières saisons de la série.

« La saga américaine représente, pour le député européen, une source de réflexion philosophique et politique presque aussi féconde que les théories de Machiavel, Hobbes, Lénine et Gramsci ou les livres de Toni Negri, Slovoj Žižek et Ernesto Laclau. On s'en convainc en lisant les Leçons politiques de Game of Thrones, qu'Iglesias signe avec d'autres intellectuels proches ou membres de Podemos, formés presque tous, comme lui, à l'université Complutense de Madrid, où d'aucuns enseignent la philosophie ou les sciences politiques. » écrit Robert Maggiori dans Libération[6].

On peut être consterné que des intellectuels aussi brillants et porteurs d'espoir n'aient pas choisit *Borgen*, *The Wire*, *Treme*, *Show me a Hero* s'il s'agissait de parler de politique. Toutes ces séries scandinaves ou américaines traitent pourtant avec pertinence de ce que la politique implique tant sur les personnes qui s'en mêlent que sur les questions d'idéologie, de rapports de forces, de stratégie mais aussi de lois, d'urbanisme, de délinquance, de transports, de relation internationales ou d'emploi et ceci avec une intégrité et une analyse fine de la démocratie représentative. Non, au lieu de cela, Podemos choisi *Game of Thrones*, une de ces épopées qui évoquent un Moyens-Âge fabuleux et dont l'exemple le mieux connu est Conan le Barbare. Il est vrai qu'avec un pareil objet, l'analyse des enjeux de pouvoir est moins embarrassée : un coup d'épée, une tête tranchée et la messe est dite. Pas de problème de lutte des classes, le peuple est là pour obéir. Les rois et les princes s'arrachent le pouvoir, rivalisent ou se trahissent, on ne creuse pas davantage. Analyser les mécanismes du pouvoir à partir de ces sotteries laisse dubitatif.

4 - http://rue89.nouvelobs.com/2015/10/15/artistes-trollent-serie-homeland-tags-arabe-261668

5 - Slate, 23 décembre 2014

6 - Libération du 30 septembre

« Le scénario de destruction de l'ordre civil et politique que nous présente la série nous relie directement à un certain pessimisme généralisé et à une prise de conscience fataliste que notre civilisation occidentale telle que nous la connaissons touche à sa fin » écrit pourtant Pablo Iglesias, partageant ainsi le déclinisme cher aux lecteurs du Figaro.

Laura Guien poursuit, en commençant par citer l'auteur : « Ned Stark, ne s'occupe jamais de choisir "un monde meilleur" mais de se définir lui-même comme bon[…]. Ses actions créent un monde dans lequel les innocents doivent fuir et se cacher s'ils ne veulent pas voir leur tête rouler par terre. »

Bref, Ned est bien gentil, mais c'est un *loser*. Il ne pourra jamais transformer l'ordre établi et met en danger les siens. (...)

(...) il semblerait (...) [qu'Iglesias] se trouve une plus grande ressemblance morale avec l'héritière ignifugée de la famille Targaryen.

Un rapprochement qui (...) sert également de point de départ à Iglesias pour donner sa définition de la légitimité du pouvoir. Selon lui, la Khaleesi est la seule et unique prétendante légitime au Trône dans la série car elle possède à la fois la légitimité historique (par son ascendance), l'exemplarité (qu'elle acquiert au cours de son accession au pouvoir) et surtout la force (avec ses dragons). Pour le leader de Podemos, Khaleesi sait que « tout comme la légitimité lui a donné le pouvoir, le pouvoir lui-même, les dragons, les armées, lui donnent une nouvelle légitimité ».

Dans cette approche un peu belliqueuse, entre le rabat-joie et la guerrière, Iglesias a tranché. « Nous pouvons nous définir nous-mêmes comme "bons" sur le mode de Ned Stark, ou comme Khaleesi nous pouvons aspirer à ce que tous nous ayons tous une vie digne d'être vécue », conclut-il. "

Le Parti de Gauche français, emboîte le pas avec un article de Tatiana Jarzabek[7], secrétaire nationale de ce parti et traductrice de l'ouvrage collectif dirigé par Iglesias, publié dans le Nouvel Observateur. Celle-ci n'hésite pas à soutenir que Podemos fait de la politique « autrement » en s'appuyant sur une série populaire, la plus téléchargée de l'histoire du téléchargement, s'adressant ainsi directement au peuple. « Nul doute qu'en tant que dirigeant politique de gauche, Pablo Iglesias aurait pu contenter ses camarades en éditant un livre pointu d'analyse marxiste de la crise ou un ouvrage présentant les solutions proposées par Podemos pour en sortir. Mais Podemos ne révolutionne pas le paysage politique en faisant comme la gauche a toujours fait.

Podemos ne cherche pas à occuper une seigneurie locale dans l'un des royaumes, mais à prendre le pouvoir pour renverser la table, à redéfinir l'échiquier politique pour y faire entrer le peuple. »

À force d'entendre l'Extrême-Droite, je commence pour ma part à me méfier de ce peuple qu'on nous brandit à chaque discours. Qu'est-ce que le peuple dont tant et tant se prétendent les porte-paroles ? Il n'intervient d'ailleurs jamais dans *Game of Thrones* sinon pour représenter une masse indistincte et soumise.

« Si l'on n'est pas prêt, comme nous l'enseigne Machiavel, à infliger un moindre mal pour éviter des maux plus grands encore, à se salir soi-même les mains pour sauver le collectif, si l'on fait de la politique sans véritable volonté de s'asseoir sur le « Trône de Fer », alors peut-être vaut-il mieux ne pas faire de politique du tout. » ajoute la secrétaire nationale, dont le discours prend soudain un tour inquiétant tant on sait, depuis belle lurette, que les petites salissures deviennent vite de grandes souillures.

Passons sur les règlements de comptes et petits complots entre faux amis qui égayent la vie de

7 - Publié le 11 octobre 2015, dans L'Obs Le Plus.

Podemos. Est-ce que gagner le pouvoir coûte que coûte est une si fascinante perspective ? Quel obstacle mental interdit de remettre en cause l'idée même de pouvoir ?

Iglesias donne clairement sa réponse : « Le choix ne réside jamais tant dans la problématique de " l'existence ou de l'absence du pouvoir " mais dans la question de savoir si ce pouvoir doit être entre les mains de ceux qui mettent les chaînes ou de ceux qui veulent les briser ». Selon ses propres termes, il faut avoir « l'armée la plus redoutable, les armes les plus puissantes ». En admettant même que l'objet de son étude l'ait porté à l'excès, cette phraséologie guerrière confirme qu'à ses yeux, la vie politique est une guerre dont l'objectif est de se saisir du pouvoir et de destituer l'adversaire. Qui nous garantira qu'en cas de victoire, les « libérateurs » ne restent marqués par leur guerre ? Car il s'est déjà vu dans l'histoire que la guerre ait déformé les esprits et fait des meilleures âmes de dangereux paranoïaques. Le sous-commandant Marcos, notre cher révolutionnaire-poète mexicain, avait bien perçu la menace et annonçait qu'en cas de victoire, aucun de ceux qui avaient porté les armes ne pourrait gouverner. La pratique de la guerre les rendait définitivement inaptes à la paix.

Bien sûr, la guerre de Podemos est politique et ne fera pas de morts, sinon symboliques. Mais l'état d'esprit n'est-il pas le même ? Les récentes interdictions prises à Madrid ou Barcelone, mairies gagnées par Podemos, démontrent un goût pour la méthode autoritaire et une large confusion entre ce qui relève de la morale et ce qui tient de la politique.

Peut-être, le leader de Podemos conçoit-il la vie politique comme une épopée et plaque-t-il son modèle fantasmatique sur la réalité. David Simon, lui, bien au contraire, fait émerger les puissances démiurgiques de la réalité d'individus, analysée au plus près.

© Par Alain Bourges - Turbulences Vidéo #90

Katrina

par Jean-Luc Moreau

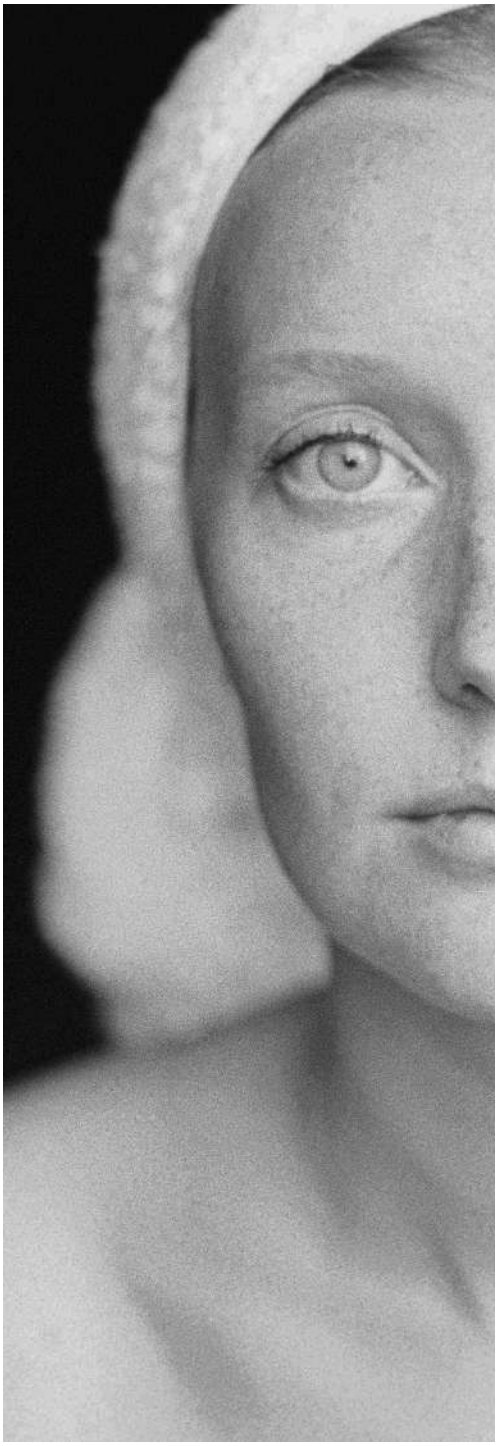
Nouvelliste, essayiste, traducteur, membre fondateur de la « Nouvelle fiction », Jean-Luc Moreau a jugé seyant de renouer avec une veine poétique qu'il croyait perdue à jamais afin d'accompagner ce visage dont la mélancolie semblait silencieusement l'appeler. Nous l'en remercions.

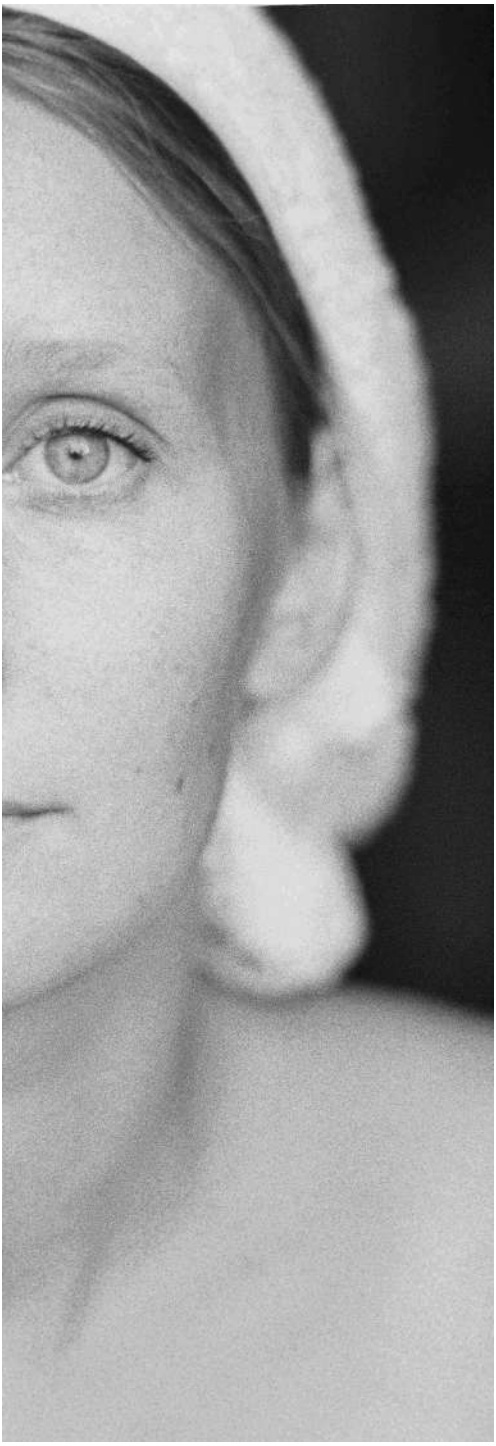


Katrina © Photo : Tristan Passerel

Aimer au loin
si loin
qu'ici même
gel ardent
flamme aride
pour ce regard
un port
ou non
quelque part ?
pour ce sourire
une distance
une présence
à naître ?
désarroi prudent
sérénité avide
vive la peine
à peine
là

neige
sable
désert
et désert autre
traîneau ou caravane
grelots et clochettes
fouets ou cravaches
tintent claquent
des pattes le tricotage
des sabots la pavane
pour l'endurance
pour le courage
mots doux
cris rauques
blizzard ou sirocco
rêverait-on de savane
l'étape est loin
si loin
vive la peine
mais à peine
las !





Aimer très loin
si loin
qu'ici même
les yeux
les yeux ouverts
demeurent
brasiers de vide
portes sur tout
écartelés
les lèvres
les lèvres closes
barrage d'un rien
trappe de cocagne
scellées
vive la peine
la seule
peine d'aimer

Canyons taïga
vertes prairies toundra
Far West Grand Nord
terres
de l'extrême bord
d'aventures autres
carrioles ou roulottes
brinquebalent cahotent
sledges ou troïkas
glissent tracent
chevaux et bœufs
chiens élans et rennes
tirent au loin
à l'arrière
sous les pieds
ballants
la piste
en fuite
d'ici même entraîne
la vaine peine
holà !

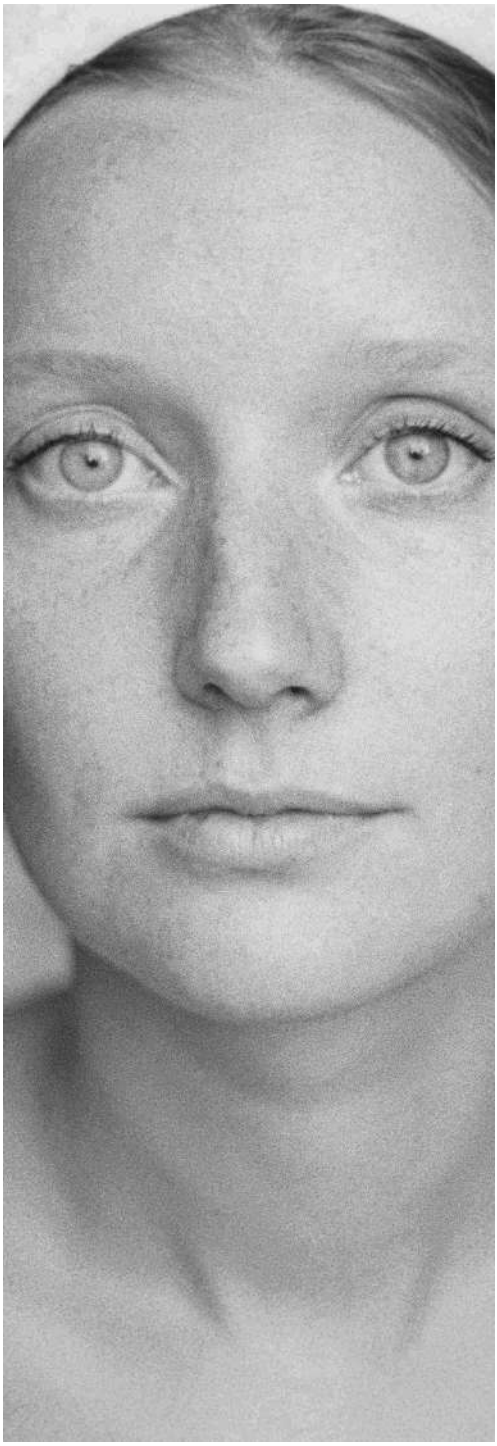
Cow-boy ou trappeur

l'amoureux le fiancé
soldat ou orpailleur
le promis le tant aimé
quel baiser retenu
si loin
sur ces lèvres
ici même
à jamais résolues.

Aimer plus loin
(très loin)
que l'ailleurs
le si simple ailleurs
tout là-bas
tout là-haut
l'autre-part
jamais vu
ni connu
ailleurs
que nulle-part
et pourtant
ici
ici-même
de toute part.

N'aimer jamais
assez loin
(si loin)
alors même
qu'à l'instant
s'émerveille
s'écarquille
l'ici-même
du lointain.

© Par Jean-Luc Moreau, Paris novembre 2015
- Turbulences Vidéo #90



Entre les deux Laura

par Gabrielle Colace-Scarabino

Agrégée d'arts plastiques, puis de philosophie quelques années plus tard, une gageure, Gabrielle Colace-Scarabino n'a pas pour autant renié son goût pour les images, lors même que celles qui ont suscité son texte demeurent hélas invisibles* au lecteur.

Finalement un jour Laura a accepté de m'envoyer une photo d'elle, enfin de son visage seulement. Elle en a même envoyé deux, ce qui était encore mieux. Du moins c'est ce que je me suis dit au début. Peu à peu c'est devenu un problème. Vous savez ce que c'est quand on est en prison, ou plutôt non, vous n'en savez rien. Ce qui dehors est tellement léger et insignifiant se met, ici, à peser de trop de sens. Toutes ces lettres que nous avions échangées avec Laura, c'est à ça peut-être qu'il aurait fallu s'en tenir et elle avait bien raison de refuser de m'envoyer une photo d'elle. Je ne l'ai jamais vue, je ne la connais pas, je veux dire en vrai, en chair, en mouvement, à l'air libre.

Des gens se proposent, je ne sais trop pourquoi, si c'est par curiosité, par ennui ou par réel altruisme, d'établir une correspondance avec des détenus. Toutes les enveloppes sont ouvertes par les surveillants, toutes les lettres sont lues. Moi, c'est pas que ça m'intéresse plus que ça d'écrire à un inconnu ou de lire les mots de quelqu'un que j'ai jamais rencontré mais vu qu' ici on n'a pas droit au téléphone ni à internet alors j'ai dit d'accord mais à condition que ça soit une femme, Jeune et belle de préférence, j'ai ajouté. Mais ça on peut pas choisir, non. J'aurais peut-être préféré qu'elle soit moche Laura ou pas aussi belle, ça c'est sûr. Deux images. J'en ai deux, une dans chaque main, allongé sur mon lit. J'ai pu avoir enfin le lit du haut comme ça je suis tranquille je la regarde. Je ne peux pas regarder les deux photos en même temps. Je vais à l'une puis à l'autre et je vois deux femmes et pas une, depuis le début, depuis que j'ai les photos, et ça n'a fait qu'empirer. Laura s'est dédoublée de plus en plus. Je voudrais savoir quelle est la Laura la plus Laura, la vraie, la réelle. Et Laura les deux me regarde et dit « Laura tu l'auras pas ». Alors j'essaye de ne plus regarder les photos pendant plusieurs jours je les cache. Je fais ça pour essayer de retrouver uniquement la femme unique qui m'écrit et me regarde, celle qui, peut-être, pense un peu à moi, en tout cas au moment où elle m'écrit,

* Un différend s'étant produit entre le photographe et son modèle, ce dernier a refusé catégoriquement que les portraits qui avaient été réalisés, que son beau texte qui devait les accompagner, soient publiés. Nous avons respecté ces exigences que par ailleurs nous déplorons.

un moment assez long vu que ses lettres sont assez longues. Ou j'en cache une, de photo je veux dire, je garde l'autre, je la regarde et puis j'inverse mais toujours l'autre manque et j'ai l'impression de me faire avoir d'une moitié, d'être amputé, de ne tenir qu'une anse du panier.

Un jour mon codétenu a volé une des deux photos, comme ça, juste pour m'emmerder. Je cherchais la photo partout, j'avais perdu ma moitié. Et cet enfoiré ne l'a avoué qu'au bout de plusieurs jours. Il n'acceptait de me la rendre que si je lui donnais l'autre en échange, et en plus ça le faisait marrer. Il disait qu'une chacun c'est plus équitable. Ça m'a rendu dingue, ça m'a chauffé dedans, j'ai tout cassé dans la cellule, j'ai envoyé valdinguer toutes ses affaires, le riz tombait dans les chaussures, la confiture sur ses vêtements et je lui ai mis mon poing sur la gueule.

Résultat j'ai fait cinq jours de mitard sans aucune photo, rien. Mais l'image, les deux images je les avais bien dans ma tête, surtout une des deux, la plus sauvage, c'est là que je m'en suis aperçu, quand je n'ai plus eu aucune photo. La plus sauvage, celle qu'il m'avait prise ce connard. Au mitard il fait froid ça pue mais il n'y a pas trop de bruit. C'est presque le silence parfois, surtout la nuit. Et là je peux laisser ma pensée aller loin dans les images dans les souvenirs mais les souvenirs ça fait mal souvent. Alors je me vois quand je me retrouverai dehors devant la porte de la prison, un sac en plastique avec mes affaires à la main. Ce que je ferai, où j'irai. Les couleurs qui me pèteront à la gueule, tout le mouvement, les magasins tout ça. Je ne prendrai pas le bus de l'arrêt juste devant, je marcherai deux ou trois arrêts plus loin, comme ça personne dans le bus ne saura d'où je viens et marcher me fera du bien. Mais les projets c'est trop douloureux parce que c'est des projets de dehors, et dehors c'est dans longtemps. Si longtemps.

Le visage de Laura, ça va, c'est pas douloureux à imaginer sauf que je ne sais pas lequel des deux est le sien. Cette femme n'est pas la même et je ne sais pas laquelle est elle-même. J'y ai beaucoup pensé et j'ai fini par lui écrire pour lui demander. Je lui ai écrit, j'ai demandé où était la vraie, tête penchée ou tête dressée et elle m'a répondu qu'elle n'en savait rien. J'ai insisté, j'ai dit que c'était important pour moi de savoir et elle m'a répondu qu'elle était les deux, probablement, a-t-elle ajouté. Et elle a écrit aussi un truc pas con comme quoi finalement elle n'était jamais à l'extérieur d'elle-même. Et après elle m'a demandé ce que je voyais de si différent alors là ça se complique. Elle le sait bien que sur une photo elle pose sa tête sur ses mains et que sur une autre elle cache son menton derrière son coude. C'est pas à moi de lui dire ça, elle le sait. Ce que je vois de si différent, je lui ai écrit, est difficile à expliquer. Elle m'a demandé de ne pas expliquer quoi que ce soit mais de raconter comme un rêve tout ce qui me passe par la tête en regardant les photos. Je suis bien embêté là, parce que les mots, c'est pas facile pour moi. Ça risque d'être tarte et raté et je vais la décevoir. Forcément. Dans mes lettres je lui raconte des trucs de prison et ça semble l'intéresser parce que la prison ça elle connaît pas, c'est exotique pour ceux du dehors. Elle veut tout savoir, ce qu'on mange, qui partage ma cellule, comment sont les surveillants, qu'est-ce qu'on peut cantiner, combien de douches par semaine, combien de temps on peut y rester, les promenades, et qu'est-ce que qu'on fait quand on est malade, tout.

Finalement j'ai demandé au maton de m'inscrire à l'atelier d'écriture. J'ai pensé que le prof qui fait ça pourrait m'aider, peut-être qu'il pourrait écrire la lettre pour moi à ma place comme ça elle comprendra ce que je veux dire. François il s'appelle le prof et non, rien à faire, il refuse d'écrire la lettre à ma place. Il me dit que je vais y arriver et que les deux photos sont magnifiques, que je vais trouver les mots. Il va m'aider juste un peu il m'a dit. En tout cas il a bien vu comme moi deux femmes et

pas une. Je n'ai pas trop déliré, ça me rassure. Elle n'est pas identique à elle-même, il m'a dit. Sauf que, je lui ai répondu, on ne sait pas qui c'est elle-même. Elle m'aime ? il a dit en riant. Ça je ne pense pas, j'ai répondu et il n'a pas insisté heureusement. Elle-même n'est pas la même. Elle semble double mais elle est peut-être triple et même multiple. Il a trouvé que c'était une remarque intéressante et qu'il fallait l'écrire. Panique. La fille m'échappe à force de trop regarder l'image, à force de trop la voir toute fixe comme ça. A force je l'ai dé-visagée. Ce mot c'est François qui me l'a fait remarquer, c'est vraiment le mot qu'il faut. Et pour la re-visager qu'est-ce que je fais ? Elle dit qu'elle pourrait demander un parloir mais moi j'ai peur je ne veux pas qu'elle me voie comme ça. On n'est même pas sûr d'avoir droit à la douche le jour du parloir. Non, si elle me voit, peut-être bien qu'elle ne m'écrira même plus après et alors j'aurai tout perdu. D'autres photos elle ne veut pas m'en envoyer, elle dit que ça suffit comme ça, que déjà elle ne voulait pas, qu'elle a fini par céder et que maintenant elle le regrette à moitié. Elle écrit qu'elle était bien à l'aise sans visage, bien dans les mots, elle adore les mots, elle adore écrire. Ses lettres c'est merveilleux. Et son écriture est belle aussi, ronde mais pas trop, des pointes juste ce qu'il faut, et d'une régularité incroyable. Des points, des virgules là où il faut quand il faut. Elle dit qu'elle aime mes lignes tordues mais j'ai du mal à la croire.

Laura est brune, une belle brune. Elle est jeune, vingt, vingt-cinq ans environ. Elle a les yeux clairs mais la photo est en noir et blanc alors on n'en sait pas plus. Sont-ils bleus, sont-ils verts peut-être même marron-clair, noisette ou même gris. ? En tout cas ils sont clairs. Mais après, une fois que j'ai dit ça ? Elle a une belle peau claire, des petites taches de rousseur, très peu, sur le nez surtout. Ses cheveux sont longs, lourds et bouclés. Mais ils sont longs et bouclés sur les deux photos. Les yeux sont clairs sur les deux photos. François m'aide. Il me dit d'aller plus loin de chercher ce que me dit son regard. Alors j'y plonge, une fois encore. Et le bain n'a pas la même température.

Chère Laura,

Tu m'as demandé ce que je voyais de si différent dans les deux portraits photographiques. Alors voilà :

Appuyée sur une table ou sur le rebord d'un meuble, ta tête se penche et se laisse porter, elle se laisse doucement aller. Yeux grand ouverts, tu me fixes, mais gentiment. Oui je sais bien, c'est un photographe que tu fixes, ou peut-être bien seulement l'appareil si tu as mis le retardateur. Mais j'aime croire que quand tu as posé, tu le faisais pour moi, pour m'envoyer enfin la photo de toi que je réclame de lettre en lettre. Tu me fixes et me transperces mais sans me passer au travers. Je suis bien là pour toi, ton regard ne part pas dans un vide lointain, il se soutient tranquillement et m'accroche fortement. Tu écoutes, très attentive, attentionnée même. Tu es posée et tranquille, les mains mises bien à plat et le menton légèrement appuyé dessus. Je vois étonnement et fragilité mais aussi une grande force. Tu es toute pleine de pensées mais bien en retrait dedans, tu ne les trahis pas, prenant soin de voiler à moitié un de tes yeux. Ça t'assombrit. Pour un peu, ce serait la mélancolie. On quitte la surface pour deviner l'autre œil caché derrière la broussaille noire de ton épaisse chevelure. Tu penses profond très loin à l'intérieur. Peut-être que je vois ça parce que j'ai tes lettres en tête pourtant il me semble que la photo a capté ça, que tu n'es pas une fille de publicité glamour glacé. Ça ne brille pas là, ça irradie. Le problème est qu'il y a l'autre image, l'autre visage.

L'autre femme, la sauvage. Et là le profond et l'intérieur se sont comme rassemblés et concentrés derrière un beau barrage. Plus question de s'attendrir. Le sourire esquissé s'est effacé, les mains se sont cachées, la tête s'est redressée. Tout

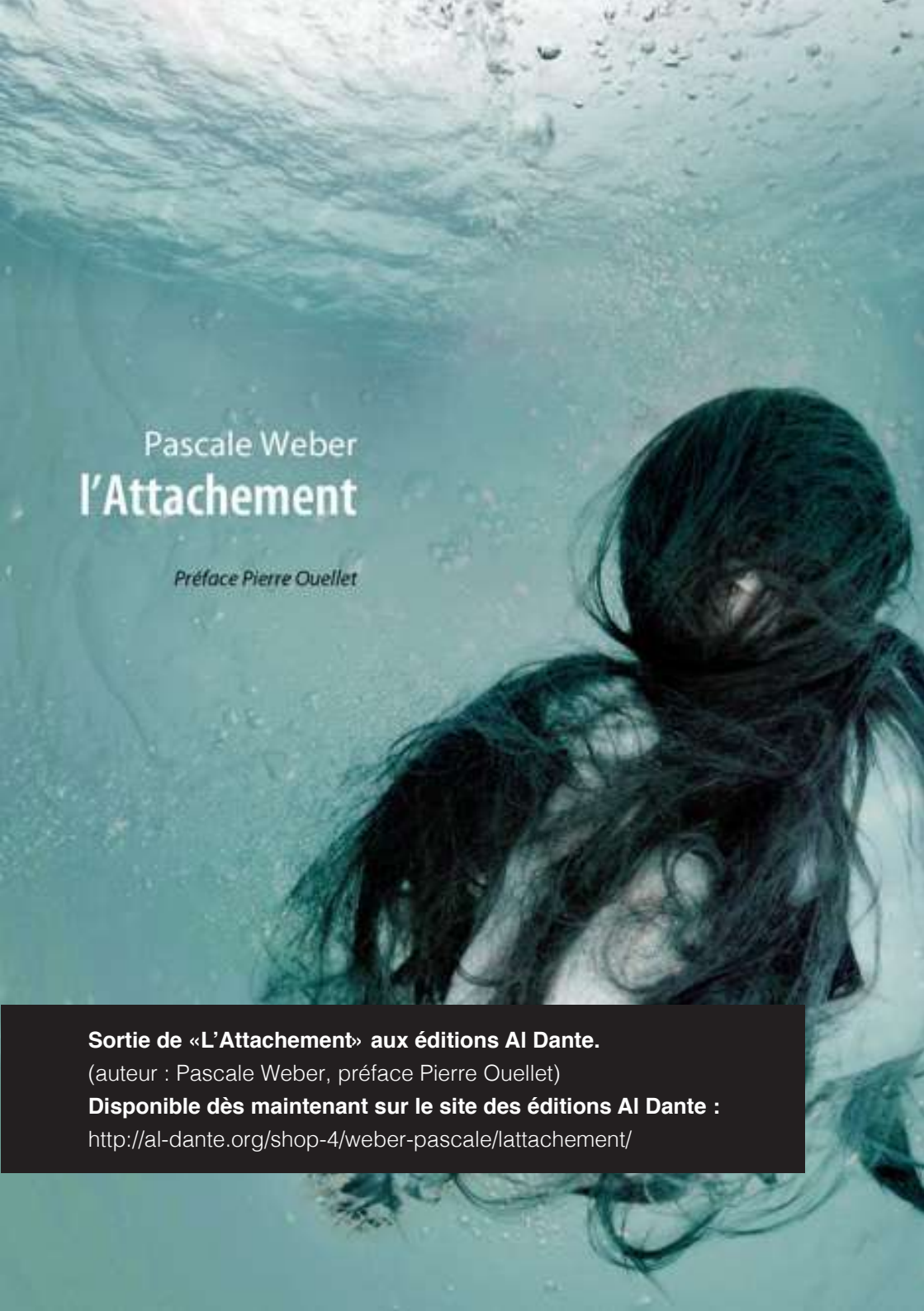
s'affirme. Un port de tête fier mais sans montrer le cou. Oubliée, la fragilité. Se montrer invulnérable, le cou caché par le coude, par une coudée franche, un obstacle et le menton derrière retranché. Coude pointé en bouclier devant. Sur les côtés forteresse de cheveux ramenés en avant-poste en cascade et jusque devant l'œil, devant tout l'œil entier cette fois, le regard barré de moitié. Cette Laura est effrontée. A demi effrontée en tout cas, à moitié revêche par la mèche qui barre le quart de la face. Pas prête à s'en laisser conter, c'est Laura qui cherche, qui a l'œil et qui ira loin pour trouver car l'œil est déterminé et le regard droit. Nez et coude alignés bien calés bien cadrés en plein milieu de la photographie. Pourtant le désordre des longs cheveux répandus devant et l'œil masqué derrière te feraient presque farouche plutôt que fière et assaillante. Mais ce désordre n'est qu'apparent : les cheveux ne sont pas retombés là par hasard. D'abord tu t'es accoudée et ensuite seulement tu as mis ainsi tes cheveux. Ou quelqu'un d'autre, celui qui a fait la photo, les a mis ainsi. Je te surprends à poser, à désirer faire ce barrage sauvage de tes cheveux. La défense n'est pas spontanée, tu as eu à l'apprendre. L'autre serait donc plus vraie bien qu'elle ait l'air moins franc et direct. C'est fou ce que l'immobilité de ces visages figés tant et tant scrutés peut me faire enrager.

Et c'est là que, comme dans les films, la fille de la photo se met à bouger, la tête dressée se penche doucement, les paupières se ferment, j'entends ta voix. Les deux images ne font plus qu'une femme réelle qui saute hors de la photo et virevolte autour de moi en riant. Mais non. Je ne vois qu'un petit morceau de ciel et encore, derrière des barreaux. Et comme si ça suffisait pas ils ont rajouté des grillages pour qu'on ne puisse plus se passer des trucs d'un étage à l'autre avec des ficelles bricolées dans les draps.

Laquelle de ces deux femmes j'aimerais le plus rencontrer je me suis demandé. Finalement aucune séparément. Je suis attiré par la fragilité penchée mais j'aime aussi la force et le défi de la tête dressée. Je voudrais connaître les deux ensemble mais pas dans n'importe quel sens. Tu m'as dit d'écrire tout ce qui me passe par la tête et je m'y suis bien appliqué, j'ai cherché les mots mais là, si je ne me retiens pas, je vais te dire ce qui me vient à l'esprit. J'imagine bien la Laura penchée après l'amour et celle qui me défie du coude, avant, lorsque l'on ne s'est pas encore abandonné. Le sens inverse m'effraie. Les femmes, je n'ai pas eu trop de chance tu sais. Je préfère être seul qu'avoir à souffrir d'une femme qui, passés l'extase et l'idylle des premiers temps, se montrerait fière, intraitable et retranchée. L'aguicheuse qui devient chieuse. Si je peux rêver que l'effrontée qui me séduit se montre avec le temps attentive à l'écoute et compréhensive, alors je rends les armes. Et les armes comme tu sais, ça me connaît.

Je donnerais cher pour te voir secouer la tête, passer la main dans tes cheveux, les regarder bouger au vent du dehors.

© Par Gabrielle Colace-Scarabino, février 2015-
Turbulences Vidéo #90



Sortie de «L'Attachement» aux éditions Al Dante.
(auteur : Pascale Weber, préface Pierre Ouellet)
Disponible dès maintenant sur le site des éditions Al Dante :
http://al-dante.org/shop-4/weber-pascale/lattachement/