

TurbulencesVidéo

revue trimestrielle 94 - Janvier 2017





FESTIVAL INTERNATIONAL D'ARTS NUMÉRIQUES 2017

CLERMONT-FERRAND • MAISON DE LA CULTURE

FESTIVAL / 15.03 > 18.03 /// EXPOSITIONS / 15.03 > 01.04

www.videoformes.com

Turbulences Vidéo
revue trimestrielle 94 - Janvier 2017

édito

Bientôt le printemps...

... après les tensions, les incertitudes, les sensations d'impasse auxquelles chacun peut se trouver confronté dans ses projets... il y a la projection vers des promesses... d'un lieu (re) trouvé (chapelle de l'oratoire) pour faire briller les artistes, des œuvres que nous découvrons et que nous allons partager ; il y a les nouveaux partenaires et l'excitation que suscitent l'exploration de pistes inexplorées, la relance avec les réseaux de proximité et aussi les projets d'aventure comme le label (2+3) à découvrir sur notre site.

... après l'hiver... après les fêtes... du John Sanborn en majesté et, comme dans chaque numéro, une artiste à découvrir... Christine Maigne !

© Gabriel Soucheyre - Turbulences Vidéo #94

Turbulences video #94 • Premier trimestre 2017

Directeur de la publication : Loiez Deniel • Directeur de la rédaction : Gabriel Soucheyre
Ont collaboré à ce numéro : Alain Bourges, Geneviève Charras, Jean-Paul Fargier, Sandrine Morsillo, Camille Paulhan, Gilbert Pons, Claire Tangy, Stephen Sarrazin, Gabriel Soucheyre, Stephen Wright.
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 #94 et VIDEOFORMES • Tous droits réservés •
La revue Turbulences vidéo #94 bénéficie du soutien du ministère de la Culture / DRAC Auvergne Rhône Alpes, de la ville de Clermont-Ferrand, de Clermont Communauté, du conseil départemental du Puy-de-Dôme et du conseil régional d'Auvergne Rhône Alpes.

En couverture de ce numéro :
1. *La tentation de Saint Antoine* © John Sanborn
2. *Epis périphériques*, détail, 2013 © Christine Maigne

Sommaire#94

Janvier 2017

Chroniques en mouvement ///

Denis Brihat ou le goût des menues choses. Par Gilbert Pons (p.5)

Sables fertiles. Par Gilbert Pons (p.12)

L'important c'est le champ. Par Jean-Paul Fargier (p.17)

A Tale of Two Cities. Par Stephen Sarrazin (p.22)

Portrait d'artiste : Christine Maigne (p.28)

Entretien avec Christine Maigne. Propos recueillis par Gabriel Soucheyre (p.30)

Croissances & proliférations. Par Camille Paulhan (p.36)

In Vitro. Par Christine Maigne (p.40)

Tout naturellement. Par Sandrine Morsillo (p.42)

Rémanence. Par Claire Tangy (p.44)

Implants. Entretien avec Stephen Wright (p.46)

Portrait vidéo de Christine Maigne. (p.51)

Sur le fond ///

Achille et la tortue. Par Alain Bourges (p.52)

Les œuvres en scène ///

Polina, le film d'Angelin Preljocaj. Par Geneviève Charras (p.58)

Denis Brihat ou le goût des menues choses

par Gilbert Pons

Les éditions Le bec en l'air, qui ont récemment consacré un livre magnifique au très discret Denis Brihat, fournissent une excellente occasion de s'arrêter sur le raffinement et l'originalité des œuvres de ce grand photographe.

Je suis plus à l'aise dans les mondes de la miniature. Ce sont pour moi des mondes dominés.
Gaston Bachelard

En un temps lointain — la Galerie du Château d'eau n'était qu'un chantier —, Jean Dieuzaide avait invité à Toulouse quelques-uns de ses confrères et amis afin de dialoguer avec le public. Le discret Jean-Pierre Sudre côtoyait le volubile Jean-Claude Gautrand et le bourru Denis Brihat. Questions et réponses s'enchaînaient selon un tempo assez vif, l'ambiance était bon enfant, polyphonique ; il y eut pourtant comme une dissonance. Désireux de faire l'intéressant, un quidam jusque-là silencieux déclara tout à coup, sur le ton du dédain : « Quel intérêt y a-t-il à photographier des végétaux ? » Ces mots cinglants s'adressaient à Brihat, lequel, nullement démonté par ce méchant coup de griffe, il en avait connu d'autres, opposa à l'arrogant la souveraineté du photographe dans le choix et le traitement de ses sujets ; lui-même se disait moins artiste qu'artisan soucieux de « la belle ouvrage », d'ailleurs il continue dans cette voie, ce volume richement illustré et fort bien documenté l'atteste.

Un demi-siècle plus tôt une question aussi oiseuse n'aurait pu être posée à Karl Blossfeldt[1], amateur lui aussi de plantes somme toute banales qu'il a passé sa vie à observer avec le respect que l'on accorde généralement au visage. En Allemagne on aime la nature… Modeste, considérant ses images comme de simples documents pour appuyer ses cours de dessin à l'École supérieure d'Art de Berlin, il ne se prenait pas pour un artiste et à peine pour un photographe ; c'est pourtant avec un souci obsessionnel du détail et une rigueur exemplaire

1 - Sous le titre *Les Essentielles*, 5 continents éditions vient de lui offrir un bel hommage.



Oignon germé coupé, 1975 © Denis Brihat

dans la composition et l'éclairage qu'il a représenté le grain et la structure géométrique des plantes les plus ordinaires, en majesté. Dès la parution de son premier recueil, *Urformen der Kunst*, Walter Benjamin en avait mesuré la force d'impact sur notre vision du monde et salué le pouvoir de fascination : « Ces photographies découvrent dans l'existence des plantes tout un trésor insoupçonné d'analogies et de formes. La photographie seule en est capable. Car il faut le fort grossissement qu'elle leur donne pour que ces formes se défassent du voile que notre paresse a jeté sur elles[2]. »

Chose paradoxale pour un réfractaire au rendu des pellicules couleur (Cartier-Bresson professait la même répulsion), inquiet à l'idée de voir les épreuves qui en sont tirées se faner à la longue, l'herbier de Brihat s'affirme foncièrement multicolore, ce qu'il explique et justifie dans un commentaire datant de 1972 : « Ces photographies sont faites de façon conventionnelle d'après des négatifs noir et blanc 9x12 ou 24x36, agrandis sur papier photographique ordinaire puis soumis à différents traitements : mordançage, grignotage, oxydation, virages ou virage partiel. Leur pigmentation est donc faite d'argent, d'or, de fer, de vanadium, de sélénium, etc. Leur durabilité peut donc être garantie. » (*Catalogue d'exposition au Château d'eau*, 1-30 avril 1980, n. p.) Je me rappelle une conversation avec lui, à la fin des années soixante-dix ; il vantait les mérites du volumineux traité de Pierre Glafkidès, *Chimie et physique photographiques*, sa Bible, grâce auquel il assurait avoir trouvé, non seulement les moyens techniques d'assurer la pérennité de ses tirages, mais surtout les multiples procédés permettant de passer des gris ordinaires — qu'il célébra longtemps avec brio — à des couleurs inédites qui l'émerveillaient ; processus complexes et d'exploitation malaisée dont les résultats s'avèrent aléatoires, ce qui ne manquait ni de l'irriter, en raison du temps et du papier gâchés par des erreurs dans le dosage des ingrédients ou la durée des divers bains, ni de le réjouir, en raison des heureuses surprises provoquées quelquefois par ces bévues. Pour désigner l'aptitude à saisir ces hasards opportuns, l'écrivain Horace Walpole avait inventé un mot qui a fait florès ces derniers temps, la sérendipité.

Brihat n'a jamais caché son allergie à la gamme de couleurs imposée par Kodak dont le naturel bruyamment proclamé n'était à son avis qu'un artifice publicitaire ; quant à sa pratique, elle s'oppose farouchement au slogan bien connu de George Eastman : « You press the button, we do the rest ! » Si Cartier-Bresson estimait que l'essentiel de l'activité photographique tient dans le coup d'œil, seul capable d'appréhender dans l'instant (décisif) la situation cruciale — il abandonnait aux tâcherons la « cuisine en laboratoire » ! —, Brihat, qui ne néglige aucunement les joies inhérentes à la prise de vue et n'en minimise pas l'importance mais affectionne les poses longues nécessaires à son attirail encombrant, une contrainte assumée qui exclut évidemment toute « capture » des occasions éphémères ou des choses en mouvement, Brihat, donc, revendique haut et fort la légitimité artistique de son travail de bénédictin, lent et minutieux. J'évoquais tout à l'heure le respect que les plantes inspirent à Blossfeldt, il y a dans son attitude à leur égard je ne sais quoi d'austère, en effet, de kantien si on veut, et dans son style une raideur néo-gothique, un hiératisme froid que l'uniformité de ses cadrages contribue à renforcer ; mais ces végétaux sans pedigree qui poussent à la diable autour de sa maison, Brihat les aime infiniment et les a transfigurés en conséquence.

À ses débuts dans le métier il avait parcouru l'Inde à la façon d'un reporter, une année durant, ce qui lui valut à son retour le prestigieux prix Niépce, en 1957. Un an plus tard, lassé d'un monde parisien

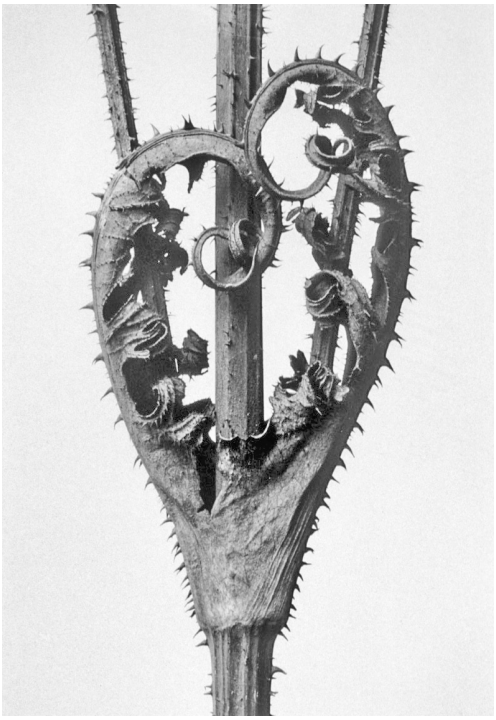
2 - *Sur l'art et la photographie*, « Du nouveau sur les fleurs » (1928), Carré, 1997, p. 70.



Fleur de Carotte sauvage, 1979, photogravure, oxydation à l'hydroquinone © Denis Brihat



Betterave germée, 1982, virage au sélénium, sulfuration © Denis Brihat



Cardère, fleurs séchées sur la tige © Karl Blossfeldt

jugé superficiel, que son ami Robert Doisneau l'encourageait d'ailleurs à fuir, il s'installait dans un endroit perdu, sur le plateau des Claparèdes, où une bâtisse inconfortable lui servit longtemps d'atelier ; les arbres, les plantes, les champignons, les pierres, allaient désormais nourrir ses regards, définitivement ; dans le Lubéron il avait trouvé son Point Lobos ! Pour le jeune Brihat, la découverte des somptueux tirages d'Edward Weston avait été un choc dont on perçoit les répercussions dans certaines images marquées par l'esthétique *straight* du maître californien : cadrés à bout portant, poivrons, choux, menues plantes, racines, rochers couverts de lichens, portent une estampille dont il s'affranchira cependant, par virages interposés. Loin d'être une fin en soi, le large éventail de gris propre au négatif constitue un matériau impartial, un support idéal pour le développement indéfini de ses variations colorées, parfois vives, le plus souvent désaturées ou amorties. Usant de ses doigts plus fréquemment que ses collègues — il les a même portraiturés au commencement de sa carrière —, Brihat est un photographe à part, ou plutôt un peintre, à part lui aussi, qui se passe de toiles, de crayons, de pinceaux et de tubes. À son hostilité déclarée aux produits standards de l'industrie on objectera peut-être qu'il n'est guère cohérent de dénoncer une entreprise qui, soi-disant, trompe ses clients en vantant la qualité des résultats que leur utilisation permet d'obtenir à bon compte, leur adéquation immédiate au réel en l'occurrence, alors que son activité, disons artisanale, se révèle à l'évidence plus éloignée encore de cette nature dont il célèbre par ailleurs l'authentique beauté. Mais si cet homme épris de solitude vit depuis plus d'un demi-siècle en contact direct avec un environnement sauvage, en tout cas peu fréquenté, il n'a jamais renoncé à faire valoir la liberté de l'artiste, son pouvoir éminemment individuel d'interpréter.

En raison de la haute qualité de ses « tableaux photographiques », de leurs dimensions, du temps requis pour leur mise au point — il ne confie à personne ces opérations délicates et tire rarement plus de cinq exemplaires, différents les uns des autres, à partir du même négatif —, Brihat a longtemps refusé que ses œuvres soient reproduites dans des livres ou dans des magazines, en raison notamment de leur infidélité aux couleurs d'origine. Pareille exigence a conféré à ce puriste une notoriété à usage interne qui ne devait pas lui déplaire. L'âge venant, il se peut que Brihat ait accepté de faire une entorse à son intransigeance en se montrant plus compréhensif avec les éditeurs (l'impression des images en couleurs a beaucoup progressé depuis les années soixante dix, grâce au traitement numérique notamment) et avec ses proches qui devaient souhaiter que sa réputation se propage au-delà du petit cercle des connaisseurs.



Coquelicot ouvert, 1990, virage d'or © Denis Brihat

En 2005, Les éditions Le temps qu'il fait avaient publié *Le jardin du monde*, hélas épuisé, un bel album accompagné de plusieurs textes, dont le court extrait d'un article bavard que Michel Tournier avait déjà publié[3]. Les savants commentaires conçus pour l'ouvrage des éditions Le Bec en l'air assurent brillamment la relève.

© Gilbert Pons, La Blanquié, novembre 2016 - Turbulences Vidéo #94

3 - *Le Crépuscule des masques*, « Denis Brihat, l'imagier du Lubéron », Hoëbeke, 1992.

Sables fertiles

par Gilbert Pons

Qu'il s'agisse de la qualité des textes et des images, de la typographie ou de la mise en pages, sans compter celle de la fabrication, les «petits éditeurs» rivalisent parfois avec les grands ; ce qu'atteste *Sables*, le beau livre de Michel Barrière et Chantal Detcherry, que les Éditions Passiflore (Dax) viennent de faire paraître.

L'observation de peu de phénomènes me causa plus de ravissement que celle des formes affectées par le sable
Henry David Thoreau, *Walden*

Une quarantaine de textes brefs, d'une facture extrême-orientale et d'un raffinement au diapason, accompagnent autant de photographies en noir et blanc d'étendues sablonneuses dans un album dont le format carré pare élégamment à l'aberration des images coupées en deux à l'endroit de la pliure. Sables, donc, mais point ceux des grands déserts qu'exalta Edward Weston, point ceux dont Lucien Clergue célébra la beauté austère[1] quand de pulpeuses naïades n'étaient pas là pour l'égayer.

Nul titre ne monte la garde auprès de ces images — pesant sur le tempo de l'écrivain cette présence ostensible aurait restreint sa marge de manœuvre —, mais au dos de l'ouvrage un texte laconique de Michel Barrière nous apprend qu'elles ont été faites il y a une quarantaine d'années, sur la plage nord de Biscarosse, à quelques centaines de mètres de l'océan. La première du recueil le confirme ; un paysage cadré en plongée, au grand angle, pour dilater la perspective et accentuer la sensation d'éloignement, montre le territoire où l'artiste a opéré, une étendue plane dont la variété des détails, les nuances de gris causés par l'affleurement du sous-sol marécageux, compensent la taille somme toute réduite, l'absence de reliefs et l'aridité du décor — au loin, trahies par leur écume, on aperçoit des vagues. La plupart des photographies ont été prises à la verticale, avec une simplicité respectueuse, à hauteur d'homme sans doute. Si la finesse du grain des pellicules employées laisse deviner celui du sable, chose compréhensible pour quelqu'un qui ne doit pas affectionner les artifices de laboratoire, elle révèle surtout les innombrables motifs que les marées et les intempéries ont dessinés. Tout le talent du photographe consiste peut-être à donner l'impression que ces formes nées du hasard obéissent à un dessein soigneusement dissimulé, à une main providentielle secrètement venue du

1 - *Langage des sables*, avec une préface de Roland Barthes, AGEP, 1980.



Aube blême sur une forêt calcinée
Dans les griffures de la suie
L'esquisse d'un visage
Un dieu à mufle
Un totem

© Photo : Michel Barrière / Texte : Chantal Detcherry

fond de l'air ou du fond des eaux pour embellir ces lieux, à faire humblement penser que la nature est artiste à sa manière — des philosophes, des savants, des écrivains l'ont hardiment soutenu —, qu'il a suffi d'être attentif et puis de témoigner. En un sens, la photographie tient davantage de la sculpture que de l'art de peindre ; le manieur de pinceaux applique des couleurs sur la toile vierge, il ajoute ; le sculpteur détache du bloc informe les morceaux de pierre encombrants, il retranche. Viser, cadrer, déclencher, cerner de rouge tel ou tel menu rectangle sur la planche-contact, cela revient à écarter ce qui est de trop, portions d'espace en surnombre, instants inutiles, clichés décevants… J'ignore bien sûr si le terrain que Michel Barrière sentait sous ses pas était solide ou fuyant ; ses photos étant nettes, j'imagine qu'il ne s'agissait pas de sables mouvants et que, piétinant avec précaution une œuvre en puissance, profuse et chaotique, disons plutôt des milliers d'œuvres



Chevauchements nocturnes
Formes fluides se fondant
Se déformant
Peut-être des sabbats
Des âmes sombres qui se hâtent

potentielles, en attente d'un regard aiguisé ou prévenant, il séparait ou rapprochait dans son viseur ce que la nature avait uni ou dispersé par une heureuse inadvertance. On aperçoit néanmoins, ici ou là, des lignes de force, des directions, des tracés récurrents ; l'érosion n'est pas seulement génératrice de désordre et j'ai peine à croire que ces figures douées d'un subtil pouvoir de suggestion soient seulement imputables au choix souverain de l'opérateur, d'autant qu'il reconnaît lui-même avoir pu subir l'influence de certains tableaux admirés la veille, lors d'une exposition à Royan — dans *Poésie et vérité*, Goethe relate une expérience de ce genre, peu après avoir visité le Musée de Berlin. Sans toucher aux choses, sans agir à proprement parler sur elles, le photographe les a portées à un état supérieur ; produites par accident, trouvées de même, elles ont reçu par son intercession un surcroît d'existence, il a suffi d'éliminer en douceur, mais fermement, mais géométriquement, tout ce qui pouvait compromettre l'équilibre de la photographie conforme à ses souhaits.



Bouillonnement de la matière
Terre en travail
Sous nos pas volcan fusion des laves
Au loin
Les déferlantes

Aux prises avec cette collection de sujets d'un pittoresque peu figuratif dont le foisonnement immobile le captivait, le photographe avait l'embarras du choix pour composer ses images ; il pouvait même penser que nul avant lui n'avait eu l'idée de braquer son objectif sur ce recoin du monde et qu'il en était l'inventeur. Nulle trace humaine dans ces trainées aléatoires, nul signe patent pour fournir un appui stable à son discours, nul mot adéquat pour les définir, l'écrivain chargé de joindre au large éventail de gris des photos le noir et blanc ingrat et banal de l'écriture n'avait pas la tâche facile.

Lapidaires, les phrases de Chantal Detcherry ne sont ni des explications ni des commentaires, leur concision s'y opposait, leur style également — ce qui, je l'avoue, a ouvert un espace, un double espace en fait, où avancer mes hypothèses. Le peu de place occupé par ses textes graciles ne les empêche pourtant pas de tenir tête aux images, si volumineuses en comparaison. Tenir tête, vraiment ?

disons plus sobrement que leur présence frêle et aérienne — on connaît le rôle joué par le vent dans les diverses formes que prend le sable —, offre aux images un contrepoint enrichissant. Nulle description non plus, même si son vocabulaire évoque à l'occasion le monde minéral, les forces telluriques, celles de l'océan. Finalement, ces superbes grisailles, rigoureusement comprimées par un cadre — il fallait bien empêcher le sable de fuir —, lui ont fourni des supports favorables à ses envolées quelque peu oniriques, proches parentes de ces rêveries autour des éléments dont Bachelard retraça la genèse dans des essais mémorables[2]. Je ne peux pas savoir si les variations imaginaires amorcées par l'écrivain ont précisément eu pour point de départ ce qui était un aboutissement aux yeux du photographe, je ne peux pas savoir non plus si le pouvoir d'attraction exercé sur Michel Barrière par les sables réels correspond à celui des sables mis en scène par ses soins sur la sensibilité de Chantal Detcherry — proximité obsédante chez lui, associations libres chez elle ? Questions oiseuses… Abordons-les autrement. De même que la nature abonde en configurations prégnantes, sortes d'universaux perceptifs s'imposant à peu près partout, assez semblables d'une époque à l'autre, d'une culture à une autre, en dépit des frontières et des distances ; de même, le pouvoir suggestif de formes perdues parmi des milliers d'autres, pouvoir qui a nonobstant incité le photographe à «découper» ainsi plutôt qu'autrement telle portion de matière dépourvue en soi de contours, doit bien recouper, au moins partiellement, le pouvoir de suggestion des photographies qui a donné à l'écrivain l'élan nécessaire pour disposer ses lignes impromptues. Mais c'est justement cet écart, fût-il minime parfois, entre les représentations que déclenchent immédiatement ces photos dans l'esprit des spectateurs lambda et les embryons d'histoires qu'elles ont inspirés à Chantal Detcherry qui donne à ses interventions discrètes et imprévisibles une saveur poétique à laquelle son penchant affirmé pour l'ellipse n'est évidemment pas étranger.

J'aime croire que l'image qui ouvre ce bel album fut la dernière de la série, tel un adieu photographique, inaperçu encore de l'auteur, à ce paysage dont la découverte l'avait à ce point bouleversé qu'il ne pourrait plus, orgueil et modestie mêlés, refaire en cet endroit une expérience aussi cruciale.

© Gilbert Pons, La Blanquié, décembre 2016 - Turbulences Vidéo #94

2 - *L'Eau et les rêves*, José Corti, 1941 ; *L'Air et les Songes*, id., 1943 ; *La Terre et les Rêveries du repos*, id., 1946 ; *La Terre et les Rêveries de la volonté*, id. 1948 ; *La Flamme d'une chandelle*, PUF, 1961.

L'important c'est le champ

par Jean-Paul Fargier

Une scène de théâtre est un champ sans contre-champ. Le théâtre est la mère de toutes les représentations. Chaque fois que le cinéma ou l'art vidéo se souvient de ses origines il y a du chef d'œuvre dans l'air. Artistes, soyez *frontaux* et la grâce vous sera donnée par surcroît.

En voici quelques preuves. Deux glanées à Marseille dans les *Instants Vidéo*, une autre à Strasbourg (à propos de Viola), une autre encore à Bourges (avec Sanborn), une dernière à Paris (faisant office de contre preuve).

Découvertes aux Instants Vidéo Numériques et Poétiques, 29ème édition (chouette, l'année prochaine, chiffre rond, on va faire la fête) deux œuvres continuent, des semaines après, à m'obséder. Je les vois encore en fermant les yeux. Mais je viens seulement de comprendre aujourd'hui, après avoir vu fonctionner le contraire dans un film de Sébastien Betbeder, *Le Voyage au Groenland*, en quoi consistait leur magie : en l'absence de contre-champ.

Marseille : champs libres

Ce que je vois, de François Daireaux, est un plan fixe de 5 ou 6 minutes, cadrant une ouvrière chinoise de dos. Elle est chargée de surveiller les défauts de fabrication dans une usine de tissage. Défile verticalement, devant elle, une large bande de tissus blanc écru. De temps en temps elle tourne la tête dans un sens ou dans l'autre pour embrasser du regard toute la largeur de son champ visuel. Elle a l'air très belle, on en est sûr même, et pourtant on ne verra jamais son visage de face (ce qu'un film de fiction nous aurait certainement dévoilé). On ne verra pas non plus le hors-champ de son activité : l'ensemble de l'atelier, de l'usine, où peut-être des centaines d'autres ouvrières se livrent à une occupation identique ou semblable, qui pourrait faire l'objet d'un autre type d'observation par François Daireaux, en plan fixe également. Mais alors là, en additionnant les plans, on tomberait dans le documentaire.

Ici, on est dans une posture art vidéo : tout dire en un seul plan, à la façon d'une caméra de surveillance. Tout dire du Temps, en bloc : passé, présent, futur se conjuguent dans le champ, par cette fluidité sans fin, cette trame coulant au rythme d'un fleuve que rien ne peut arrêter. Le





Ce que je vois © François Daireaux

champ indexe le présent et renvoie le passé et le futur dans un hors-champ contigu, omniprésent, invisible : à l'instar de ce que nous vivons tous en permanence. L'ouvrière, quand elle observe une rupture de fil, un défaut de continuité, n'interrompt pas le défilement : d'un geste preste, elle y opère un signal imperceptible, en se jouant de la vitesse comme une danseuse. Ce toujours là ne laisse pas d'être fascinant.

Of the North, de Dominic Gagnon, articule des dizaines de vidéos personnelles postées sur Youtube, Facebook, etc, par des inuits. Ils se montrent en train de danser, de chanter, de bouffer, de baiser, de travailler, de rire, de pleurer, de chasser, etc. Chacun y va de son petit plan séquence : grandiose ! Là aussi le choc vient de l'absence de contre-champ. Tout est dans le champ d'une prise unique. C'est comme si *Nanouk l'esquimau* (le héros du film de Flaherty, 1922) s'était emparé de la caméra qui le filmait et avait décidé de se filmer lui-même. Sauf que là (sur un inernet) Nanouk est multiplié par cent. Gagnon fait remarquer que son titre : *Of the North*, il l'a construit en ôtant simplement le prénom du titre de Flaherty : *Nanook of the North*.

Simple comme bonjour… Génial comme internet. Voici une foule de Nanouk, tout un peuple, emporté par la « rage de l'expression » (comme dirait Francis Ponge), voulant se dire, se montrer en toute subjectivité objective. Dominic Gagnon, excellent cinéaste, a vu dans ces vignettes individuelles la matière immense, riche, sans cesse surprenante, d'un film inédit. Et il a travaillé à rapprocher ces cadeaux de sincérité, de narcissisme, de crudité, de tendresse, de renoncement, de courage… et de cinématographie. Car chaque plan est taillé, à coups de webcam et de GoPro, dans une langue filmique absolument sidérante, où les mouvements dans le champ cisèlent des diamants inouïs. Les Inuits sont inouïs de vérité. Les effets de vérité induits par le vacillement, les recadrages abrupts, les moments vides, les trop pleins débordants, produisent une grammaire nouvelle, à la fois à l'opposé et dans la continuité de celle élaborée par Flaherty (ou plus tard Jean Rouch) face à la réalité. Cette écriture tient sa force d'être faite, répétons-le, de champ sans contre-champ.

On le comprend encore mieux quand on assiste au *Voyage au Groenland*, d'une jeune cinéaste, passée par le Fresnoy, auteur de films plutôt originaux (*2 automnes, 3 hivers* ; *Marie et les naufragés*). Son expédition au Groënland ne déroge pas à la règle d'une dramaturgie décontractée. On



On the North © Dominic Gagnon

suit avec plaisir cette histoire de retrouvailles près du pôle Nord d'un père installé là après une rupture conjugale et d'un fils comédien qui s'appelle Thomas et qui est venu avec son copain Thomas (même prénom, gag). Mais tout à coup, en se souvenant des pépites de *Of the North*, on se dit qu'il y a quelque chose qui tourne ici trop rond. C'est le pingpong : champ/contre champ. Gros plan de visage, raccord de regards sur un paysage, un autre personnage. Il n'y a qu'une scène qui se déroule *a contrario* et c'est la meilleure : les deux voyageurs, intermittents du spectacle, font leur déclaration mensuelle sur l'ordinateur du Club de Loisirs du village, sous le regard de deux dizaines d'inuits admiratifs. La scène est tournée en contre plongée, avec au premier plan le dos du PC, qu'utilisent les impétrants, qui ont derrière eux la foule de leurs amis. Tous sont dans le même champ. Magie du direct retrouvé (doublement par internet aussi est un média du temps réel).

Strasbourg : les trois coups.

L'œuvre de Bill Viola tout entière s'explique, de plus en plus, pour moi, par un lien sans cesse approfondi avec les lois du théâtre (et pas de la peinture)… A l'occasion d'un stage que j'animais à Strasbourg, à la Maison de l'Image, que préside Georges Heck, j'ai eu la joie de découvrir un nouvel indice de cette liaison féconde. En analysant pour des enseignants d'arts plastiques (Viola est au programme du bac) quelques vidéos du grand maître, j'ai vu surgir tout à coup dans *Ancient of days* (1979), comme un clin d'œil au Théâtre, les coups de marteaux qui clouent quelques objets à la table tandis que les flammes dont elles sont la proie s'éteignent (en réalité elles s'allument puisqu'on est dans une inversion du temps). Voilà, c'est tout, mais



La tentation de Saint Antoine © John Sanborn

c'est magnifique et ça prouve qu'il faut toujours revenir aux œuvres fortes. Jamais on n'épuisera leur sens.

Pan pan pan : comme avant un lever de rideau ! Sur quoi ? Sur le cube scénique d'une représentation du temps. Qui, en vidéo, contrairement au théâtre, va pouvoir se dérouler à l'envers, remonter vers ses origines. Pan pan pan : baisser de rideau. Le théâtre désormais c'est électronique qu'il est (bien) vivant. Passage du témoin. Place aux écrans.

Bourges : le champ sans bornes.

John Sanborn vient d'être brillamment fêté à Bourges dans le cadre de Bandits Mages, à l'initiative d'Isabelle Carlier. Commissariat : Stéphane Sarrazin.

Le 4 décembre, on a regardé en arrière : ribambelle des œuvres phares, qui ont fait de cet artiste un acteur incontournable de l'histoire de la vidéo. Le 24, en avant toutes : des installations, adaptées à des lieux vastes, prestigieux, proclament la créativité toujours en éveil du brillant californien.

C'est toujours un plaisir de revoir les bandes vidéo de Sanborn, on y découvre sans cesse de nouveaux atomes crochus. Et là ce qui saute aux yeux c'est que John Sanborn est un maître du champ unique. Avec lui tout se joue dans le plan. Par coupe, collage, concaténation. Pas forcément dans le plan séquence (encore qu'il soit aussi virtuose dans la durée prolongée, voir *Ear to the ground* ou *Untitled*). Dans le plan court, nature (*Order*) ou trafiqué (*Galaxy*). Dans le plan multiple aussi, surchargé de mots, de visages, d'objets (*Perfect Lives*). L'avalanche de nouveaux éléments génère un sur place intensif. Le mouvement est toujours interne.

Et quand on considère ses dernières installations, on est frappé d'y rencontrer autant de dispositifs théâtraux. Une scène frontale, composée de plusieurs écrans, dresse face aux spectateurs une scène qui se voudrait illimitée. C'est toujours un champ sans contre-champ. Quand je regarde la bande annonce des *Tentations de Saint Antoine*, faute de pouvoir retourner dans la capitale du Berry, je suis subjugué par la prolifération des corps, des voix, des inscriptions. L'invasion de figures dansantes, chantantes, parlantes, vise une seule cible : le visiteur piégé par cette prolifération qui l'absorbe.



La tentation de Saint Antoine © John Sanborn

Pour une fois, j'ai envie de citer Deleuze : « Est-il possible de faire avec la multitude une collectivité d'hommes libres au lieu d'un rassemblement d'esclaves ? »

En somme, c'est à cette question que Sanborn me semble répondre d'œuvre en œuvre. En élargissant toujours davantage le Champ du Spectacle.

Arte Creative : rien que des contre-champs.

Il fallait bien une exception à cette théorie un peu stricte. Elle m'est parvenue par la poste moderne : une série de lettres vidéo entre Philippe Truffault et Frank Eskenazi, à trouver sur arte.

Tapez : http://creative.arte.tv/fr/series/correspondance-video-4 et vous allez vous régaler. Quel esprit ! Ces deux loustics cherchent à s'épater par leurs trouvailles : clips piratés, films détournés, images insolites piquées dans leur réel, jeu de rôles… C'est un festival de surprises et de gentilles provocs, propulsées avec des mots dits d'une voix douce, désopilante. Et forcément ici il n'y a plus de champs qui tiennent. Quand on joue à enfiler des perles, seuls sont admis les contre-champs. Mais pourquoi ? Parce que dans une lettre (vidéo ou autre) le Champ c'est l'Autre. Là il faudrait citer Lacan, mais je vous laisse chercher la référence.

© Jean-Paul Fargier - Turbulences Vidéo #94

A Tale of Two Cities

par Stephen Sarrazin

8 installations de John Sanborn, au Palais Jacques Cœur et à l'Hôtel Lallemant, Bourges, 24 Novembre-22 Décembre 2016

Dans le cadre des évènements menés par l'association Bandits-Mages, un festival, des rencontres, un projet pédagogique, un espace s'ouvrait à l'artiste américain John Sanborn, recouvrant une rétrospective, des ateliers aux Beaux Arts de Bourges et Limoges, ainsi qu'un passage à Dijon, la publication d'une monographie, *Méandres et Médias*, et enfin une exposition rassemblant huit installations, certaines ayant déjà été montrées à Berlin et Bangkok au cours de l'année qui s'achève, et trois créations, dont une pièce majeure qui soulignait l'ampleur du projet esthétique de Sanborn, son ambition, et la persévérance qui caractérise son parcours. Tout cela rendu possible grâce à un dialogue avec Isabelle Carlier, devenue une figure incontournable de la programmation de média art et cinéma en France. Il y avait dans ce projet la volonté de rappeler le rôle que Sanborn a joué dans l'histoire du médium, de faire découvrir cette œuvre à un nouveau public, et de révéler une série de créations récentes qui parcourt le monde depuis 2015.

Le titre de l'exposition évoque le trajet géographique de l'artiste, de New York, aux côtés de Nam June Paik, de John Cage, de Twyla Tharp, de David Van Tieghem et Laurie Anderson, ou encore John Zorn, à Berkeley en Californie où d'autres collaborations sont lancées, notamment avec The Residents ; *A Tale of Two Cities* est aussi l'histoire du passage des supports, d'une forme née des machines analogiques qui aboutit à l'émergence des outils numériques.

L'exposition poursuit cette thématique du passage en proposant une visite d'un lieu à l'autre, deux bâtiments historiques de la ville de Bourges, l'Hôtel Lallemant, haut lieu de l'alchimie en France, intime, et truffé de codes. On y retrouve les pièces *Rhyme or Reason*, *The Red Book Series*, *Mythic Status*, et l'ébauche d'une œuvre en cours, rendu des ateliers avec les étudiants des Beaux Arts, *Encryption*. L'autre, le Palais Jacques Cœur, livre des œuvres d'une autre dimension, l'échelle, la portée théorique, la maîtrise du dispositif, avec la pièce ludique *Rock Papers Scissors*, *Nothing for Nothing (the secret piece)*, *If I might Suggest*, et *The Temptation of Saint Anthony*, œuvre phare de cet événement, un opéra sur trois écrans, à partir d'un libretto de Sanborn et musique du jeune compositeur Américain Dorian Wallace.

À travers ces œuvres, Sanborn ne parle que d'une seule chose, la vie au quotidien et celle au service de l'art, là où elles se croisent, se fondent, s'opposent, et des figurants qui la peuplent. Cela nous permet de mesurer, à l'heure où l'Amérique n'a



Mythic Status © John Sanborn

jamais été si divisée, combien toute la production de Sanborn, depuis la fin des années 70, prenait position du côté de la diversité, de l'évidence de ses singularités. 'Afro-Americans, Asian Americans, Latino Americans' etc. tous présents, comme chez Paik, les danseurs, musiciens, performers des communautés LGBTQ, ponctuent sa production, et livrent à une œuvre qui fut souvent perçue comme étant trop virtuose pour être politique, un engagement social indéniable sur plus près de quarante ans.

L'exposition cherche à établir un équilibre entre l'intime, l'indignation, et l'épique, l'héroique (qui ne se trouve pas dans le geste de l'artiste mais chez ses performers), à commencer par la série *Mythic Status* dans laquelle on croise des portraits de dieux tirés de la mythologie, Apollon, Hercule, incarnés par des individus qui dans leur vie ont refusé l'assignation du genre. Cette même volonté de dépassement, de refus, anime chacun des trois écrans qui composent *The Temptation of Saint Anthony*. Premier retour à l'opéra pour John Sanborn depuis sa légendaire collaboration avec Robert Ashley pour *Perfect Lives*, l'installation met en scène Tony et ses doutes, ses muses, ses démons, et le diable qui cherche à le corrompre, à le détourner de son projet. Il va sans dire qu'au cours de sa carrière, c'est une voix à laquelle John Sanborn a parfois obéi, afin d'aller y puiser quelque chose et de l'intégrer à son travail. Cette collaboration avec le compositeur Dorian Wallace, une chorégraphie sur trois écrans d'une durée de trente-huit minutes, souligne combien Sanborn demeure un maître de la mise en images de la musique, du rythme, et du drame que se tisse dans l'espace qui existe entre les deux. Une œuvre qui devra également exister sur scène.

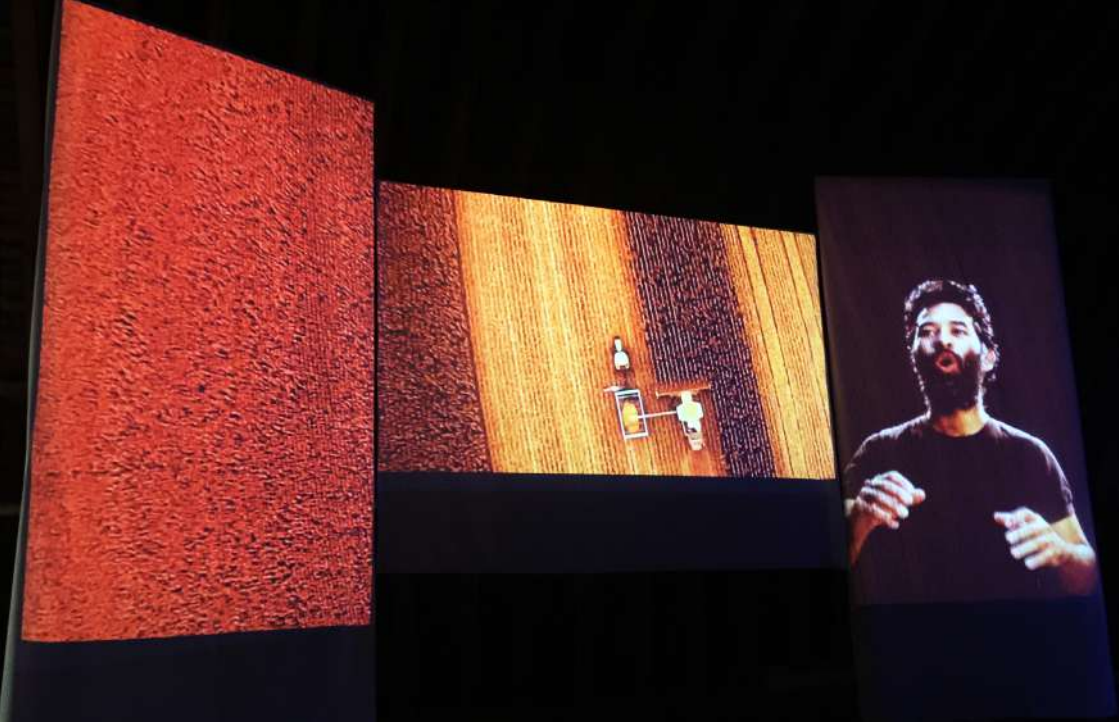
Arrêtons nous enfin sur une autre pièce, modeste et secrète, également au Palais Jacques Cœur, *Nothing for Nothing*, dont certaines images proviennent d'une installation réalisée par Sanborn en 2015 pour VIDEOFORMES à Clermont Ferrand, *V+M*, sur les amours de Vénus et Mars, qui marquait



Secret Medium Tree © John Sanborn



Secret Wide Light © John Sanborn



Temp Wide Farm © John Sanborn

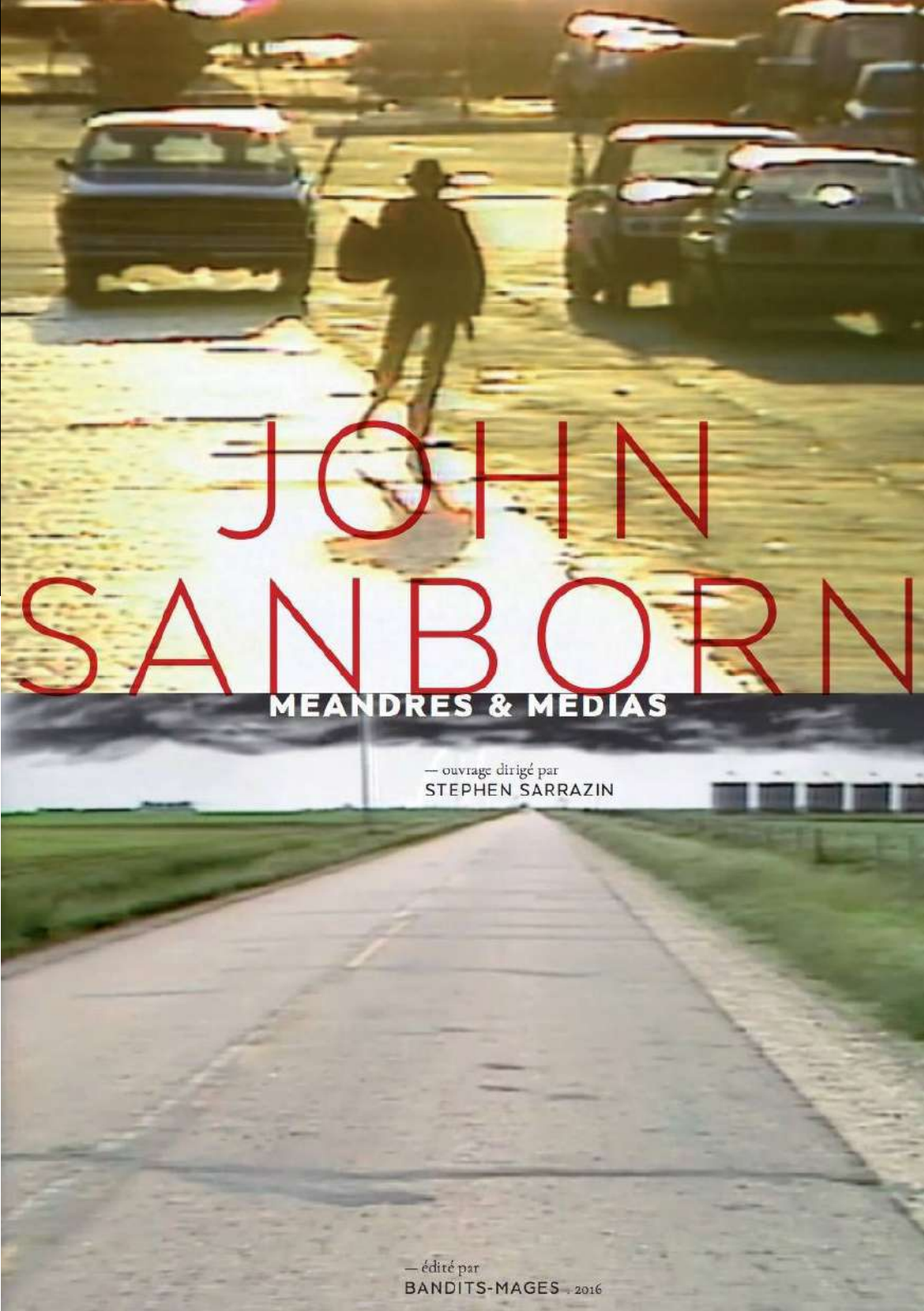
un remarquable retour avec ces 9 écrans qui se rendirent ensuite à Bangkok, et qui aujourd'hui nourrissent de nouvelles créations individuelles. L'univers de V+M appelait ces débordements amoureux. Pour ce « rien pour rien », qui porte sur la solitude, l'isolement, sur un seul moniteur, l'artiste aura trouvé un espace discret que le public doit arriver à repérer. Et rencontrer un artiste dont l'œuvre nous incite à repenser l'histoire du médium, comment celle-ci fut écrite par les institutions en France et en Europe, et comment son œuvre s'est constituée en marge de ces repères.

Une œuvre qui a commencé sous l'égide de Nam June Paik, qui prit forme aux côtés de celles de ses pairs : Dara Birnbaum, Bill Viola, Gary Hill… qui fit le choix des détours, de la télévision, des collaborations avec d'illustres compositeurs et chorégraphes, du numérique, de l'autobiographie. Un postulat qui traverse la monographie Méandres et Médias publié par Bandits-Mages. En 2017, John Sanborn interviendra à Beaubourg, exposera à Paris, et sera de retour à Clermont-Ferrand. Une histoire écrite en français, de New York à Berkeley.

© Stephen Sarrazin - Turbulences Vidéo #94

Merci à Isabelle Carlier et l'équipe de Bandits-Mages, ainsi qu'à celles de l'Hôtel Lallemand et du Palais Jacques Cœur.

Stephen Sarrazin est professeur, critique et commissaire de média art et cinéma. Il vit à Tokyo et travaille à Tokyo et Paris. Il est le commissaire de l'exposition *A Tale of Two Cities*, a conçu la rétrospective John Sanborn avec l'artiste, et a dirigé la monographie *Méandres et Médias*.



JOHN SANBORN

MEANDRES & MEDIAS

— ouvrage dirigé par
STEPHEN SARRAZIN

— édité par
BANDITS-MAGES — 2016

Christine Maigne

PORTRAIT D'ARTISTE





Christine Maigne

propos recueillis par Gabriel Soucheyre

Je suis née à Saint-Flour, en Auvergne où j'ai passé toute mon enfance, jusqu'à 18 ans, moment où je suis partie à Paris pour mes études d'art. Mes parents étaient enseignants, ma mère en mathématiques et mon père en arts plastiques. Il avait par ailleurs une activité d'artiste et dessinait beaucoup, chose qui a compté dans mon parcours.

Enfant, je dessinais aussi beaucoup, des portraits, des caricatures, des paysages, tout ce qui m'entourait. En voyage, dans les musées, mon père avait toujours son carnet avec lui et je faisais juste comme lui, par mimétisme, il n'avait pas besoin de me pousser. Ce qui m'est resté de cette époque là, outre la pratique du dessin et l'apprentissage précoce que cela a constitué pour moi, c'est le rapport intime au carnet. À présent il reste le support initial de la réflexion sur mes projets. La légèreté et la souplesse du dessin accompagné de notes écrites précèdent les mises en place matérielle plus complexes. Outre le dessin, j'avais d'autres pratiques manuelles, par exemple très jeune je fabriquais, avec tout ce qui me tombait sous la main, des poupées et bien d'autres choses. En fait, j'avais toujours plein de chose à faire et je ne m'ennuyais jamais.

Ma mère aussi voyait d'un œil bienveillant mon plaisir à me consacrer à toutes ces expériences, et elle était d'un grand soutien à sa façon. Je dois avouer que sa tendance à me libérer des tâches matérielles pour mes devoirs s'appliquait finalement aussi à toutes mes initiatives et me laissait du temps pour entreprendre plein d'activités créatrices.

J'étais une petite fille très expansive, gaie et plutôt blagueuse, célèbre pour mon rire bruyant. J'aime être avec les autres, mais j'ai aussi une capacité, et même un plaisir, à être solitaire. C'est une histoire d'équilibre de ma personne, alternance de moments « centrifuges » et « centripètes ». Maintenant, mes enfants voient principalement mon coté disponible et expansif, et mon atelier qui est séparé de mon domicile me permet cette concentration nécessaire. Mais je ne pourrais pas travailler pour autant toujours seule. Dans mon travail lui même, j'alterne aussi des moments de concentration plutôt solitaire et des collaborations diverses, notamment autour de montages d'expos ou de productions *in situ*, où j'apprécie de travailler avec d'autres.

À l'école j'étais très ouverte à tout ce qu'on pouvait m'apporter et d'une façon générale, je me plaisais dans toutes les matières. J'ai toujours eu mon père en cours d'arts plastiques, c'était un peu particulier comme situation, pour lui comme



© Photo : Laurence Godart

pour moi, mais comme il était le seul professeur d'art plastiques dans le public à Saint-Flour nous n'avions pas le choix. Pour le reste, j'appréciais la culture et la réflexion qu'apportent les matières littéraires, mais la dimension scientifique était loin de me repousser et m'intéresse toujours, mon mari est d'ailleurs un scientifique.

J'ai appris récemment que c'est vers 11 ans que j'ai annoncé à mes parents que je souhaitais faire des études d'art plus tard. Je n'ai pas le souvenir d'avoir pris cette décision, il me semble l'avoir toujours su. Cela s'est confirmé en fin de troisième quand j'ai manifesté l'envie d'intégrer une section artistique au lycée. À mon étonnement, mes parents furent assez réticents, surtout par peur que je ne fasse un choix trop prématuré. Ce fut la première fois où nous sommes tombés en réel désaccord. J'ai fini par obtempérer et je me suis dirigée vers une option scientifique. Pourtant, je revenais souvent à la charge en arguant du fait que je souhaitais consacrer plus de temps à mes activités artistiques. C'était un débat assez récurent avec mes parents. J'ai obtenu mon bac scientifique sans en souffrir vraiment, car j'étais intéressée, mais je n'ai pas renoncé pour autant à mes ambitions artistiques. Au prix d'un emploi du temps un peu chargé je suis parvenue à préparer, en parallèle et par correspondance, le diplôme que je voulais faire, à savoir un bac littéraire avec l'option lourde en arts plastiques. Le domaine scientifique ne m'est ainsi pas complètement étranger, je m'en rends compte maintenant. Ils avaient probablement raison finalement… De cet enseignement, j'ai acquis une certaine méthodologie qui m'a servi ensuite ; de plus je travaille beaucoup sur les codes scientifiques mais c'est aussi par les sciences que j'ai accès à certaines réalités et phénomènes qui nourrissent



© Photo : Laurence Godart

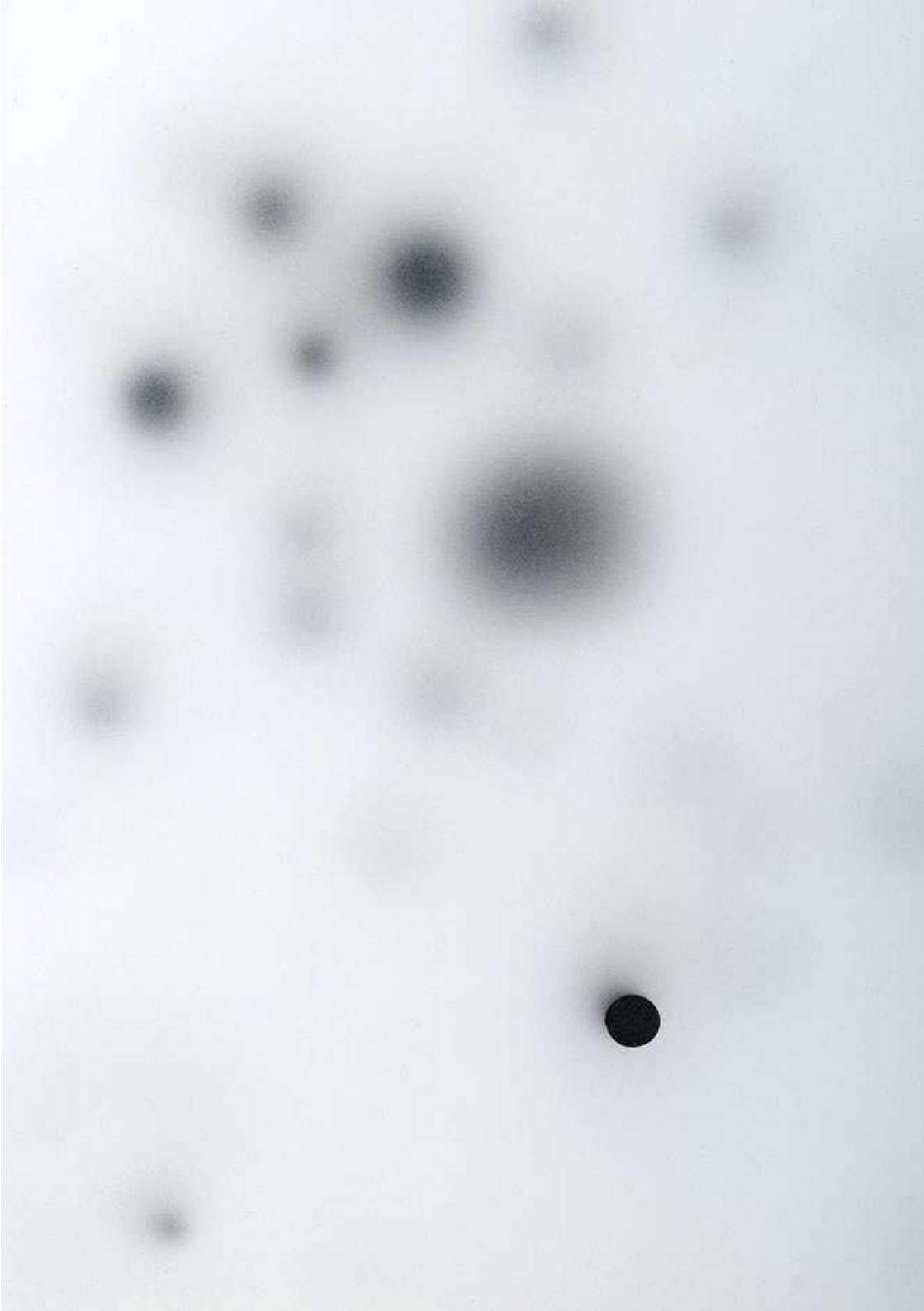
ma démarche. Je pense que ce sont deux champs qui s'articulent dans mon travail.

J'ai toujours eu une certaine sérénité par rapport à mes choix de faire des études d'art, et la conviction profonde que c'était ce pour quoi j'étais faite. Par exemple ma mère a toujours été attentive au fait que je fasse de la musique, peut-être plus que mon père d'ailleurs. J'ai fait du piano pendant de nombreuses années. Cette ouverture a été très riche pour moi, et source de plaisir, mais je savais que ce ne serait jamais le mode d'expression que je choisirais pour m'exprimer. La création dans mon cas se situait ailleurs, du côté des arts visuels.

Après le bac donc, je suis « montée » à Paris, j'avais à peine 18 ans. J'ai suivi une sorte de « prépa » publique à des écoles d'art, à Sèvres. Ce fût un changement radical dans ma vie : j'étais seule, libre et je ne faisais que ce que j'adorais. C'était un sentiment d'exaltation extraordinaire. Je pouvais aussi rencontrer de nombreuses personnes qui avaient les mêmes centres d'intérêt. J'ai ensuite passé deux ans à l'école Duperré pour suivre une formation entre Arts et Design et préparer l'entrée à l'Ecole Normale Supérieure de Cachan. J'ai eu le concours et j'y ai suivi quatre ans d'études.

À la sortie, j'ai enseigné l'espace d'une année en collège pour le stage de professeur et ensuite, j'ai eu la chance d'avoir tout de suite un poste à l'ENSAAMA (Olivier de Serres) où j'officie encore aujourd'hui. C'est une importante école supérieure (publique) avec des sections très variées issues des différents champs du design. J'y donne des cours de pratique plastique jusqu'à bac+5 et j'aime travailler avec ces étudiants motivés. J'ai pris plusieurs fois des congés semestriels ou annuels pour des projets en province ou des séjours à

Page 33 : *Points noirs*, détail, 2014 © Photo : Laurence Godart





Cupules, 1% artistique du collège Jean Vilar de Grigny (Essone), dans le bassin de rétention, 26 éléments en béton gris sombre, gravillon clair, 2012 © Christine Maigne

l'étranger à Montréal et plus récemment à New York mais j'ai globalement toujours enseigné. Je suis à temps partiel depuis plusieurs années, ce qui me permet de vivre pleinement ma pratique artistique en parallèle.

Si je ne suis pas certaine que mon enfance ou mon adolescence, dans un sens biographique puissent éclairer ma démarche, en tout cas pas directement comme chez certains artistes, je pense en revanche que le décor physique et naturel dans lequel j'ai vécu a dû jouer. L'austérité, l'espace, la pierre noire, une certaine végétation, le climat rude… J'entretiens une relation particulière avec ce paysage-là, ce terrain-là. C'est quelque chose qui est en moi, même aujourd'hui en tant que parisienne. Je travaille beaucoup sur les notions de terrain, de surface, de sol, et de rapport à ce qui peut en éclore. La relation au géologique par exemple, à certaines formes animales, certaines formes de développement.

Et aussi bien sûr, le froid et la blancheur. La neige m'a toujours fascinée. L'hiver, l'une de mes activités favorites étaient d'aller au ski au Lioran le mercredi et parfois aussi le samedi avec un groupe d'enfants. À l'adolescence, nous faisions librement le déplacement en car ou en train avec quelques amis. Nous étions en immersion dans le « blanc », cette couche qui simplifie et dépouille l'espace, ne laisse voir que certains modelés et qui quand elle fond laisse place à des phénomènes d'apparition et disparition par des percées et découpes diverses…

L'Auvergne reste un lieu de référence initial.

Mes parents viennent du milieu rural, leurs parents étaient agriculteurs. Et on allait très souvent

chez mes grand-mères qui vivaient dans des villages entre Allanche et Massiac. J'ai goûté la vie à la campagne, la traite des vaches, l'odeur du fumier qui imprègne les cheveux, toutes les bêtes grosses et petites, les champs, l'herbe des prés maculée de bouses de vaches et de taupinières, les champignons… Le village et ses environs était notre espace de jeux, à mon cousin et à moi, pour les parties de lance-pierre ou les chasses aux crottes de souris.

Dans le village de mon autre grand-mère d'où l'on voyait bien les montagnes, il y avait une forêt où j'allais me promener qui fut brutalement et entièrement rasée du jour au lendemain pour en vendre le bois. J'étais complètement sidérée et c'est peut-être ma première prise de conscience écologique, de l'impact de notre présence sur l'environnement, des dérives qu'elle entraine.

Je me souviens aussi d'expéditions dans des habitats quasi abandonnés, ce rapport au lieu vide, chargé d'une présence humaine passée, ou simplement de la vie parasitaire qui peut s'y développer. Par exemple au-dessus de l'étable de mon oncle, il y avait une maison abandonnée, appelée « la maison de la Julienne », avec des toiles d'araignées sur les vitres qui devenaient translucides, maculées de petites mouches ou de petites poussières noires, d'anciennes chambres utilisées uniquement pour entreposer quelques tas de blé ou d' «aliment » pour les vaches , très vides, avec une lumière du sud qui magnifiait l'ensemble, des reflets dans les miroirs et les vitres des images pieuses, tout cet espace presque blanc. C'est un des premiers lieux que j'ai photographiés plus tard.

Pendant mon enfance, la photographie n'a pas tenu de place significative hors de la photo de famille très classique, mais vers 18 ou 20 ans, j'ai commencé à faire des photographies principalement en hiver quand je revenais en Auvergne. Dans le cadre de mes études, j'ai commencé à faire du tirage photo, argentique, et je pense que l'une des grandes découvertes, l'une des grandes exaltations, fut cette approche de la gestion du processus photographique à tous les niveaux. Même si aujourd'hui je ne m'y adonne plus, ce travail du noir et blanc, du négatif au positif, la révélation des images, fut essentiel dans ma démarche. Je me souviens avoir été profondément troublée, à l'époque, par la révélation, par ce noir presque matériel, qui, lorsqu'il apparaît, peut-être la traduction d'un vide ou d'une ombre. Particulièrement pour les photos de trous dans la neige le noir très dense des sels d'argent se trouve paradoxalement être la trace matérielle d'une absence. Ce vacillement de la perception est l'un des aspects que j'ai développés par la suite, un rapport trouble à la matérialité qui s'est formulé différemment plus tard dans d'autres types de travaux, comme par exemple dans *White Pulse*.

© Propos recueillis par Gabriel Soucheyre, le 27 novembre 2016 - Turbulences Vidéo #94

Croissances & proliférations

par Camille Paulhan

Chaque hiver, Christine Maigne accroît une collection bien particulière, difficilement compréhensible pour les amateurs de porte-clefs, d'étiquettes de champagne ou de timbres.

Christine Maigne récolte les vides comme d'autres accumulent les objets : ces vides sont ceux que l'on voit sur la neige, des surfaces bosselées par le vent. De ces absences elle a tiré la vidéo *White Pulse* (2016), où se forment et se déforment, comme une écume non encore évaporée ou une mousse crémeuse, ces dénivellations blanches seulement marquées par de légères ombres. Le tapis de sel sur lequel est projetée cette animation, légèrement granuleux, rappelle la texture et le crissant des cristaux neigeux. Le critique d'art Gilbert Lascault, pour qui les objets « absents » peuvent avoir autant sinon plus d'existence que ceux dont la matérialité nous heurte, raconte « l'histoire de ces camionneurs qui chargent un trou sur leur camion ; qui, après quelques kilomètres, s'aperçoivent qu'ils l'ont perdu ; qui reculent pour le retrouver, et dont le camion tombe dans ce trou »[1]. Mais s'il y a souvent des cavités chez Christine Maigne, il n'est pas question de tomber dedans, mais plutôt d'explorer leurs subtilités, le moment de basculement entre le plein et le creux.

On ne s'étonnera pas d'apprendre que Christine Maigne s'intéresse à tout ce qui peut venir du dessous : frémissement de l'eau sous la glace, tectonique des plaques, mycélium et formation des champignons, éclosion des plantes, éruptions intempestives des volcans mais aussi, parce que le champ corporel peut rejoindre celui du sol, formation des points noirs, des ampoules, pousse des cheveux ou des poils. Ces mouvements naturels, elle les reproduit par des matériaux éloignés, souvent industriels, dont on oublie bien vite la destination première. Ce sont par exemple ses *Bichines* (2002) dont le titre mystérieux désigne en patois auvergnat les vesses de loup. Christine Maigne a dispersé une colonie de concrétions en mousse polyuréthane dans un pré, arrosées au besoin afin qu'elles gonflent mieux. La fin de l'été venue, la mousse inerte et stérile des *Bichines* s'est dilatée, et a pris une jolie teinte d'orange confite. On pourrait penser également à ses séries aux titres évocateurs — *Points noirs*, *Touffes*, *Épis* — débutées il y a quelques années. Ces œuvres, que l'on qualifierait aussi bien de sculptures — dans leur volume — que de dessin — dans l'effet visuel qu'elles produisent — sont composées à partir de

1 - « Énumération de quelques objets absents », *Revue d'esthétique* n° 3-4, 1979, p. 250.



White Pulse, installation vidéo, NextLevel Galerie, 2016 © Christine Maigne



Eclosion, 1% artistique de l'école d'Audrieu (Normandie), dans le jardin et les deux cours de récréation, 24 éléments de béton blanc, modelés de terrain, 2010 © Christine Maigne

petites tiges souples compressées contre une vitre en verre dépoli.

Les disques noirs, aux diamètres variables, apparaissent et disparaissent selon l'angle de regard du spectateur. On y voit, et c'est selon, une observation microscopique de la surface d'une peau où affleurent les poils de barbe, le mouvement subtil des blés dans un champ vu d'avion ou encore la poussée de l'herbe, mue par une auto-composition mystérieuse. Car chez Christine Maigne, les choses semblent naître dans le secret : on les découvre là, au petit matin dans la neige, un jardin, sur le menton d'un ami, dans leurs irrégularités et régularités si spécifiques.

Parfois, ces proliférations interviennent dans un cadre plus domestique, et les petites tiges noires viennent envahir meubles, murs, draps, oreillers, comme pour l'exposition « Rémanence » à l'Artothèque de Caen en 2010. Quelques années auparavant, c'était le *white cube* qui était attaqué de toutes parts pour son exposition « Éruption » au centre d'art Dare Dare (Montréal), comme si des colonies d'insectes ou des traces de moisissure avaient révélé les angles et les tableaux précédemment accrochés dans les lieux. Et la matière, noire et souple, s'incruste : Christine Maigne préfère l'implanter dans les objets plutôt que de la coller, comme si elle émergeait d'eux, qu'elle était déjà partie intégrante d'eux. Alors les pullulements peuvent à la fois sembler mortifères et fertiles. On ne peut s'empêcher de penser à d'autres artistes qui ont joué sur les propagations comme autant d'ambiguïté, qu'il s'agisse de Robert Malaval et son aliment blanc, de Magdalena Abakanowicz et ses *Embryologies* ou encore des tragiques Tumeurs






Eclosion, 1% artistique de l'école d'Audrieu (Normandie), dans le jardin et les deux cours de récréation, 24 éléments de béton blanc, modelés de terrain, 2010 © Christine Maigne

personnifiées d'Alina Szapocznikow. Mais je préfère penser que l'œuvre de Christine Maigne ne cesse de tendre vers les apparitions plutôt que les disparitions : en témoigne sa récente œuvre publique *Éclosion* (2010), réalisée pour une école maternelle en Normandie, pour laquelle elle a pensé des petites structures en béton blanc qui paraissent sortir de l'herbe. Semblables à des pierres de sel, avec leurs rotondités, leurs creux et leurs bosses, elles convoquent un imaginaire complexe, qui irait de la naissance des cloques sur la peau à l'arrivée du printemps. Non sans une certaine magie commune.

© Camille Paulhan, historienne et critique d'art, décembre 2016
- Turbulences Vidéo #94

In Vitro

par Christine Maigne

Il semble qu'au départ, il n'y ait eu que du blanc. Mais maintenant la couche blanche et moelleuse se perfore, laissant percevoir de petits cratères ou petites cloques qui annoncent parfois l'émergence d'une pousse noire.



Points noirs, NextLevel Galerie, 2014 © Christine Maigne

Les espaces In vitro offrent un milieu à des cultures élémentaires, dont la nature et le devenir nous sont inconnus. Ces développements prennent la forme de séries et familles d'émergences noires, d'étranges pilosités sombres, de diverses taches, trous ou bosses qui semblent envahir l'espace et se nourrir du blanc. Certaines sont aiguës et drues, d'autres plus souples ou fragiles.

La surface blanche, les vides, les gonflements de la surface et les petites pousses révèlent tout un monde organique latent, le vide est potentiellement sujet à d'autres développements possibles. C'est



Épis périphériques, NextLevel Galerie, 2014 © Kleinefenn

ainsi que certaines séries sont presque blanches, pas d'un blanc d'une monochromie abstraite, mais un blanc fertile. Plutôt qu'une présence figée, c'est un phénomène d'apparition que ces œuvres nous donnent à percevoir.

Ces formes parfois ténues se dérobent dans le flou, laissant l'œil impuissant à en savoir plus, et se montrent en même temps terriblement visibles et dures lorsqu'elles atteignent la surface du verre et dévoilent une noirceur impudique qui macule la surface. Ces œuvres feutrées et presque silencieuses semblent nous provoquer par le contraste avec ce qui en éclot.

L'œil est stimulé, l'esprit est amusé. Il ne s'agit en effet que d'un poil, d'une cloque, d'un petit trou, ou d'un point noir, mais cette élémentarité familière et sans échelle nous ouvre à des constellations, à l'infiniment petit, ou à notre propre corps.

Comme dans d'autres œuvres, la question de la naturalité est toujours posée, les formes de croissances universelles et très basiques nous renvoient au naturel, à notre animalité, au végétal, au vivant, mais cet univers aseptisé in vitro et presque achrome, la matérialité synthétique des éléments noirs, semblent nous rappeler que la nature est aussi un concept de l'homme et qu'il sait en repousser les limites.

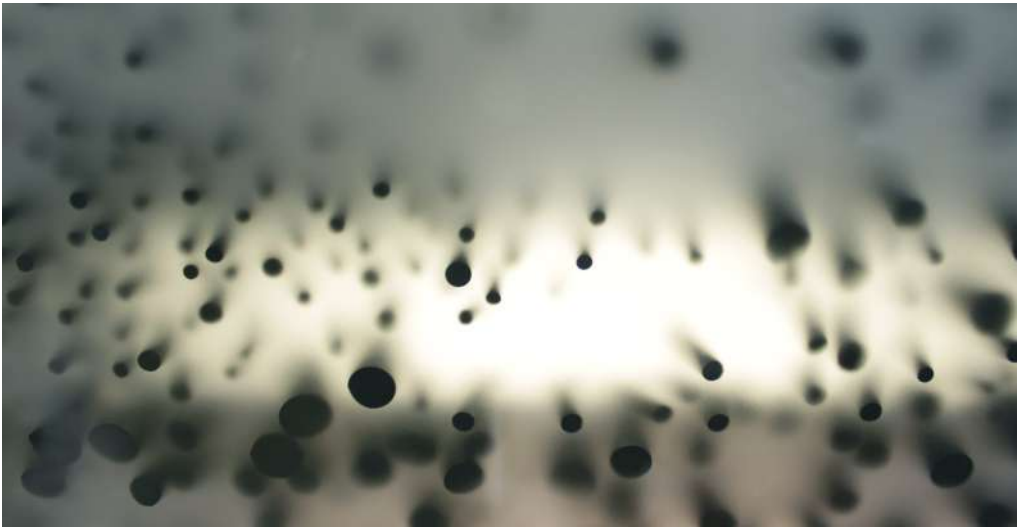
© Christine Maigne, 2014
- Turbulences Vidéo #94

Texte écrit à l'occasion de l'exposition personnelle « In Vitro » à NextLevel Galerie, Paris 3e.

Tout naturellement...

par Sandrine Morsillo

Tout l'intérêt de la démarche artistique de Christine Maigne est de mettre en évidence l'évolution, la transformation de la nature.



Raies, détail, commande pour le hall de la résidence pour jeunes actifs, Orly, 2016 © Christine Maigne

Comme dans la nature, rien n'est jamais vraiment figé dans son travail, tout semble en devenir. Sa démarche artistique affirme et met en évidence ce phénomène. D'ailleurs, sa recherche n'est pas orientée vers le seul résultat.

Et le résultat alors, quel est-il ? A quoi ressemble-t-il ? Photographies en noir et blanc de buissons sous la neige, installations d'implants en caoutchouc dans du béton comme autant de plantes qui émergent des murs, champignons en matière synthétique plantés dans un champ qui se métamorphosent sous arrosages réguliers, implants virtuels dans une ville par montage vidéo…

Ces inventions diverses s'accompagnent d'une posture artistique elle-même en évolution, à la croisée du jardinier et du botaniste. Dans une



Eruption 1, Chemin d'art, Saint-Flour, 2000 © Christine Maigne

sorte de praxis, elle expérimente des installations et repart des résultats pour proposer à chaque fois de nouvelles approches et de nouvelles espèces d'implants (ses implants sont classés, désignés, avec une certaine ironie dans la dénomination des espèces). Lorsqu'elle intervient dans l'architecture, avec du béton, c'est avec le souci du scientifique qui vérifie et évalue les résultats produits, « le lieu devient milieu » dit-elle. Une démarche qui se fond et se fonde donc entre art et sciences. De plus, à travers ses différents projets, expositions, performances, il est étonnant de voir la façon dont elle exploite les conditions de présentation pour les mettre en question dans sa démarche même.

Elle approche donc la question de l'évolution de la nature et pointe sa mise à distance, par l'homme, à travers la classification. C'est alors que l'on comprend que l'idée de préservation de la nature est sous-jacente. Mais également l'idée d'une nature fabriquée par l'homme, qui faute d'avoir su la préserver à temps, serait réduit à effectuer des implants artificiels. En réinvestissant de telles modalités d'approche de l'environnement, elle déconstruit les représentations culturelles de la nature et interroge les relations que nous entretenons aujourd'hui avec le monde.

© Sandrine Morsillo, Paris le 26 mars 2008
- Turbulences Vidéo #94

Sandrine Morsillo, enseignant-chercheur en Arts et Sciences de l'Art, Université de Paris 1- Panthéon-Sorbonne.

Rémanence

par Claire Tangy

Christine Maigne utilise des lieux préexistants et y développe un monde organique latent qui croît et apparaît aux yeux du visiteur sous la forme surprenante de pilosité noire sauvage, qui, telle une végétation livrée à elle-même s'apprête à envahir l'espace.

Le contexte de l'Artothèque, sise dans une ancienne demeure, lui fournit un matériau particulièrement inspirant. L'artiste joue ici sur l'ambiguïté de l'organique, dans un intérieur que l'homme aurait déserté. Les espaces vides laissent le champ libre à d'étranges végétations organiques pour doucement s'imposer, devenir le nouvel élément vivant du lieu. Cette pilosité végétale caoutchouteuse et sculpturale laisse le visiteur perplexe, devant une matière artificielle qui semble se comporter en élément vivant.

On s'interroge sur la nature de ces excroissances. La surface des choses et des objets se révèle épiderme et en devient inquiétante. Cette organicité s'apparente alors à un être absent, en mutation, mais peut également évoquer une contagion où prolifèrent d'inquiétants parasites.

Quand ce mouvement de pousse se développe dans un espace domestique, il prend alors une résonance toute particulière et permet d'interroger plus que notre relation aux choses, notre relation au temps et au souvenir. Ces pilosités ne sont peut-être rien d'autres que des rémanences, des traces d'anciennes présences, humaines ou artificielles. Le travail de Christine Maigne, entre poésie, merveilleux, science et science fiction, s'ouvre en effet à l'imaginaire et le visiteur est invité à s'interroger sur les notions de nature et d'artifice.

© Claire Tangy - Turbulences Vidéo #94

Claire Tangy, directrice de l'Artothèque de Caen. Texte ecrit à l'occasion de l'exposition « Rémanence » à l'Artothèque.

Page 45 : *Rémanence*, exposition personnelle à l'Artothèque de Caen, 2010 © Christine Maigne





Implants

entretien avec Stephen Wright

Vous avez choisi d'intituler votre exposition « Implants », un terme qui évoque le fait d'introduire quelque chose de manière plus ou moins durable dans un milieu différent.

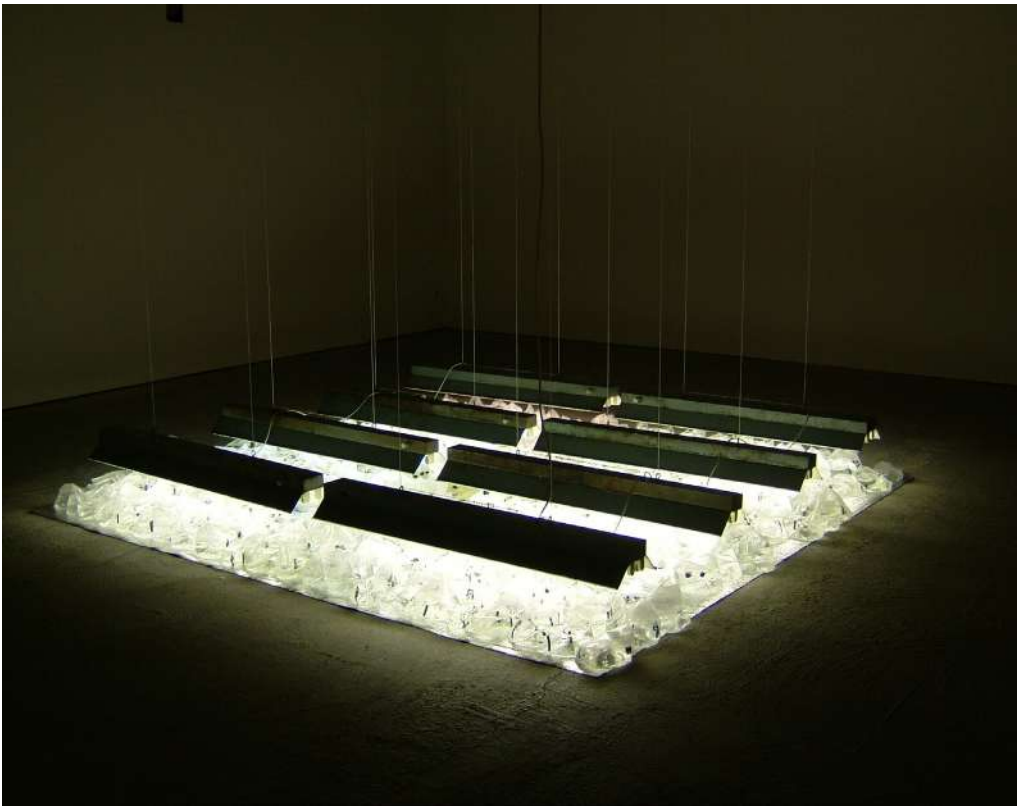
Christine Maigne : L'implant est, à mon sens, quelque chose qui pousse, mais qui est aussi artificiel, en dépit de son organicité, précisément à cause de cette idée déplacement. Il y a à l'origine une volonté délibérée de faire pousser, et tout est mis en œuvre pour que cela pousse. Cette démarche distingue ce travail de mes précédents projets, où j'avais mis l'accent sur la dimension sauvage et intempestive. Cette fois-ci, les choses sont plus domestiquées — ce qui ne veut pas dire que ça pousse exactement comme on le souhaite. Il y a forcément des débordements et quelques échecs. Mais on souhaite que ça pousse dans un cadre humain, où intervient la rationalité structurante de la surface, et l'on essaie de stimuler cette pousse par tous les moyens dont on dispose. Chaque implant a sa structure propre et prend sa place dans l'organisation globale qui met en relation des éléments les uns avec les autres. Je distingue donc dans mon projet deux niveaux de structure : la macrostructure — principes de régularité, trame géométrique, division normée — et la microstructure — conformation organique des implants s'inscrivant en tension dans cette trame générale.

Stephen Wright : D'une part vous en parlez comme s'il s'agissait réellement d'un jardin organique, et d'autre part vous employez des termes qu'on pourrait utiliser pour parler d'une implantation humaine, par exemple. On peut penser, notamment, à la colonisation ou aux effets de la décolonisation : on s'implante, délibérément, dans un milieu ou un espace dont on n'est pas originaire.

ChM : Je l'entends, pour ma part, dans un sens organique, végétal, médical. Mais, de façon générale, je recherche dans mon travail des positionnements ambigus quant aux lectures qu'on pourrait en avoir. J'essaie de me positionner dans un entre-deux. Ce qui m'intéresse c'est le trouble dans la lecture qui nous situe dans l'indécision.

SW : Votre travail constitue, en tant que tel, une sorte d'implant, dans la mesure où il est toujours conçu et réalisé *in situ*, par rapport à un espace-temps donné. D'où la nécessité d'établir « une articulation entre l'existant et ce qui s'y adjoint », comme vous l'avez écrit dans une note d'intention.

ChM : C'est un aspect fondamental de mon travail. L'implantation du travail dans le lieu, même quand je ne fais pas d'implants, est toujours sous-jacente. Faire prendre racine là et suggérer un phénomène qui est au-delà du visible, des choses vagues qui auraient émergé des murs. Faire penser à une manifestation incertaine, endogène ou exogène, dont on ne verrait que les symptômes.



Stocks d'implants, L'H du Siège, Valenciennes, 2005 © Christine Maigne

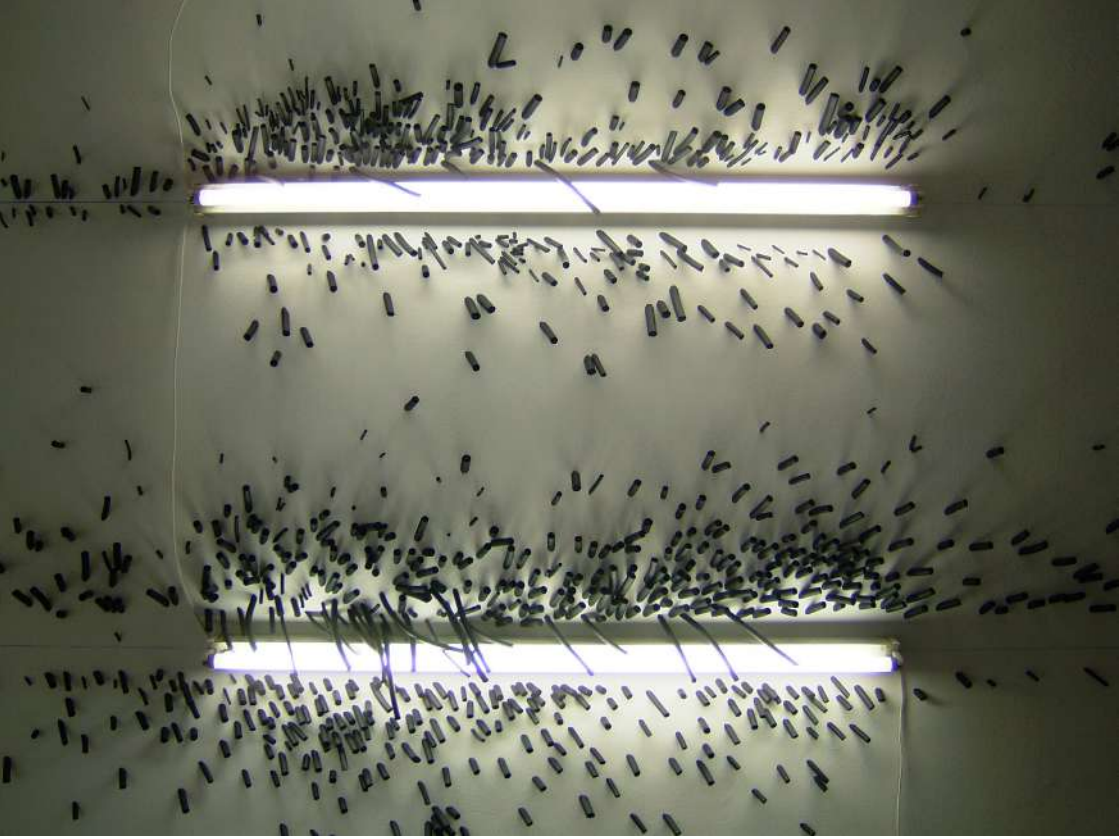
Je pense l'œuvre comme quelque chose qui émanerait du lieu où elle était latente. Par exemple, les implants sur un support apparemment neutre révèlent son fond d'organicité. Le lieu devient milieu. Ainsi je me positionne quelque peu en retrait, mon rôle consistant simplement à articuler le lieu et l'apparition organique, à laquelle j'aurai simplement permis d'advenir.

SW : Les implants en question ici sont, à juger par leur apparence sinon par leur matérialité, des poils. La matérialité n'est jamais mise en avant dans votre travail. Mais pourquoi les pilosités ?

ChM : Les pilosités m'intéressent comme manifestation basique — comme une tige qui sort — et formellement élémentaire qui peut rejoindre un grand nombre de significations, me permettant d'ouvrir plusieurs champs d'interprétation. Poils, pousses, éruptions, émergences, il ne m'appartient pas de trancher quant au sens à attribuer.

SW : En revanche, vous mettez explicitement en avant des typologies : vous avez l'obsession ludique de penser par classifications. Ces tentatives hystériques de classifier correspondent-elles en même temps à un besoin de représentation ?

ChM : La classification a plusieurs fonctions chez moi. D'abord, elle permet d'entrer dans la fiction



Implants, L'H du Siège, Valenciennes, 2005 © Christine Maigne

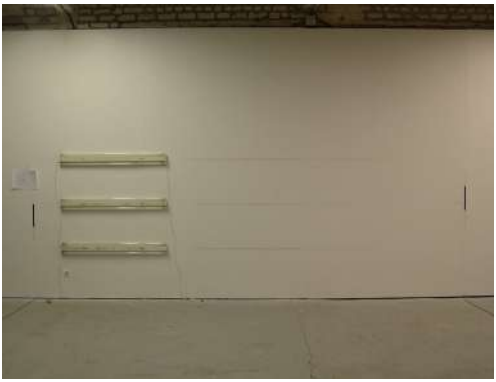
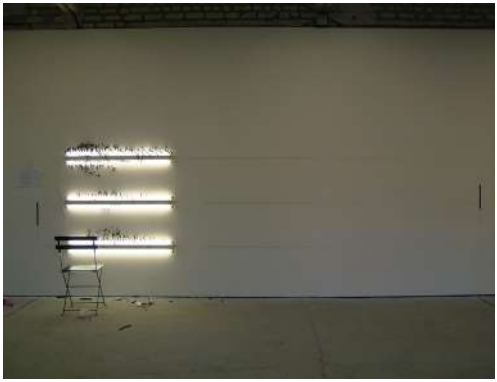
que je cherche à établir. Il faut que je définisse les comportements de ce que je fais pousser, pour établir une certaine cohérence. Par exemple, les tubulés ont besoin de lumière artificielle, etc. Leur attribuer des noms y participe. Mais l'autre fonction de cette typologie, c'est que la clarté apparente ne fait qu'augmenter l'ambiguïté fondamentale du domaine où elle se situe. La nomenclature s'inspire des noms réels, mais j'ai l'impression qu'en classifiant j'empêche toute catégorisation. En somme, je recherche aussi une certaine dérision, et me méfie d'un trop grand sérieux.

SW : Je suis frappé par la rigueur maniaque avec laquelle vous envisagez la mise en espace du projet. Vous prévoyez une intervention murale, assortie d'une intervention sur le sol devant, divisant l'espace en lotissements pour ainsi dire, puis un espace à part qui sera une zone de germination des implants avant implantation au mur.

ChM : La rigueur générale est d'autant plus importante qu'elle s'applique à une fiction. La dérision est liée au fait que dans toute fiction on est toujours dans ce vacillement entre le « j'y crois » et le « je n'y crois pas », entre le « je m'y identifie » et le « je sais pertinemment que c'est de l'artifice ».

SW : Ce n'est pas tant la notion d'organicité en tant que telle qui vous préoccupe que le rôle de l'organicité dans les principes d'apparition.

ChM : Je m'intéresse en effet aux manières par lesquelles l'aléatoire guide la pousse et l'émergence





Implantation 5, L'H du Siège, Valenciennes, 2005 © Christine Maigne



Implants, exposition personnelle à L'H du Siège, Valenciennes, 2015 © Christine Maigne

de différentes choses – que ce soit celles de la pilosité humaine ou celles du champignon dans un champ. Ces principes-là sont liés à notre constitution. Tout en implantant des éléments totalement artificiels, j'emprunte à la nature des principes. De toute façon, aujourd'hui, les rapports entre le naturel et l'artificiel se sont complexifiés à tel point qu'il est très difficile de maintenir une distinction nette.

SW : La rhétorique scientifique ou semble jouer un rôle important dans votre travail. Non pas de manière contrôlée ou systématique, mais plutôt en termes de protocoles ludiques. Voyez-vous un rapport entre votre pratique artistique et les sciences ?

ChM : Je n'y ai jamais pensé explicitement, mais les ouvrages qui nourrissent mon travail sont souvent issus de ce domaine. Les sciences proposent une lecture de l'invisible, et un changement d'échelle dans la perception du réel. Si nous nous en tenons à notre propre vision naturelle, il y a des phénomènes auxquels nous n'avons pas accès, or la science nous permet d'accéder aux phénomènes tout aussi réels… que cette pousse qui émerge du mur.

© Entretien avec Stephen Wright
- Turbulences Vidéo #94

Extrait de l'entretien réalisé par Stephen Wright pour la plaquette de l'exposition personnelle « Implants » à L'H du Siège à Valenciennes en 2005.



Portrait Vidéo Christine Maigne

Retrouvez le portrait Vidéo de christine Maigne sur notre page Vimeo :
«VIDEOFORMES ARTISTS GALLERY»

https://vimeo.com/195774734

Plus d'informations sur Christine Maigne :

http://www.christinemaigne.fr/

Achille et la tortue

par Alain Bourges

Bosch S02. 4 mètres 28, telle est la distance entre la fiction et la réalité, mesurée au décamètre, ce soir d'octobre où j'assistais au 4ème épisode de la deuxième saison de *Bosch* sur mon ordinateur tout en surveillant du coin de l'oeil *Enquête d'action*, sur mon poste de télévision.

Je ne pensais pas que l'écart aurait été aussi grand entre une adaptation des aventures de l'inspecteur imaginé par Michael Connelly et un reportage de journalistes « embarqués » dans des missions de police. J'aurais dit 3 mètres. On croit toujours qu'entre la réalité et la fiction, il y a des kilomètres : une façon de tout romancer, des dialogues bien écrits, des répliques qui claquent, du maquillage et de belles robes, du whisky, des éclairages quasi-expressionnistes, des séductrices vénéneuses et des gars désabusés, et peut-être même beaucoup plus.

On se trompe. Il y a guère plus de 4 mètres 28. En ce qui me concerne, du moins. Je suis bien conscient que d'autres trouveront des chiffres différents. Chacun ses écarts. Et puis j'imagine que ça doit aussi dépendre des jours et de l'humeur.

Néanmoins, ce qui fait que mes 4 mètres 28 ne seront jamais abolis, mais seulement peut-être diminués, c'est que le paradoxe de Zénon s'applique à l'art aussi bien qu'à toute autre activité humaine. Achille en pleine course, nous expose Zénon, ne pourra jamais rattraper une tortue marchant devant lui, car il devra d'abord atteindre le point de départ de cette dernière. Or, quand il aura atteint ce point, la tortue aura avancé ; il lui faudra alors atteindre sa nouvelle position, et lorsqu'il l'aura atteinte, la tortue aura de nouveau avancé, etc. La tortue sera donc toujours en tête. Il en est de même pour la fiction et la réalité.

La fiction a toujours une longueur d'avance et la réalité a beau cavaler, elle ne rattrape jamais ce qui est, quasiment par définition, ir-rattrapable. Trop monotone et répétitif, suant de banalité, porté par une voix off débitée à la trancheuse, le documentaire d'*Enquête Action* ne franchira jamais les 4 mètres 28 qui le sépare de notre désir de fiction. Aucun de ces hymnes pathétiques aux forces de l'ordre ne courera assez vite pour entrevoir l'ombre de la semelle de *The Wire*. Car la tortue-luth de David Simon, un pied dans la *Théogonie*, l'autre déjà dans l'anthropologie urbaine, enjambe les générations. Tout comme le *Bosch* de Michael Connelly, encore grisé du souvenir de *Laura*, garde son demi-siècle d'avance sur toutes les perquisitions à l'aube avec porte défoncée et visages floutés. Ce qui donne l'avantage à la tortue sur Achille, c'est ce qui pourtant semblerait être son handicap : elle porte sa maison sur son dos. Sa maison, en terme de fiction, c'est l'ensemble des mythes et des légendes dans lequel nous habitons tous.

Achille ne parviendra jamais à rattraper une tortue qui est à la fois le passé et le présent. L'immémorial ressuscité à la faveur de l'art, l'art de raconter ou de peindre, comme on le voudra. « Et voici, écrivait



Bosch (S02), créée par Michael Connelly, 2016 © Amazon Studios

Proust, que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois puisque que ce sont des Renoir, ces Renoir où nous nous refusions jadis à voir des femmes. Les voitures aussi sont des Renoir, et l'eau, et le ciel […] »[1]. Ce sont bien évidemment les mêmes femmes, les mêmes rues, les mêmes voitures, les mêmes rivières mais rejouées, à la fois semblables et renouvelées et, de ce fait, redécouvertes. Donc plus les mêmes mais immédiatement saisissables.

En dépit de tous leurs efforts pour spectaculariser leurs récits indigents, les documentaires-fictionnalisés à la *Enquête d'action*, *Chroniques criminelles*, *Non élucidé*, *Appels d'urgence*, *Crimes*, *Faites entrer l'accusé*, etc. ne se hissent que guère plus haut que le *Nouveau Détective* d'aujourd'hui, fils indigne du *Détective* d'autrefois, le magazine de faits-divers créé par Gaston Gallimard et qui, il ne faut pas l'oublier, accueillit Kessel, Pierre Mac Orlan, Georges Simenon, Francis Carco, Paul Morand ou Jean Cocteau. « Je remercie Le Nouveau Détective de nous montrer la réalité du monde dans lequel on vit » écrivit un jour un naïf à son magazine préféré. C'est exactement l'illusion dont nous ne voulons pas.

Revenons donc à notre sujet, l'excellente série *Bosch* dont la deuxième saison, certes moins fouillée que la première, retrouve le charme du film noir, tel que nous l'avions laissé, il y a un bon demi-siècle. Mais tel aussi, que James Ellroy ou

1 - In *Le côté de Guermantes*



The Fall (S03), créée par Allan Cubitt, 2016 © Fables Limited, Artists Studio, BBC Northern Ireland

Michael Connelly ont su, de nos jours, lui donner le poursuivre. On se love dans *Bosch* comme dans une histoire que l'on connaît par cœur mais qu'on frémit d'entendre raconter à nouveau, avec d'autres voix, d'autres couleurs, d'autres personnages à peine différents de ceux d'autrefois.

C'est la nuit, dans une ville sans fin. Los Angeles. La ville du Dalhia Noir. Un meurtre a lieu sur une petite aire de stationnement, à la sortie d'un virage. L'histoire débute comme elle doit commencer...

The Fall S03

La troisième saison de *The Fall* offre une illustration plus éclatante encore de notre thèse d'Achille et de la tortue, tant elle ralentit le récit à un degré inattendu. Tout va si lentement que rien, pas même le reportage le plus trépidant sur une descente de police dans les quartiers nord de Marseille ne parviendra à rattraper *The Fall*.

Pour preuve : un premier épisode tout entier centré sur l'intervention chirurgicale de Paul Spector, l'Étrangleur de Belfast, victime de la fusillade qui avait clos la saison précédente. Tout spectateur connait désormais sur le bout des doigts les dosages des médicaments au cours d'une opération et comment éponger l'écoulement du sang. Trois autres épisodes sont organisés autour du lent rétablissement de Spector et de l'attention que lui portent les yeux trop bleus de l'infirmière. De longues séquences aussi s'attardent sur les procédures au sein de la police et de la justice vis à vis de la fusillade évoquée. D'autres, tout aussi

languissantes, déroulent le témoignage de la dernière victime de l'Étrangleur, miraculeusement sauvée. Chacun des gestes, chaque mot est rapporté dans son détail et forme une image mentale tangible. C'est effrayant.

Encore, aussi, de longs plans sur la dégradation psychologique de Sally-Ann, la femme de l'Étrangleur. Quelques séquences encore et elle se trouve acculée au suicide. Les femmes, explique Stella, font cela : elles se blessent et elles blessent ce qui les prolonge : leurs enfants.

Le temps se suspend. La douleur irradie et dilate la narration.

La tortue de la fiction prend son temps. L'action cède le pas aux sensations, comme si l'on n'avait rien vraiment ressenti jusqu'alors et que les choses retombant, chaque muscle, chaque nerf se détende, libérant la souffrance. L'Étrangleur semble avoir oublié ses crimes. Les autres, tout autour de lui, les survivants, eux, n'ont rien oublié.

La compassion transfigure l'aventureuse Stella Gibson, toujours en charge de l'enquête. Sur un registre plus retenu encore que précédemment, elle intériorise chaque mot, absorbe la souffrance des victimes et semble ne plus tenir que par la façade qu'elle s'est construite. Son affrontement avec Spector, qui n'est pas exempt de fascination - du moins de sa part à lui - la contraint à se barricader dans son image d'enquêtrice en chef.

Jim Burns, son supérieur, cultive son alcoolisme, incapable de tenir l'écart entre la monstruosité des crimes et ce que sa hiérarchie, du retrait de ses bureaux capitonnés, lui impose. La jeune Katie, tombée amoureuse du tueur, erre, désespérée. L'infirmière, comme je le disais, se laisse séduire par son patient. Les avocats, d'un cynisme abouti, sabotent sciemment l'enquête. Plus personne, en réalité, n'a de prise sur le réel.

Voilà ce que dit *The Fall* et que ratent les pseudo documentaires dont nous abreuve la TV-tabloïd : personne ne contrôle vraiment quoi que ce soit. La vie en société est un chaos sur lequel on a posé le voile d'une organisation. Les individus restent totalement seuls et, partant, peuvent devenir aussi bien la proie d'un tueur en série que de l'engrenage de la bureaucratie.

Plus la série avance, plus les personnages apparaissent désespérément seuls. Les liens se rompent, aucune amitié, aucun amour ne tient. Et tout cela, comme au ralenti. Au rythme tenace de la tortue.

Berlin Station

À des années lumière de là, *Berlin Station* est, elle-aussi, une histoire que l'on reconnaît, au sens où l'on reconnaît un vieil ami, un proche que l'on n'a pas vu depuis longtemps. On retrouve inchangés ses expressions, ses gestes, sa façon d'être et on poursuit la conversation comme si les années n'avaient rien séparé.

Berlin est Le décor de la Guerre Froide. *L'espion qui venait du froid*, *Berlin Express*, *Le Secret du rapport Quiller* et tant d'autres films ont inscrit dans nos mémoires ces décors gris et transis qui camouflent si bien les opérations secrètes.

Ici, il s'agit non pas de conflits entre services secrets mais du problème posé par un « lanceur d'alerte », façon Snowden ou Assange, qui révèle publiquement les identités et les manœuvres de la station de la CIA à Berlin. J'aurais écrit cet article avant les élections présidentielles aux USA, le ton en aurait été différent, le rôle joué par Wikileaks ayant été celui qu'il a été au cours des derniers mois. À sa façon, d'ailleurs *Berlin Station* ne dresse pas un portrait très flatteur de ces trublions qui révèlent ce que les États complotent contre leurs populations.

Sans vouloir en révéler trop (la série donne les clefs assez rapidement), on peut dire que *Berlin Station* joue sur deux niveaux. D'une part elle botte en touche en réduisant le scandale des révélations publiques à une affaire interne à la CIA,



Berlin Station, créée par Olen Steinhauer, 2016 © Epix

de l'autre elle désigne clairement la possibilité de manipulation des lanceurs d'alerte par des services gouvernementaux. Or désormais, on en sait assez sur le jeu de la Russie à l'encontre des USA pour n'en point douter.

On peut reprendre ici la question de la distance entre la réalité et la fiction, telle que j'en parlais un peu plus tôt, en s'appuyant cette fois sur les dernières élections aux Etats-Unis, le rôle joué par Wikileaks et le directeur du FBI d'un côté et de l'autre sur une série telle que *Berlin Station*. La concomitance est flagrante.

Quoiqu'il en soit, le charme de *Berlin Station* ne réside pas dans ce que cette série peut nous dire du monde moderne mais, au contraire, dans sa capacité à faire ressurgir une histoire passionnante du vieux moule du film d'espionnage. Comme dans *Bosch*, on retrouve les décors, les personnages, l'écriture propre au genre et pourtant tout semble neuf. La personnalité de l'un des acteurs principaux, Richard Armitage, n'y est pas pour rien. Déjà longuement apprécié dans les saisons 7 à 9 de *Spooks*, cet acteur anglais sait mieux que tout autre troubler les personnages qu'il incarne. Fragile, hanté par un secret mais totalement déterminé, le Daniel Miller qu'il campe fait ressurgir le Lucas North d'autrefois.

Ne revenons pas sur le vertige cultivé par les films et séries d'espionnage, la mise en abyme de l'art de la trahison. *Berlin Station* liquide immédiatement cette possibilité en nous fournissant la coupable dès les premiers épisodes. Ce qui devient l'enjeu, dès lors que l'on sait qui est qui, n'est plus que le frôlement des destins. Le chef aspire à un poste plus haut placé, le traître se suicide lentement en jouissant de sa duplicité, le héros fait son travail sans se laisser happer par le doute. Et, simultanément, en y réfléchissant à deux fois, on finit par croire que le chef ne désire pas tant accéder à l'étage supérieur, qu'il préfèrerait finalement en rester là où il est parvenu, avec une femme à la maison, une maîtresse au bureau et un travail qu'il maîtrise. Le traître est peut-être aussi celui qui ne se venge que de l'incurie de ses employeurs. Quand au héros, il devient sensible qu'il n'avance que pour fuir. La question se déplace. De « qui trahit ? », on en vient à « que fuit le héros ? »

C'est pourquoi, dans cette remarquable série, le double n'est pas le fruit d'un double-jeu mais d'un double-être. C'est un double sans duplicité, un double honnête. D'où l'effet de miroir. Le double n'est pas l'espion, il est dans la perception que nous avons, nous spectateurs, d'un personnage complexe, ambigu, contradictoire. Il pourrait donc être n'importe qui. Et c'est alors que la fiction rejoint la réalité, c'est à dire nous, spectateurs.

© Alain Bourges - Turbulences Vidéo #94

Polina : le film d'Angelin Preljocaj

par Geneviève Charras

On l'a déjà connu réalisateur de courts métrages (*Un trait d'union*, *Annonciation...*) ce chorégraphe pétri de transversalité artistique et de pratiques gestuelles orientées vers l'Orient ou la peinture !

Le voici co-réalisateur avec Valérie Muller d'un long métrage inspiré de la bande dessinée au titre éponyme, *Polina* de Bastien Vives. Un film qui puise son argument dans la linéarité de la bande dessinée, puis peu à peu s'en détache pour filmer la danse sans plus aucun « pré-texte » !

L'histoire est simple, intime, très proche d'un univers implacable, celui de l'apprentissage de la danse classique en Russie : Polina, toute jeune élève, puis adolescente en fera la dure expérience dans l'abnégation, le silence et l'acceptation de l'humiliation. Son maître, campé par un parfait maestro, Aleksei Gennadyevich Guskov parfois humain, parfois saboteur de rêves, se retrouve dans la BD : attitudes, postures et poses emblématiques chez Vives. Plan en plongée d'une danseuse exécutant Paquita, comme une photographie de Degas... Beaucoup de références plastiques dans ce film où l'image est principale et seule objet de contemplation : images animées, kinésiologiques, pleines de la danse d'Angelin, plus que de l'histoire de cette jeune fille : elle est « la danse » et le deviendra réellement au contact de la vie d'aujourd'hui, de son observation, de son engagement physique à l'affronter. Voir le duo de *Blanche Neige*, version contemporaine la bouleverse et elle bascule dans un autre univers dansant qui trouble ses repères classiques : un beau sujet de réflexion pour tous les interprètes formés à une technique qui souhaitent ouvrir leur pensée et univers de danseur d'aujourd'hui ! La narration, ici limpide offre un parcours évolutif à Polina qui s'interroge sur la pratique et les fondements de son art. La danseuse Anastasia Shevtsova est une merveilleuse actrice, pleine de nuances et de sensibilité. Son choix de s'exiler pour rencontrer une autre danse, celle en l'occurrence d'Angelin Preljocaj est juste et courageux. C'est Juliette Binoche qui sera son mentor à Aix (dans le fabuleux Pavillon Noir) où se déroulent quelques



Polina, danser sa vie © Photo : Carole Bethuel

belles scènes à travers l'exosquelette de Ricciotti. Danseuse contemporaine prônant le poids et la sincérité des gestes vécus, issus de la vie, elle est convaincante, femme qui danse (on se souvient de son spectacle *In I* avec Akram Khan) pour de bon. Polina se frotte à la vie, danse sur les quais — merveilleuse séquence d'amour, de liberté et de danse — apprend la vie en partant à Anvers où tout se joue pour elle : rencontres, découverte de soi et de sa danse. C'est beau et bien « écrit », réalisé avec un scénario images et des mouvements de caméra épousant la danse, la précédant, l'accompagnant sans briser ou découper l'énergie. Un fort beau plan rapproché sur les chaussons pointes de Polina, comme deux sabots de cheval tempétueux, agacé, piétinant,impatient. Oui, Polina trouve sa voie, son chemin et de son accent russe, on retient la musicalité, la douceur et la tonicité: sa voix aussi a changé de langue, a muté pour se reconstruire tout en gardant ses racines. Comme sa danse, classique jusqu'au bout du souffle, de l'énergie et de la grâce : c'est aussi cela la danse contemporaine ! De plus son petit côté Sylvie Guillem, virtuose et extra souple est fascinant.

Du bel ouvrage pour Angelin Preljocaj, aussi dans les choix musicaux et les créations originales du collectif 79 D. À voir pour l'immense leçon du dernier duo : sensualité, liberté de la danse d'Angelin Preljocaj si fluide et inspirée ? Moulée dans ses si beaux costumes outre noir de Alaia...

© Geneviève Charras - Turbulences Vidéo #94

Russie, dans les années 90. Portée depuis l'enfance par la rigueur et l'exigence du professeur Bojinski, Polina est une danseuse classique prometteuse. Alors qu'elle s'apprête à intégrer le prestigieux ballet du Bolchoï, elle assiste à un spectacle de danse contemporaine qui la bouleverse profondément. C'est un choc artistique qui fait vaciller tout ce en quoi elle croyait. Elle décide de tout quitter et rejoint Aix-en-Provence pour travailler avec la talentueuse chorégraphe Liria Elsaj et tenter de trouver sa propre voie.