

Jocelyne Alloucherie

Le cahier des ombres



Chapitre I - Le Cahier des ombres	
Un décor pour une ombre	7
D'ombre en ombre	11
Les ombres	12
Récit d'ombre	15
L'enclos	17
Vers une longue frise	19
Chapitre II - Le cahier des parallélismes	
De la contiguïté	25
Quatre Véronique	28
Notes d'atelier	31
Ma peinture chinoise	41
Chapitre III - Le cahier de l'image	
Le paysage	45
Ce temps du regard	47
L'image clandestine	53
Sur le regard nomade	55
Images composites	56
Notes	61
Mes œuvres de sable	62
Chapitre IV - Le cahier des fictions et soliloques	
Chorégraphies	71
Le trajet	74
White hole	75
Géométrie	76

Chapitre I

—

Le cahier des ombres

Un décor pour une ombre

Une ville du nord (septembre 2001)

J'en ai oublié le nom et j'en donne une représentation réduite. Elle devient un décor où situer et initier une suite de pensées fragiles et qui vont aisément s'effacer. Il fallait un ancrage d'où elles puissent surgir ; une appartenance mnémotecnique d'où partent et reviennent les digressions d'un discours au cheminement inextricable. Sans issue et certainement sans chronologie. Ce besoin s'est cristallisé sur cette image : un paysage lointain, en friche, traversé de fantômes et de percées vers des champs inattendus ; un pôle duplicata s'embrumant peu à peu et ne laissant que de sourds accords qui traversent des ponts d'ombres avant de s'enfoncer vers mille directions. Il serait à la fin devenu semblable à une clairière où les choses apparaissent isolées mais précises, circonscrites en contrastes lumineux ; une grande photographie qui va s'éteindre peu à peu sous les rayons solaires.

Septembre 2000.

Nous sommes dimanche. Je cadre le profil anguleux d'un toit que la lumière matinale redessine sur le sol . Un camionneur m'interpelle :

- Une mouche ? Et pourquoi ne pas faire mon portrait ?

J'ai toujours préféré saisir des mouches ; des êtres anonymes, des mouvements, des nuées, des cimes d'arbres qui se répètent en enfilade ; ce qui semble dérisoire et indistinct ; ce qui ne retient pas le regard. Je n'ai conservé que mes photographies manquées ; les floues, les mal cadrées, celles toutes prêtes à s'évanouir dans la volatilité des sels d'argent ; des ombres surtout, qui m'ont fascinée par les incertitudes dont elles sont porteuses. Je n'ai gardé que peu de clichés cernant clairement des êtres, des lieux, des instants. Quelques vagues traces, à peine. J'ai aimé et joué de ces manques de précision dans une photographie qui font sa vie même parce qu'elle nous laisse dans une zone de doute. Irrésolue, elle ne s'épuise pas.

Je traverse cette petite ville du nord de l'Amérique, élevée rapidement pour ne pas dire bâclée, accumulée comme en vrac. Tout y est bas et horizontal. Elle aurait à peine pris forme trop rapidement, parcimonieusement sur un terrain plat qui s'aligne sur le bord de l'unique et longue rue incorrectement baptisée "Rue Principale". Ses maisons ont été construites en deux jours. C'était au siècle dernier. Elles sont restées bien droites, bien plantées, modèles d'un savoir-faire perdu autant que d'une grande économie. Une ville-dortoir à peine peuplée. À peine un village même si elle s'identifie comme une cité car elle est régie ainsi, avec son maire, des conseillers, des habitants demeurant tous à une adresse semblable entre les numéros de 10 à 1500 qui s'échelonnent dans l'interminable

enfilade de cette "Rue Principale" ; unique voie passante dont les quelques maisons basses s'étendent sur une distance s'étirant jusqu'à ce que l'on en perde la fin. Cela, si on s'y promène à pied. Tout s'allonge sur deux kilomètres trois-quarts avec de larges trouées inhabitées. Si bien que dans cette Rue Principale, à la hauteur de cette affiche qui signifie qu'on entre dans la ville, et si l'on regarde bien vers le fond, à son extrémité, où une autre affiche marque la sortie, la vue d'un d'horizon nous échappe, engloutie dans l'arrondi du terrain qui avale le lointain. En se retournant, à cette distance, le regard perce jusqu'au cœur de ce que serait l'agglomération centrale. De là, elle apparaît plus compacte par un effet de raccourci comme dans un dessin en perspective.

C'était une mine d'or. Les ouvriers habitaient ces maisons minuscules dressées sur le bord de l'isthme rattachant la Rue à une étendue pelée. On extrayait le minerai et on le traitait, dans le grand bâtiment juste au centre, là où l'on voit s'étendre un sol brûlé jusqu'à l'éternité et à son fond de pierre derrière le sol meuble. Pas un brin d'herbe. Pas d'insectes. Une grande mort chimique qui vous secoue l'âme et vous fait vite déduire que la nappe phréatique qui s'écoule par les robinets d'eau potable du site restera tout aussi imprégnée de ces mêmes déchets jusqu'à ce qu'elle soit asséchée.

Dans ce cercle de poussière d'un gris indéfinissable, on trouve les hangars et l'ascenseur du puits d'une même couleur pétrifiée. On y descendait à 400 mètres. Une cage étroite pouvant prendre dix hommes ou un cheval seul. Le cheval ne remontait jamais. C'est ce qu'on m'a raconté. Il mourrait au fond de la mine après des mois ou des années de travail selon sa résistance. On dit encore qu'il devenait aveugle. Je n'ai pas demandé ce que l'on faisait de la carcasse. Si on l'enterrait au fond ou si on la remontait. Je ne sais pas si les galeries étaient assez profondes et larges pour que l'on y inhume les chevaux. Je ne l'ai jamais su. Mais il y a toujours des solutions ingénieuses et étonnantes que nous imaginons pour ces problèmes, autant que des histoires peu crédibles inventées sur ces sujets.

Après les rangées de petites maisons et ce désert qui leur tient de cour, on trouve la ville officielle, son centre ; une dizaine de constructions pas plus grandes que les précédentes avec un saloon bien affiché comme dans le Far West. Pourtant, nous ne sommes pas même au centre du pays, vers le centre-est, sous la grande baie, juste avant la banquise. Dans cette bande aride de toundra que l'on surnommait La Porte du Nord. Quelques boutiques. Des constructions de fausses façades s'élevant en hauteur et théâtralement placées vous accueillent ; un classique des bâtiments dans ces endroits perdus d'Amérique ; une forme de façadisme inversé – ce faut rehaut venant terminer l'édification et non l'initier – qui ouvre le défilé de la Rue Principale. L'entrée de la ville en devient plus solennelle, plus invitante ; une impression de prospérité s'en dégage, toute factice, mais important bien davantage qu'une richesse réelle. Les valeurs positives que l'on imagine ont toujours plus de force que celles qui sont réelles.

Au-delà de ce cœur en trompe-l'œil, quelques rangs de minuscules peupliers trembles frissonnent en continu même par les jours les plus torrides. Le climat ici est excessif ; trop chaud ou trop froid. Ces arbres nains terminent la vue possible sur la longue rue. Derrière, encore, on devine une sorte d'étendue de bosses ensablées, traversée de quelques touffes végétales naissant de taches bleues et foncées. Des manques, des points morts. Après avoir atteint une abscisse qui coupe cette vue horizontalement, la fin reste à imaginer car le regard, à hauteur d'homme, ne capte plus rien qui se différencie. Je me retourne et je reviens sur mes pas ; je marche en fixant le sol et, pour jouer, j'allonge mes enjambées, attentive à ne poser le pied que sur les plaques de soleil. C'est ce qu'il y a de plus beau dans cette ville ; l'alternance des ombres et des lumières sur le pavé. Profils de grands arbres, de maisons anguleuses, de fausses façades ; tout s'anime dans un théâtre fabuleux, agrandi par la projection, mythifié par l'imprécision. On peut tout imaginer dans cet envers, cette scène en négatif où je joue.

Il n'y a personne. C'est dimanche.

En 2000, la mine d'or n'est pas encore rouverte et l'endroit semble sans histoire ou si peu. Sorti du temps. Sans racines, sans verticalité qui l'ancre dans une épaisseur historique. Comme si le rythme des rudes et récurrentes saisons glaciaires venait annuellement tout niveler, tout liquéfier dans ses fontes cycliques.

Dans ce lieu aseptisé de traces temporelles, on privilégie des activités culturelles qui ailleurs ne connaissent pas un semblable accueil ; on y trouve un centre d'art contemporain où un public étonnamment nombreux et intéressé vient assister aux présentations d'artistes invités. C'est ainsi que je suis arrivée en cet endroit.

Je suis logée dans l'ancienne maison des mineurs célibataires. L'hôtesse a les cheveux noués en une longue natte noire qui descend jusqu'au bas de son dos. Elle a les traits fins, précis et typés d'une Abénaquis. Elle s'exprime avec un fort accent parisien. Elle est originaire du Marais, même si elle semble avoir appartenu depuis toujours à cet espace où elle se tient maintenant ; depuis qu'elle est née, depuis que ce paysage lui-même est né. Impossible de savoir si ce visage si caractéristique s'est en partie modelé après sa venue – comme cela se produit parfois par une sorte de mimétisme de l'âme qui façonne l'aspect d'individus ayant vécu longtemps en terre d'exil – ou si sa figure était déjà si précisément dessinée qu'elle lui a suggéré son destin.

À l'extrémité de la ville, l'horizon avalé par des configurations en méandres se défait en un serpent serré. On dirait les Rocheuses vues d'un point élevé, lorsqu'elles deviennent les vagues basses et ondulantes d'une mer fossilisée. Ici ce rythme est à peine une iridescence, une tache, un souffle, un gonflement avant un amoncellement poudreux : des passages rapides qui se reconfigurent et se répètent. Le fond est infini, fond de ciel bleu repris en noir et blanc à l'est, fond de nuages gris repris en bleu vers l'ouest. Le reste n'est qu'un halètement de poussières, d'amas, d'aléas.

C'est bien ici que j'ai commencé à chasser des ombres au sol. C'était plutôt ailleurs, il y a longtemps, mais cela ne m'avait pas tant intéressée qu'en ce moment, en ce matin d'automne, dans cette petite ville du Nord un peu anachronique dont j'aurais pu faire un document photographique précis qui m'aurait dispensée de ce récit. Certaines images exigent d'être racontées.

D'ombre en ombre (2002)

J'ai cadré des choses sans importance dans des lieux difficiles à identifier. En quête d'une généralité que je perçois comme une qualité dans l'imprécision et l'ouverture où elle nous situe. J'ai chassé des apparences, des mouvements de lumière, des silhouettes et perspectives qui ne semblent appartenir à rien si ce n'est à l'idée vague d'un Occident entré depuis des décennies dans une phase implosive et devant lequel on persiste à nous faire rêver de cette relance d'un profit en expansion continue qui hante notre civilisation depuis des siècles ; et d'où nous tirons cette avidité que nourrit une espérance de mieux être et d'éternité. Nous suivons les chiffres comme les graphes satellitaires du temps qu'il fait et qui passe, une trajectoire qui rappelle le vol erratique d'une mouche, tout en nous figurant d'innombrables et rutilantes possessions sur le fond d'une insatisfaction qui gonfle, se répand et ne sera plus jamais endiguée.

Je ne risque pas de perdre mes ombres ni d'en être autrement dépossédée. Elles vont s'abîmer d'elles-mêmes, filtrées dans la durée. Si je tente de les arrêter, de les suspendre, je sais que je referme mes mains sur ce qui n'a aucune substance, ce qui va s'échapper et fuir indéfiniment. C'est ce sentiment d'une perte éminente et immuable qui me les rend plus attachantes.

Tournée vers le sol, j'ouvre largement l'objectif vers ces taches sombres. Elles se dissolvent vers le haut ou le bas, selon le point focal de l'appareil. Je les prends, je les éparpille, les disperse.

Je les ai relevées sur des murs, dans des jardins, dans quelques ruelles étroites et dans des cours de musées ; des lieux déserts où les contours des choses ne sont pas entachés par quelque élément extérieur. J'ai accumulé un monument, un infinité d'ombres.

Et j'ai imaginé que ces traces, rendues anonymes par un cadrage serré, pouvaient retranscrire certains traits de l'objet dont elles sont le spectre. Fragiles indices qui réclament une attention trop rare. L'ombre est générique. Elle se dépouille souvent de toute précision de lieu, d'êtres et de choses. C'est dans cette impossibilité à être localisée, sauf peut-être sur ces quelques marques, que l'usure inscrit sur les pierres où elle est relevée, qu'elle nous émeut et nous retient ; dans sa persistance, son inaltérable indétermination. Sa précarité.

Elle nous insère dans un défilement de jours et de saisons avec cette force d'un retour qui varie tout de même à chaque nouveau soleil. À la fois inquiétante et rassurante.

Les Ombres Pour *La Disparition*, Biennale de Liège (2003)

(Du fond de l'atelier, ce qui se produit entre les choses et leur image)

Cet objet est l'ombre d'un objet ; il réfère à une chose, à une autre et encore une autre. Cette image est aussi l'ombre d'un objet. Le premier objet serait donc une image, deux, trois images même, et l'image à son tour devient un objet, monument pour une graphie passagère, magma solidifié et compact d'une infinité de points d'encre... Ponctuellement, l'un et l'autre retrouvent ce statut que l'habitude culturelle confère aux choses – leur immanence, leur état évident d'être d'abord un objet et une image – puis ils s'en éloignent à nouveau, retraversant l'identité de l'autre. La contiguïté serait ici la forme qui engendre des désirs de mimétisme et d'écart entre des niveaux de réalité divers. L'indétermination se situe au cœur de ces œuvres, perte d'une certitude qui n'est ni un manque ni une défaite mais une intention vers une ouverture. Les frontières d'une ombre réfléchissent ce battement entre l'appropriation et le dessaisissement ; elles précisent un objet ou le dissolvent ; elles dirigent le regard ou le dispersent. Ces "Ombres" sont des envers ; de lieux urbains courants et variés, places prestigieuses ou ruelles ; elles en nivellent la connaissance attendue pour en dévoiler d'autres qualités. L'histoire, du moins une histoire convenue, s'y retrouve annulée, bien qu'elle puisse encore se deviner à l'usure du sol ou aux traces architecturales ténues qu'en livrent les contours. Les indices, parcimonieux, exigent de l'attention ; ce sont des sols d'Occident, des perspectives occidentales, des ombres impossibles sans ces hautes architectures enserrant des lieux étroits.

Ces photographies, si elles possèdent toujours ce double statut d'exclusion et d'inclusion propre à l'image, en diffèrent. Elles n'offrent pas ce leurre d'une adhésion inconditionnelle à l'image proposée, qui se joue sur une illusion d'empathie donnée par le repérage de la figure humaine. Devant l'image de l'autre, nous éprouvons l'inévitable sentiment, rassurant mais profondément naïf, de communier avec son contenu – cela même en dehors de tout contexte – faiblesse de notre bonne conscience, constamment en quête d'un miroir et inévitablement bien servie à ce niveau par la dualité structurelle de l'image affirmée par le photographique. Car c'est bien dans l'exclusion que toute photographie nous confine ultimement, tout en maintenant notre innocence et notre insouciance devant l'image proposée. On croit échapper à ce piège en variant dans l'œuvre les indices et les références pointés. Le bon photographe, celui qui n'est que concerné par un parfait duplicata technique de la réalité, ne fait que changer de sujet. Le dépassement du pouvoir ontologique de l'image, cette double disposition à exclure et à inclure, ne peut se produire dans le seul fait d'échanger le portrait, fût-il social, contre le paysage, fût-il urbain. Le doute et

l'ouverture inconditionnels à l'art ne se manifestent que dans le dérapage qui s'inscrit, lisible, entre l'authentification et la représentation que propose la mise en forme d'une œuvre.

Mes *Ombres* témoignent d'une déambulation, d'un déplacement du regard sur des fragments de lieux difficiles à assigner. Par le cadrage, la distance, l'échelle, elles inscrivent à la fois notre présence et notre absence. Elles fixent des configurations qui s'abîment dans la seconde qui suit, rejetant ces instants dans une élongation temporelle indéfinie. Les objets qui nous cadrent et les cadrent, nous accueillant et nous maintenant à distance devant l'image, confirment l'intention de tenir ces références dans un degré d'indétermination. Ils insistent sur ce dont elles sont doublement porteuses : la fascination inassouvie d'un miroir, contrée par un désir latent de disparition.

Derrière ces ombres, une image première me hante. Dans cet espace lointain et mythique du labyrinthe, l'indéterminé programme la forme même du lieu. Il dicte la trame qui confond le promeneur jusqu'à l'égarement ; des places, des murs, des citernes, des murs, des citernes, des places... Le parcours s'y définit infiniment semblable, singularisé parfois par le seul jeu de l'ombre qui diffère selon l'orientation des chambres et passages ; cartographie en négatif qui agit comme repoussoir de la pensée critique forcée d'identifier le jeu incessant du similaire et du différent. Il n'est sans doute pas fortuit que l'Occident n'ait imaginé le labyrinthe que comme piège et lieu de perte. Il propose une perte mais, plus encore, l'effacement même d'une certitude vers un espace de l'expérience et du hasard, s'opposant ainsi à l'idée assumée d'un Occident construit sur l'évidence, l'appropriation, l'accumulation et l'expansion, un Occident qui s'est défini à ses origines comme le Nombril du monde par cet autre mythe, l'Omphalos des Grecs.

Après La disparition

Mes photographies d'*Ombres* associent des points de vue relevés dans une zone temporelle vague, appelant un déploiement vers le jour ou la nuit. Elles présentent une déambulation fictive où il importe peu de discerner les moments les uns des autres ; ils cohabitent, se chevauchent, glissent et s'exaltent, gardant en éveil cette oscillation entre des sensations de présence et d'absence, de familiarité et d'étrangeté, d'appropriation et de dessaisissement. Cette proposition mènerait à un sentiment de la disparition qui n'est pas contenu dans le constat d'un retrait factuel des êtres et des choses des catégories du visible et du vivant. Ce sentiment s'étendrait bien au-delà du décompte saisissable par la notation d'une histoire universelle ou individuelle ; s'enfonçant dans une sédimentation d'une insondable infinitude, dans l'épaisseur de tout ce qui est retourné au silence sans traces. Ce serait la persistance d'une conscience de la perte imminente ; une disparition à la fois fabuleuse et potentielle. Rien de plus qu'une inquiétude.

—
Ce texte a été publié une première fois dans *Ombres*, un catalogue édité par le CIAC en 2002. Il fut repris et augmenté pour une publication sur *La Disparition*, également en 2002.

Récit d'ombre (1992)

Le mur lui renvoie l'image en épaisseur et brouillée de plusieurs ombres superposées; ce sont les traces des masses bruissantes de trois arbres.

Il baisse les yeux vers cette coulée sombre, contenue, maintenue en un cercle étroit sous ses pieds, mince auréole de l'envers au creux de laquelle il laisse son regard filtrer et s'abîmer. Il ne joue pas. Il applique minutieusement une connaissance et dès le matin il procède au décompte : les choses et l'ombre, les choses sans l'ombre, l'ombre des choses, l'ombre de l'ombre. Il va d'une tache à l'autre et s'il se produit qu'il les touche et que leur noirceur toute entière se résorbe sous ses propres contours, il sait que le jour est à demi consommé. Dès cet instant, l'écart entre les choses peut devenir mesurable ou infini selon son désir. Enfant, il croyait que les ombres et les murailles étaient semblables, se refermant toutes sur un secret ; que les ombres étaient une mince pellicule de soie bleutée ou d'encre séchée, aux rebords et aux dimensions multiples, qu'il était possible d'étendre et de déplier dans un sens qu'elle avait ou n'avait pas. Ce jeu se déroulait sans fin, variant avec la course du temps, le passage des nuages et la force du vent.

On dirait une falaise, un massif, un navire mais c'est une ville du nord ou peut-être du sud, en hauteur et emmurée, à contre-jour, dans une lumière difficile à cerner par manque ou par excès.

Ce lieu précis où il se retrouve est situé en surplomb. Il laisse son regard errer sur une avancée du mur qui s'enracine dans une zone obscure et cela le ramène au souvenir de cette autre ville, ressemblant à celle-ci, se souvenant d'y avoir marché. Il avançait sur la place à midi, vers une autre lumière, vers l'apaisant d'un tableau. L'ombre y est absente, depuis des siècles (1), à peine se fait-elle sentir comme un poids qui affleure sous les figures peintes dans une vision d'azur, d'ivoires et de pourpres. Il n'a retenu que ce seul paysage ainsi que le clair-obscur fortement heurté des constructions de pierre au centre de la cité.

Il regarde maintenant d'un point dirigé vers le sud, en quadrature avec l'axe du soleil descendant déjà. De là, pour peu que l'on tourne sur soi, l'horizon paraît circulaire et le paysage se déploie, égal, sur tout le pourtour du site. Il ne se différencie qu'en profondeur, en ligne droite, de ses pieds jusqu'à la frange mince de brume qui s'arrête court sur le fond du ciel. Il s'attarde à jauger le cours plausible des heures s'allongeant vers la nuit dans l'élongation bleue qui s'étire de la courbure du mur et va vers la pente herbeuse. Après les bosquets ciselés, il atteint les champs, les vallons de velours, les crêtes rousses et violacées frangées

1. Référence à la *Flagellation* de Piero della Francesca, visible à Arezzo.

de longs arbres ou d'autres, ronds et solitaires, piqués sur les sommets les plus élevés. Les profils montagneux s'éteignent dans les nuées et ce trait de métal, c'est la mer qui brille derrière toute chose. Tout cela se différencie mais en ligne droite et en profondeur, plus haut ou plus bas. L'événement qui est l'objet de ce guet n'est jamais horizontal.

Qu'il en soit ainsi de tous les murs ; qu'ils se réduisent à une épaisseur sensible et mobile, sans lourdeur, sans opacité, une sensation rase, étendue et ouverte, démarquant mais aussi reliant le proche et le lointain, le familier et l'étrange.

De son promontoire, il reste en devenir, dans la mouvance ; il ne se sent ni terminé ni déterminé, il domine l'histoire de plusieurs continents, peut-être de millénaires. Elle ne lui semble ni à refaire ni à poursuivre.

Qu'il en soit ainsi de toute frontière, de tout ce qui s'insère entre le regard et le possible.

Alors, seulement, et bien que cela soit toujours à reprendre, les chose du dedans se clarifient ; l'une se fait de plomb et tombe jusqu'à l'oubli, l'autre remonte d'un coup du cœur à la tête. Cela survient rapidement avec netteté, de la même manière que l'eau refuse le mercure ou que la tempête s'exténue vers le sol pour laisser monter la lumière en force et en éclat.

On nomme cela des paysages, mais ce sont des regards portés par autant de visages. Des visages comme des masques. Longs et ciselés de terre cuite. Des sourires lumineux de marbre. Une arcade sourcilière continue comme une vague. Les yeux cerclés de noir comme des portraits à la cire. Ronds, silencieux, de pierre, abrupts, de bois ; profils d'ours, de corbeaux, de serpents. Une multitude. Mais il n'existe de l'un à l'autre aucune équivalence. Chacun résume le commencement et la fin, l'instant et la densité.

—
Texte publié dans *Jocelyne Allouche*, 1992, CIAC, Montréal

L'enclos (1987)

La maison se distribue en carré sur le pourtour d'une cour intérieure.

En son centre, de petits arbres, des orangers, dont l'ombre se décentre à peine. D'ici, on entend dormir la ville pendant des heures et on peut entendre suinter le temps au ras des murs, le visage tourné vers cette cour où les seuls points de densité se retrouvent sous les orangers, dont l'ombre se décentre à peine ou jamais comme s'il était midi pendant plusieurs heures.

J'entends et j'attends, rivée à mes repères ; le nord, au sud, à l'est, par l'ouest, au-dessus et en-dessous, entre les choses, au-delà et au cœur, là, tout près, limité aux murailles. Du sol au mur, il se produit des déplacements infimes du sombre au clair. Événements minuscules mais qui servent tout de même, par leur peu d'importance, à jauger l'immensité de l'autre à travers la mémoire libérée de ce long métro du matin qui traverse la ville d'est en ouest.

Le temps se mesure, se compte sur le matin des visages, offerts à la vision toujours avide et innocente malgré l'usure des notations ; ridé comme la mer, comme la rose, sombre comme une terre brûlée ; comme la lune, lisse comme le marbre, dur comme la pierre ; tête d'ébène, regard d'onyx, regard d'azur ; un rire argentin, un teint de plomb, de rouille... Ce que l'on a vu et ce que l'on voit ne diffère pas de ce dont on se souvient et de ce que l'on imagine. C'est un vieil état de choses, appris de longue date, avec son pendant : ce besoin d'identifier l'insolite ou du moins ce qui semble être une dérogation à l'ordre attendu. Alors, j'erre du regard, entre le commencement et la fin du jour, guettant ces moments où les murailles, hautes en silence, deviennent poreuses et laissent filtrer de leur en-deçà des clameurs vagues, des échos sourds qui cherchent à prendre forme dans l'ombre sous les orangers. Il advient parfois que des images souveraines se dressent dans ce négatif, dans cet envers impalpable, exigeant d'être préservées, extirpées d'une somme imprécise. Qui saurait dire si elles naissent purement du fortuit, si elles reviennent, récurrentes, simples renvois d'une pensée vieillie ou si elles appartiennent encore à l'informe ; si elles sont durement cristallisées, à demi-effacées, ou à peine et déjà, une anticipation brumeuse. C'est tout juste à ce moment, quand elles se dessinent encore comme incertaines, oscillant entre l'incident, le stéréotype et le mythe, que je les pressens comme nécessaires à la continuité de ce jeu interminable qui est d'inscrire les frontières d'un long paysage ouvert. Erg, toundra, prairie, pampa, steppe, désert veldt... Un paysage absorbant toutes les traces de sable, de mer, d'herbes, de terre ; retenant les mirages de villes, de demeures, de visages ; et redonnant, au moins autant que tout cela, le sentiment d'une singularité universelle et infinie.

Un paysage qui est beaucoup plus que le rappel élémentaire d'une exploration nomade en certains lieux, mais qui serait, avant tout, le corps à corps avec le reflet ; cadres et balises sans cesse en mouvance, dansés, mesurés, déplacés et remesurés. C'est la sculpture mais aussi l'architecture, prises, profondément, comme l'ordonnance concrète de la présence et du désir en un point particulier du temps. Ainsi, pour tenter cette inscription toujours mobile qui conduirait le regardeur vers l'irrésolution – et c'est ici, précisément, qu'elle prend son sens – j'attends en ce lieu afin de saisir les instants où la réalité s'amasse, se résume, s'absorbe dans la densité ombrageuse et, devenue encre et mercure, qu'elle s'abîme et se dissolvent pour ressurgir nouvellement et illusoirement fixée.

Il ne pleut jamais dans cette cour même si la pluie s'y entend. Elle eut des murs en blocs de béton. Ceux d'aujourd'hui sont pâles, doux et ocrés. Elle eut, dans l'enfance, des murs de bois gris et un peu avant peut-être, les franges serrées d'une forêt du nord. D'âge en âge, il n'est qu'une donnée qui demeure bien qu'elle varie constamment ; c'est l'ouverture au-dessus, ce carré où passent et se défont les nuages.

On dirait une fiction mais c'est ainsi, maintenant, que je travaille.

–

Texte publié dans le catalogue *Specchio/Spéculaire*, coédition Parachute et Galerie Chantal Boulanger, 1989.

Vers une longue frise (hiver 2016)

J'ai appris la photographie afin de fixer l'ombre d'un arbre projetée sur un mur. Une image fragile mais puissante qui m'ancrait dans un moment heureux. Elle est devenue le leitmotiv de quelques œuvres. Cela date déjà de quelques décennies. Un repère sans doute rassurant, car je suis souvent revenue à une saisie de ces traces esquissées par la lumière sur des surfaces ou des parois. À chaque fois, l'écart entre elles est mesurable ; elles n'ont jamais la même résonance au sein d'une œuvre, mais la conscience demeure, d'une fiction temporelle illusoirement égale qui se sédimente d'image en image.

C'est un mouvement qui croît en spirale ; qui s'élargit, s'ouvre et revient incessamment sur des ombres pour les reprendre, les déposer, les coucher sur d'autres ombres.

À la fin, cette chasse se stratifie, légère mais dense, semblable à la durée qui s'écoule dans un sablier que je retourne et retourne. Les ombres continuent de s'abîmer dans l'étroit passage des œuvres à faire, se cristallisant en un nouveau monticule qu'il faudra renverser encore à coup d'autres ombres.

Dans le paysage de Kerguéhennec

En marchant, je porte le regard très haut ou très bas ; vers le sol d'abord, comptant les ombres et les photographiant, ou alors contre ce mur qui devient un écran long de plusieurs mètres. Cette paroi présente peu de diversité. Ou c'est l'inverse. Mais il s'agit d'une multiformité infime, discrète, qu'il faut détecter et apprivoiser par une insistance du regard. Rassurante comme une ligne musicale que l'on rejoue avec à peine quelques écarts ; quand ce que l'on a osé y inscrire déroge heureusement à la prescription de départ. Cela arrive en fredonnant.

Devant l'enceinte du potager, des arbres d'essence et de hauteur à peine variables bordent l'allée qui conduit au château. J'observe leurs projections sur la pierre sèche, marquée et usée de tant de saisons.

De jour en jour de soleil, leurs profils se répètent, cadencés et semblables. Sans grande distinction, sans diversité, superposés aux motifs des pierres, neutres elles aussi et ne présentant à peine d'autre particularité que leurs dimensions. Le lichen envahit les surfaces et ponctue la longue frise dont le dessin s'efface parfois brusquement sous des jeux de vent et nuages.

Je reprends la mesure d'un temps qui s'absente dans le contexte urbain ; celui des météores et des saisons. Entre les pierres, un humus s'est reconstitué qui fait poindre, vers la fin de mars, des pousses de fougères et de lierres. Ils inscrivent un bourgeonnement qui peu à peu construit et imite une couronne de

verdure suspendue au faîte de ces profils de troncs. Des arbres fictifs esquissés en deux temps ; une graphie solaire précisée selon les jours, parfois les secondes, qui semble soutenir une ébauche végétale. Vers l'été, elle sera une cime venant coiffer illusoirement la projection des grands troncs. Toujours semblables ou à peine dissemblables.

Dans cette fin d'hiver, en regardant vers le ciel, je ne perçois pas le déplacement du soleil, immobile dans son éclat qui aveugle. L'ombre sur le mur passe plus rapidement. De minute en minute, elle ne recouvre pas les mêmes contours de la pierre. Depuis que je l'observe, précise et constante dans une lenteur mesurable, puisqu'elle semble plus rapide que le jour qui s'écoule, j'imagine qu'une bonne heure s'est écoulée. Le mur de l'été ne sera pas celui de l'hiver ; mais celui de demain sera identique à celui d'aujourd'hui si cette même lumière revient.

En déambulant dans l'allée, je suis tournée vers ce mur. Il s'allonge sur je ne sais combien de mètres. Peut-être une centaine. Je ne regarde pas la succession des arbres. Je ne m'attache qu'à leurs silhouettes pour mieux guetter ce qu'elles vont, dans la distance de leur modèle, me livrer de singulier.

Ces arbres sont constants, religieusement anonymes tout comme leur ombre dont je poursuis les repères. Des traces précaires. Vers la fin, je tente d'en faire une saisie photographique. Elle me dévoile un secret qui rattache ce que capte mon outil de maintenant à de vieilles perceptions. Sur la matrice numérique, dont les nuances précises révèlent ce qui reste souvent imperceptible à un regard rapide, les amas de lichen blanc sur la pierre bleuissent sous le passage de l'ombre ; plus ou moins petits, comme des constellations ou une floraison étrange ; bleus comme sur de vieux négatifs (des "Kodachrome") et semblables à ce dont on se souvient de la peinture impressionniste qui enseignait que sous les zones ombrageuses toute chose se retrouve voilée par une teinte lumineuse et froide. Le lichen blanc qui passant sous l'ombre est d'un lapis clair et lumineux. C'est un événement minime mais il suffit pour qu'une fiction naisse de ces fantômes qu'on dirait tracés au fusain ou à l'encre. Ils laissent dans la pensée un sillage éthéré d'images flottantes ; une enfilade de grands arbres surgis de diverses couches de temps. Je ferme les yeux et je ne vois que des troncs translucides dont le faîte naît et croît de la pierre, de très loin en dessous de l'ombre.

Chapitre II

—

Le cahier des parallélismes

De la contiguïté (2005-2014)

L'histoire que nous croyons avoir bien notée, nous a conduits à penser et regarder les œuvres sous l'angle obtus d'une évolution des écoles, des mouvements, sur un principe de filiation et de continuité ; une notion extensive¹ procédant d'un rythme de continu/discontinu, d'une mesure avec départ et arrivée, d'une linéarité incluant parfois des ruptures mais suivies de reprises, assurant une liaison constante avec des œuvres antérieures et qui devient, dans sa forme la plus étroite, un académisme. Cette pensée induit la persistance de la culture et de son archivage sur des conventions claires et ininterrompues.

La contiguïté, à l'opposé, est une notion intensive, le tissu interne de tous les arts ; c'est le mode d'être de la pensée créatrice ; là où elle puise sa force de renouvellement. Elle se retrouve dans l'œuvre même la plus statique, porteuse de traces temporelles stratifiées dans son *faire*, depuis l'acte premier qu'elle réclame jusqu'à sa conclusion.

La contiguïté vit dans le parallélisme et les glissements qui s'inscrivent entre divers niveaux référentiels et formels perceptibles dans les œuvres, peu importe leur immanence

ou leur statut. Toute œuvre s'élabore sur des strates de l'imaginaire qui vont se rencontrer, s'éloigner, se rejoindre à nouveau... S'intercaler, s'effleurer, se broyer, s'augmenter et revenir. La contiguïté est la matrice de la complexité et du temps. Elle est cette présence fluctuante et mobile qui agit entre les divers éléments d'une œuvre ; par le biais, en parallèle, opérant des éclipses, des mises en valeur, des remontées ; éteignant certains aspects, les ramenant. Elle donne silencieusement le rythme d'une création à travers la trame des écarts et des rapprochements qu'elle génère. Elle est rarement nommée et peu analysée, mais elle chemine jusque dans les profondeurs de la pensée de celui qui reçoit l'œuvre.

Elle résiste, malgré et surtout, avec cette part d'ombre contenue dans les œuvres et qui gêne souvent critiques et conservateurs et s'adresse d'abord à la perception sensible car elle n'est repérable qu'à travers des variations

1. Ces principes de notion extensive relative aux arts de l'espace et de notion intensive relative aux arts du temps ont été repris, et sans doute interprétés, d'un propos d'Éliane Escoubas qui avait repris et poursuivi les catégories artistiques proposées par Kant dans sa Critique du Jugement. Dans ses catégories, Kant situait la peinture, par la couleur et ses tonalités variables, dans les arts du temps, la rapprochant ainsi, entre autres modes d'expression, de la musique. J'ai perdu la trace précise de cette référence mais ce texte n'étant pas une thèse je ne me sens pas l'obligation d'effectuer des recherches académiques la démontrant. Il m'importe tout juste que ces propos m'aient conduit vers une réflexion.

d'intensité ; cette part obscure, ce point d'irrésolution procède d'une structure interne à l'œuvre et à saisir d'abord visuellement ; elle se détecte dans une intensité de présence variable des composantes d'une œuvre. Une dimension lisible et déchiffrable dans la visibilité, dans le non-dit ; dans l'immanence de la proposition ; ce qui exigerait de la critique un effort d'identification et de traduction.

Il y a dans toute proposition artistique originale, une matrice qui se dessine, différente à chaque fois, telle une constellation en mouvement ou une formule mathématique ; elle serait en apparence illogique car elle ne correspond pas aux codes connus mais il s'agit bien d'une gestalt où les termes déjà explorés ou non s'échangent, s'inversent, se renouvellent et se cristallisent dans un nouvel équilibre.

Des configurations complexes mais qui sont réalisées dans la pensée d'une pure continuité reprennent le mode d'un lignage peut-être plus récent mais ne livrent qu'une collection identifiable d'éléments témoignant d'une signification préalablement arrêtée par la culture. Cela se réduit à une accumulation où il n'existe entre les éléments de ces propositions aucun lien si ce n'est celui d'un échantillonnage de traductions diverses données à travers divers matériaux et médias sur un thème initial.

La structure présente dans une œuvre relève du temps ; elle offre à voir une palpitation de rapprochements et d'écartés entre des disciplines opposées ou entre des médiums, ou simplement dans les variantes qui s'inscrivent dans leur traitement. Le temps d'une œuvre, quelle soit plastique ou médiatique, pourrait se penser comme celui d'une composition musicale ; un ensemble d'éléments tissés de liens et de ruptures, d'accords et de désaccords, justifiés et multiples, de jonctions et d'écartements jouant de la similarité et de la différence.

De cet état d'inconnaissance où l'art nous plonge, l'on sent bien qu'il se profile un nouveau degré de conscience qui ne saurait être aisément traduit. Qui doit être suivi, cerné, apprivoisé. Ce qui fait peur, c'est l'absence de certitude où ce fil nous conduit ; le vertige : ce vertige de l'esprit où réside l'émotion et le désir de son rachat qui serait l'exigence d'un effort vers une clarification.

Devant ce qui est difficilement cernable et traduisible, l'institution se fait prudente. On nous prive ainsi de l'étonnement d'une découverte, de ce merveilleux état de précarité et de plaisir qu'apporte le sentiment d'aborder un continent nouveau et inexploré. Derrière cette attitude, l'on retrouve encore cette vieille confusion entre l'art et la culture, qui sont au fond les deux pôles d'une même réalité bien qu'ils puissent demeurer aveugles l'un à l'autre. Car il faudrait admettre qu'il est possible d'apprécier une œuvre visuelle sans être cultivé comme il est possible de ne pas trouver d'intérêt dans des œuvres dont les concepts sont déjà entérinés et nommés par la culture. Ce serait encore accepter qu'il existe une pensée visuelle différente et indépendante de la pensée verbale, ce qui est pourtant bien démontré par la science.

L'expérience sensible nue est porteuse d'une mouvance qui lui est très particulière ; selon les individus, et contrairement à un énoncé verbal qui précise une pensée, elle ouvrira sur des extrapolations et des conjectures très diverses.

Nous sommes construits d'images, de celles qui se sont imprégnées profondément et diversement dans l'histoire de chacun. Nous n'échappons pas à ce modèle interne, édifié sur des couches de mémoires stratifiées et qui interfère dans notre perception du monde et de ses artefacts. Ce modèle s'ouvre et s'enrichit à l'occasion d'un contact privilégié avec une proposition nouvelle. Cet aspect de passage et de passeur dans l'œuvre reste, du fait de ses infinies possibilités, impossible à quantifier comme à préciser.

Et la contiguïté, dans le battement de ses consonances et de ses digressions, obéit à des règles dont les variantes suivent l'infinie diversité de ses résurgences dans les propositions artistiques. Elle se détecte à des charnières jouant sur un principe de similarité et de différence, d'éloignement et de rapprochement liant des données parallèles ; un déroulement se balançant entre le contraste, le contrepoint et la fusion, et marquant la trilogie des trois axes du visible : l'objet, l'image et le lieu. Chaque élément d'une œuvre propose ce jeu secret et narcissique de rejet et d'imitation qui en rythme les incartades comme les accords sur un mode continu de limites et d'excès.

—

Texte écrit, repris, réduit, réécrit, raturé, sur plusieurs années et qui n'est plus, ou ne devrait plus être, que le spectre de lui-même...

Quatre Véronique

(extraits de notes)

Véronique I (2004)

C'est une icône byzantine datant du 12^e siècle. Elle représente la sainte ayant essuyé de son voile la face du Christ. La scène entière est peinte de la manière traditionnelle : fond doré, dessin convenu et contours schématisés, couleurs en aplats. Les ombres des figures et les replis des vêtements sont marqués par les hachures régulières et précises de traits noirs et nets.

Un détail échappe à ce traitement : la face du Christ imprimée sur le voile ressort d'une facture différente ; d'un rendu étonnamment photographique. Les traits sont adoucis et fondus, les couleurs et les volumes du visage sont d'une vérité qui semblerait issue du savoir faire d'un maître renaissant.

L'exécution épurée des icônes ne témoignait pas d'une inaptitude à reproduire le réel. Elle transcrivait un rapport à l'imaginaire complexe exigeant que l'image mentale, en l'occurrence celle du divin, soit donnée dans l'approximation et l'abstraction. Dans la distance. Son reflet, son double, et sa transcription sur un objet – le voile porteur de l'empreinte –, il était permis, et même recommandé, de le peindre avec tous les soins d'une imitation réaliste. Cette image sur le tissu n'étant qu'une vague trace, un décalque, le redoublement d'une figure déjà signifiée par une épure. Elle soulignait, dans une étonnante inversion, cette oscillation de l'icône d'un côté et de l'autre d'une frontière qui définit ce rapport ambigu d'inclusion et d'exclusion – et non d'identification – où elle doit nous maintenir.

L'image "véritable" – la *vera icona* – est donnée par le tableau tout entier, esquisse lointaine et distancée de l'essence divine. Le voile n'est pas l'identification à cette nature divine suggérée dans le tableau – et qui en est une première filtration – mais son reflet : l'ombre d'une première ombre.

La *Véronique* devient un miroir biaisé, plus ou moins fidèle ; un brouillage, comme elle est traduite dans le langage du torero, un obscurcissement. Elle n'est jamais clairement ce qu'elle a noté. Et c'est dans cet écart inversé de l'image retransmise que la proposition fascine, alors même que précisée, elle s'écarte davantage de son origine, ce visage du Christ schématisé, dans une frontière entre l'abstrait et le représenté, dont elle serait trop facilement devenue le double parfait sans ce réalisme imitatif qui l'exclue d'une ressemblance à une première évocation maintenue déjà dans une strate de représentation idéale.

Véronique II

Le *Narcisse* du Caravage ne donne pas une transcription convenue du mythe. Le tableau est scindé horizontalement en deux parties ; dans la zone inférieure, le reflet se défait, se dissout dans la profondeur obscurcie et mouvante d'une eau noire et agitée.

Le désespoir de Narcisse, c'est cette perte inéluctable de son image.

Il ne se noie pas porté par le désir de contempler la beauté de son reflet, mais pour rattraper son image qui lui échappe et s'abîme dans les remous fluides et rapides d'une eau noircie de mystère et de vie.

Ce Narcisse, loin de son mythe d'origine, préfigure le sujet occidental de maintenant.

Véronique III

Ce visage, un visage de plâtre, découvert sur la dernière tablette d'une armoire éventrée. Abandonné depuis des années. Quelqu'un avait moulé son visage et en avait laissé un positif dans la salle désaffectée d'une ancienne école d'art.

Il avait reposé là recouvert d'une épaisse couche de poussière. Le visage d'une jeune femme, banal, sans traits particuliers ; ni beau ni laid mais d'une vérité troublante. Davantage présent dans la blancheur du plâtre que ne l'aurait été une photographie. Le plus difficile était d'imaginer ce visage – si parfaitement reproduit – après tout ce temps, mûri et sans doute méconnaissable.

J'en ai laissé l'impression inversée au creux d'une large demi-sphère en forme de contenant. Comme pour lui redonner un secret. Un négatif obscur qui fut présenté sur un haut plateau, échappant ainsi à l'investigation ou à une reconnaissance éventuelle.

Il m'en reste un document, pris par un photographe curieux, du haut d'une échelle.

Véronique IV

Lors d'une présentation de mon parcours – c'était dans cette ville du nord, précisément –, devant le constat que mes photographies ne montraient aucune figure humaine, quelqu'un m'a fait cette remarque :

- Où est la présence humaine dans vos œuvres ?

J' ai rapidement répondu :

- C'est vous.

Se retrouver devant la photographie d'un paysage ou d'une ombre n'est pas aussi réconfortant qu'un face à face à une figure humaine à laquelle l'on s'identifie, plus ou moins fortement, mais inévitablement ; par sympathie ou empathie, ou même le contraire... Cela laisse l'illusion de se sentir inscrit dans une similitude rassurante.

Seul devant le paysage, il faut se regarder, soi. Et ce miroir, parfois, est déroutant.

Notes d'atelier (de mars à juin 2005)

L'envers / À rovescio / The Inside Out Journal d'une œuvre

MARS

le samedi 26

L'œuvre est en pièces détachées, éparse au sol de l'atelier. C'est un amas étrange semblant drainer un flux, un fleuve d'images ; une abondance qui conduit mon imaginaire vers autant de hasards possibles. Il devient peu à peu évident que le récit visuel qui tend à s'y préciser ne mène curieusement vers aucune fin déterminée ou prévisible. Un seul aspect se démarque dont je sois certaine : ces objets témoignent d'une suite de vagues impressions, d'une succession, d'une confluence d'événements sans lien apparent et générés par des expériences multiples. Cela dérive vers des sens inconnus, se superpose, se fonde, s'oppose, disparaît et revient, provoquant un irrépressible mouvement de la pensée vers des sentiers sans issue mais s'interconnectant, divers, semblables, et recoupant parfois des visions très lointaines.

... Telle la figure de ce vieux conteur, intacte. La teneur souvent sans couleur des événements qui construisaient ses fictions importait peu. Nous étions davantage ravis par la poursuite, l'enchaînement inattendu, la perte de nos paramètres temporels linéaires et logiques. Nous rêvions, portés vers toutes les contingences par nos secrets individuels. Cette fascination tenait à la manière qu'avait ce narrateur de cerner et de qualifier ses personnages, les lieux, les choses et le temps. Comme une succession de photogrammes. Il y associait la vigueur de sa présence et ses gestes de mime. Le conteur doit démontrer ce don théâtral d'un ancrage possible et magique dans le réel que n'arrive pas à donner isolément la plus belle image littéraire ; un certain degré d'incarnation, fût-elle simulée, qui confère une prégnance singulière au récit, bien au-delà de son sens et de sa forme.

le lundi 28

Certains objets sont des mimes. Ils ponctuent une trame artistique en ramenant la présence atténuée d'artefacts plus usuels. Ils ne sont que résurgences, évocations, balises de la mémoire. Ils occultent leurs attributs trop définis et deviennent des doubles plus ou moins fidèles ; filtres du réel, masques, moulages. Analogues à une photographie. Il arrive de même que les images se cristallisent en objets alors qu'elles acquièrent une force particulière dans la matérialité du médium qui les traduit. L'image intérieure – une indéniable absente – bascule

dans des percées de réel qui lui sont inhabituelles et regagne une présence objective. *L'envers* proposerait de ces inversions ; de ces retournements et de ces échanges entre images, objets, lieux et événements.

le mardi 29

Les éléments s'organisent en une configuration de plus en plus nette. Une architecture métaphorique. Un paysage de lueurs et d'ombres.

... Je suis un promeneur anonyme, une touriste derrière ses lunettes filtrantes. Rien ne peut contrer certaines habitudes de regarder, mais il arrive qu'au-delà, un paysage inconnu se dessine. Il apparaît. Prodigieux, insaisissable et autrement investi. Au bout et derrière se retrouve l'autre : une altérité retenue, manifeste à travers quelques signes seulement. Il faut y être attentif.

le mercredi 30

En déplaçant les éléments au centre de l'atelier, des pensées diverses me viennent. On m'a demandé quelquefois : "Où est la présence humaine dans vos œuvres ?". L'étonnement constant de rencontrer cette détermination qui perdure et cherche à repérer absolument la figure humaine dans une image photographique... Comme si ce fait était à lui seul garant de sens.

... Nous sommes obsédés par l'image du corps et nous oublions à quel point il se déploie et s'exalte naturellement dans l'expérience directe du lieu. Son reflet isolé nous confond plutôt et devient une obstruction à l'exploration sensible première.

Je me souviens comme d'un paysage de cette eau noire et sans fond dans le *Narcisse* du Caravaggio. Elle renvoie un reflet à peine esquissé... Le héros semble fasciné autant par l'au-delà du miroir que par sa propre image. Le paysage toujours. À la fois profondeur et surface réfléchissante. Pour l'éternité... Et il n'est rien d'autre que cette possible respiration vers la différence, ce qui sans arrêt s'ouvre et se ferme en soi comme devant soi. Un révélateur constant.

le jeudi 31

Je regarde ces photographies rapidement captées qui sont épinglées au mur. Quelques instants paisibles et ensoleillés volés à un lieu habituellement envahi par une foule abondante. Elles inversent la perception entendue de cet endroit où nous nous trouvons souvent sollicités par les rapports sociaux, inaptés à donner de l'attention à autre chose.

... C'était au printemps. Tout était désert, les pavillons fermés. J'y suis entrée comme un prédateur en quête d'une sensation autre ; retrouver ce sentiment rafraîchissant d'une surprise "sauvage".

La justesse des cadrages importait. Il me fallait découper ces photographies très vite, sans reprise possible, à travers ces dessins changeants et éphémères. Les images recueillies : une matière lumineuse qui sera imprimée sur de larges

objets. De très grands cadres. D'énormes plaques solides montrant une transparence matérielle et une légèreté quasi réelle des traces solaires. Des pans de murs témoignant d'un mouvement et d'un passage sans livrer beaucoup plus d'indices sur leur origine. De vrais instantanés, mais qui exigent une certaine échelle et une haute précision. Des monuments. Parce que ce rien fragile qu'ils nous livrent réclame une démesure physique. Ces murs doivent nous encadrer.

AVRIL

le mardi 5

Je dispose les pieds des lampes sur le sol de l'atelier et j'essaie de me figurer la ruelle et cette ville où elles seront montrées.

... Il ne me vient en mémoire, dans l'immédiat, aucun de ses édifices prestigieux. Mes pensées débordent vers d'autres images. Des îles comme des assiettes d'herbes rousses flottant sur l'eau ; des pavés, aussi constants que variés qui s'enfoncent vers leur obscure disparition dans l'épaisseur des constructions de pierres. Puis un long défilé de puits et de lanternes. C'est l'architecture que je connais intimement. Celle qu'enregistre le promeneur inattentif. Un détachement qui ne se produit qu'après quelques séjours. Cela arrive progressivement. Le sentiment d'étrangeté glisse doucement vers la familiarité comme en un fondu d'images.

le mercredi 6

L'envers associe une série de lampes métalliques et de très larges photographies d'ombres. Aujourd'hui, les lampes sont montées et vérifiées. Elles miment d'autres objets : des lampadaires et des lanternes. Elles ne peuvent avoir précisément les dimensions et proportions de ce qu'elles évoquent. Elles ne peuvent davantage assumer cette fonction d'éclairer un espace, bien qu'elles se présentent comme des avatars qui frôlent de très près la réalité d'un modèle premier. Un écart subtil doit s'insérer entre le réel et cet objet qui l'imité.

Je les ai d'abord dessinées au mur pour bien en vérifier la hauteur et les courbures. Elles y sont encore comme des fantômes plus ou moins près des éléments définitifs. Par la suite, j'en ai fait des modèles, des approximations de plus en plus précises...

Elles formeront un sentier de points à peine lumineux ; un chemin de lueurs. Une seconde trajectoire qui renforce et contredit la séquence des ombres. Deux lignes, deux murailles parallèles.

La succession réelle des éléments dans le montage n'est pas essentielle. Ces deux lignes qui se chevauchent relèvent d'abord d'une contiguïté de nature conceptuelle, d'un parallélisme plus poétique que formel.

le jeudi 7

Les ombres racontent un état précaire des choses ; une notation des jeux de la lumière

diurne donnée dans l'exploration furtive d'un lieu, une séquence qui serait d'ordre assez général pour être partagée.

La généralité est une qualité qui se fonde dans le temps avec certaines habitudes culturelles de vivre, de construire et d'habiter. Elle possède un registre temporel plus largement étendu que le stéréotype.

... L'inclusion, dans une œuvre, d'un niveau de référence général qui en constitue à la fois l'accès et l'ouverture, n'est jamais une préoccupation simple ou arbitraire. Cela s'arrête par approximation, lentement, patiemment, comme si l'on marchait sur une corde raide. La littéralité reste toujours le piège. Il se profile ici une exigence terrible que peu de gens soupçonnent : plus une œuvre se veut ouverte, plus ses composantes appellent à la pertinence des choix qui la mettent en forme. Tous les aspects qui contribuent à la concrétisation définitive des éléments prennent de l'importance.

Ce niveau de généralité intrinsèque aux éléments d'une œuvre, comme une clef de lecture ouverte, n'est peut-être réalisable qu'à travers une très grande singularité des composantes. Ce qui n'est pas antithétique. Ces aspects cohabitent dans un travail de création. C'est ce qui assure la distance nécessaire pour que la généralité dépasse la pure banalité.

Entre la généralité, méprisée comme un poncif, et l'universalité que l'on célèbre, la frontière est ténue. Il se peut que celle-ci ne soit que de l'ordre d'un préjugé mais, certainement, elle se situe dans un changement d'échelle de la signification de ces "traits" généraux. C'est une accentuation. Un ordre de grandeur différent atteint par la particularité serrée des relations internes à l'œuvre : rendues si singulières qu'elles en subissent une sorte de retournement ; de simples, d'évidentes ou de constantes qu'elles paraissent d'abord, elles deviennent complexes et abyssales.

le lundi 11

Ce parcours ne dévoile rien de précis. Il ne fait que glisser entre les strates supposées qui le sous-tendent, dans un échange continu d'objet à image, d'image à lieu, du jour à la nuit, du jardin public à la demeure, de l'espace tangible à l'espace onirique ou symbolique.

... *L'envers* s'appuie sur cette mémoire déjà estompée et diffuse d'un réseau de puits et de lanternes. Les puits n'ont plus qu'une présence sourde et distante, mise en réserve pour un autre temps, mais leur image s'affirme encore dans l'absence. Comme un regret. Les lampes n'éclairent pas, elles ne font que jeter une luminescence, comme un feu intérieur. Symboles plus que fonctions.

... Et ce fanal au naphte, encore, qui illuminait les longues soirées nordiques qu'animait le conteur. J'y reviens. Ces lampes sont des mimes, une réduction essentielle, une concentration de signes.

le mercredi 13

Mon récit appelle à la déambulation. Les variantes spatiales et lumineuses deviennent des sonorités visuelles...

... L'image fixe ne s'impose pas. Elle agit progressivement. Dans son insistance et sa lenteur, sa concentration, elle permet ce retour : l'émergence des images individuelles. Ce n'est pas l'unicité de la représentation qui doit dominer un choix photographique mais sa densité nécessaire.

le mercredi 27

Je fais polir les lampes jusqu'à ce qu'elles prennent une patine légèrement bleutée, qu'on ne sache plus exactement de quel métal elles sont faites.

... Elles évoquent une autre architecture ; celle des lanternes et des puits ; celle des petites places et des fonds de cour. Des éléments qui ne sont plus en fonction, mais qui le furent et autour desquels s'organisait la vie courante de la ville, dans un cercle de nécessités. Au-delà, ils devenaient les cœurs, les centres, les prétextes à la rencontre, les points de rendez-vous. Ils imprégnaient l'univers entier des êtres.

le jeudi 28

Je vérifie la luminosité des lampes le soir dans la ruelle qui s'enfonce derrière l'atelier.

... À l'extrémité de cette ruelle, on ne retrouve rien de la couleur glauque et mystérieuse d'un canal la nuit, mais une série de bâtiments industriels des années 1950 ; bas et délabrés. À chaque fin de jour, sous une coloration brûlée, cette vision me séduit de nouveau. Ce n'est pas par exotisme ; plutôt par habitude. Un excès d'habitude peut s'inverser en un perpétuel effet d'exotisme. Entre ce paysage et moi, il s'est développé une complicité, une tendresse ancienne et indélébile. Comme une appartenance siamoise à l'histoire anonyme de ce quartier.

le vendredi 29

Aujourd'hui, je dois décider de l'aspect final qu'auront les ombres : dimensions, support, intensité. À la fin, elles montrent une "vérité" que je n'attendais pas et qui devient leur qualité dominante.

... Les prises de vue, des souffles de deux ou trois secondes, entre deux percées de soleil. Le vent et les cumulus en dictaient le rythme. Des dessins rapides, saisis dans la contemplation.

Le regard contemplatif est d'un bien autre registre que religieux ou élitiste. Ce n'est qu'un regard lent. Ce peut être le regard du flâneur comme celui du chat qui digère ou de l'oiseau en attente de la nuit. Un plaisir allégé de toute occupation, sans intérêt et donc sans avidité. Il ne se produit que par le repos de la pensée, l'abandon aux choses, le silence.

MAI

le samedi 1^{er}

Qu'un paysage de lueurs et d'ombres. Il faut en penser et imaginer l'organisation de manière à exalter les différences des éléments dans leur juxtaposition. Prévoir toutes les permutations.

... Des objets qui miment d'autres objets, métaphores de ce particulier mobilier urbain de lanternes et de puits. Les puits asséchés, comme les murs, reçoivent les ombres ambiantes. Une autre architecture que l'on découvre comme en jouant, au pas de course, et autour desquels les chiens et les enfants peuvent encore faire semblant de se perdre. Des objets dont on attend qu'ils s'actualisent à chaque carrefour.

Les puits sont situés au centre de places qui étaient elles-mêmes d'immenses citernes souterraines ; de grands filtres de sable. Depuis que je sais cela, je conçois cette ville autrement. Elle devient très simple. Minimale. Une étonnante mixture d'ingénierie et d'économie. Des îles comme des assiettes de béton et d'herbe rousse, montées sur des pilotis immergés. Comme si elle fut créée le plus légèrement du monde, en un rêve, un jour, une nuit. Des assiettes de briques rouges ; les façades de pierre blanche ne servant qu'à marquer le pourtour des places et des *campi*. C'est ainsi qu'on la perçoit de la mer et elle a été conçue surtout pour être abordée de la mer. De là, nous y arrivons lentement. Elle se dilate doucement et on s'y habitue sans trop de méprise. Naturellement, si j'ose dire.

le lundi 9

Deux trames lumineuses. Celle d'une lumière prévue pour la nuit, pour les recoins obscurs, et la seconde, de jour, imprévisible, et qui dessine aléatoirement sur les murailles. Cela peut sembler être une antinomie, un paradoxe. Ce rapprochement devient possible par la résolution formelle des composantes qui se joue sur l'imprécision comme sur la précision des signes.

... Une part secrète de nous-mêmes peut en être touchée sans plus d'explications. C'est ce plaisir atavique et rassurant de se frôler à une lueur dans la pleine obscurité et, le jour, aux percées de soleil entre les nuages. Un événement sans conséquence, mais qui devient tout : la joie du corps et du cœur réchauffés, l'enthousiasme doré ou la tristesse douce et grise du jour. Des incidents minimes qui

nous font vivre dans le frémissement. Un paysage de lueurs et d'ombres sur le fond duquel la vie s'étale et glisse dans tous les replis de l'être.

le mardi 10

Je regarde ces ombres en pensant à cette ville d'où elles proviennent et où elles retournent sans que cela importe finalement. Elles sont maintenant errantes et anonymes.

... À la fin, ne retenir que le bruissement soyeux de l'eau déchirée en surface par des milliers de passages soudains, légers, entrecoupés. Ces déchirures continues de l'eau qui en font ce satin éternellement froissé. Cette étrange musique aux voix infinies et liquides, chantée par glissements. L'entendre de nouveau équivaldrait à revoir, à Kyoto, ce grand cône tronqué et parfait de sable blanc que voisine le tracé schématique d'une vague géante : *La mer de sable d'argent*, le jardin sec du Ginkaku-ji. J'ai cru que l'œuvre était d'hier. J'ai pensé à la vision d'un grand Américain des années 1960 : l'échelle, la pureté abstraite des formes. Elle serait du maître Soami ; elle date du XV^e siècle. Cela reste difficilement imaginable. Elle n'a été insérée que discrètement dans l'histoire, à peine photographiée. Le dessus du cône, à deux mètres du sol, est une plate-forme qui permet d'admirer les reflets de la lune de l'intérieur du pavillon. On raconte que pendant les travaux de réalisation, le shogun s'était habitué à l'étrangeté de cet énorme tas de sable servant à l'élaboration du jardin et qu'il demanda au maître de le conserver et d'en parfaire la forme.

Je regarde ce cône tous les jours. J'en ai ramené une image intérieure, une réduction idéale. Comme j'ai rapporté la sonorité de soie de la lagune déchirée en surface.

le jeudi 19

Les lampes ne donneront qu'une lueur, qu'un reflet. J'ai pris une photo de la ruelle où elles seraient déposées. Le sol semble inégal.

... Toute ville est faite du réseau de ces trajectoires inscrites par des usages différents et insoupçonnés. Un magma compact de ces infimes cheminements d'insectes. Une condensation bouillonnante de toutes les façons réduites et illícites de fonder sa demeure. La ville a-t-elle jamais su correspondre parfaitement à ses plans, à son urbanité officielle ? Est-elle autrement qu'infiniment imprévisible ? Toutes ces occupations clandestines, ces sentiers laissés par l'usure sur les places interdites, dans les zones riveraines et limitrophes, dans les catacombes et les territoires prohibés de toutes sortes. Ces circuits marchands et nomades qui prolifèrent dans tous les souterrains du monde. Ces longs tapis de larges nappes blanches qui répandent sur le sol, au soir des villes, leur *cornu copia* d'imitations. Ces grappes agglutinées de constructions légères et précaires. Ces forêts vierges qui renaissent sur tous les terrains vagues, les toits

et même les voies ferrées aériennes désaffectées. Peut-être y aura-t-il bientôt des villes aménagées pour que la moitié des gens y dorme la nuit et l'autre moitié le jour ? Peut-être existent-elles déjà ? Sans doute, puisque l'Architecture ce serait la manière d'habiter avant de devenir le bâtiment.

le vendredi 20

Les ombres ont été imprimées pendant la nuit. Les machines ont opéré seules. Cela me plaît. Le laboratoire est situé juste au bout de ma rue, dans l'un de ces édifices bas des années 1950.

... Je suis allée voir par la fenêtre. Au mur, ce matin, ces images montrent la coloration neutre que j'espérais. J'ai l'heureuse illusion que ce ne sont pas des photographies mais la matière véritable de la muraille qui les a produites. Un trop-plein de réel inattendu qui dissout la présence de la photographie.

le samedi 21

Ces lampes n'ont pas de fils. Ils témoigneraient trop directement d'une fonction et en limiteraient la mobilité. J'essaie différentes sortes de piles. Les piles solaires émettent une belle lumière, mais ne sont pas constantes.

... Du campanile, tout en haut, le soir, on ne détecte que peu de tracés nets, sauf pour le grand canal et d'autres points majeurs. Le reste offre une dentelle lumineuse étendue et ajourée. Des plaques d'ombres, de larges trous de noirceur. Quelques zones brunâtres provenant de sources basses, cachées par la bifurcation d'une ruelle ou un pan de mur qui se resserre. Du campanile, Castello la nuit fait penser à la toundra vue du ciel. Celle-ci n'offre que des scintillements dispersés et irréguliers. Pas de route ni de trajet évident. Ou bien peu.

JUIN 2005

le mercredi 1^{er}

Les éléments de *L'envers* seront donnés à voir comme objets ou images selon le contexte. C'est une question d'intensité de présence variable.

Ces ombres redeviennent des portions d'architectures, des fragments de murs. Les lampes n'ont rien a priori d'une œuvre d'art ; elles sont trop près de leur fonction et trop loin. Elles sont une frontière imprécise, flottante.

... Ce qui sauvait l'homme perdu dans les sombres forêts du conteur, c'était la lueur lointaine aperçue du haut d'un arbre, indiquant un foyer, un abri quelconque. La lueur signalait la présence salvatrice de l'autre. La solitude dans l'immensité du territoire était un classique de ces récits. Une étrange démesure. L'isolement est une constante du drame nordique, fictif ou vécu. Durant les longues nuits d'hiver, bien avant le repas du soir, on allumait très tôt la lampe. Ce

n'était pas une lampe à l'huile mais un fanal au naphte qu'il fallait manipuler avec précaution. Celui qui l'allumait procédait lentement avec des gestes sûrs qui initiaient les rites nocturnes. Peu de temps après, le conteur égrenait ses interminables histoires.

le vendredi 3

Les œuvres devraient ne rien illustrer de façon servile ou littérale, et plutôt proposer une expérience ouverte. Nous attendons beaucoup d'elles, mais elles attendent aussi de nous. Au moins l'offrande du regard qui se pose pour quelques instants.

... Ce sont des condensateurs de temps. Elles permettent le contact fortuit et rare avec cet état heureux et libre de la pensée qui se retrouve quelque part, étrangère, à refaire ses repères. En cela, elles se révèlent puissamment politiques.

le mercredi 8

Ces lampes réfèrent à la nuit hivernale et les ombres, à un jour de printemps ensoleillé. Ils doivent se côtoyer, sans exacte coïncidence. Afin de donner à l'espace et au lieu une élasticité imaginaire.

... La nuit, du haut du campanile, l'éclairage est étrangement distribué. Des points de lumière dispersés sans ordre apparent. De grandes zones sombres qui brillent par la seule réflexion des larges surfaces blanches des murs. Juste assez de clarté pour y percevoir un pan fantomatique d'édifice sans briser le secret de la nuit.

Le regard contemplatif n'est en rien religieux. Il n'est que lent. Très lent. Il est aussi primaire, instinctif. C'est le regard de l'animal repu ou au repos. Il ne sélectionne pas. Il laisse entrer les choses et les laisse errer. Ce serait encore ce que devient le regard du guetteur par lassitude. Parce que l'attente, à la longue, finit par dissoudre toute volonté d'appropriation. Les choses nous parviennent sans autre support que cette distraction de l'esprit détaché qui ne leur attribue de valeur que celle, vague, d'une absence de désir.

Il arrive, par ce regard, que la banalité ouvre sur la beauté. Elle n'est aussi que lenteur, insistance, décalage. Le beau, ce qui nous imprègne profondément, ce qui crée l'image intérieure, l'émotion, naît du décalage, d'une bizarrerie qui se révèle soudainement, dans un écart sur son contexte. Une certaine mesure comparative qui n'est possible que dans une sorte de ralenti.

le jeudi 9

J'essaie encore d'imaginer ce que sera *L'envers* dans cette ruelle étroite au fond de laquelle se situe l'Oratorio. Je construis une maquette virtuelle.

... Cette urgence de retrouver, après quelques heures, une vision du lointain, du paysage. Une certaine vacuité. Ceux qui travaillent à l'écran savent

que le bien-être dépend de ce regard lancé ailleurs, sans fixité, sans concentration. La tête et le dos se redressent, la respiration s'amplifie. Le corps s'allonge et s'harmonise pour que le regard opère sans but et sans filtres. C'est le regard nomade. Celui du déplacement, de la mobilité ; là où il n'y a pas assez de temps pour que se cristallise une appropriation. Seulement une image. Dans un temps compressible. L'image qui s'y forme devient une source de rencontres infinies entre des résurgences et des surgissements inconnus. La richesse du nomade, son trésor, serait l'abondance de ses images.

le lundi 13

Mon *récit* au départ ne racontait qu'un déplacement. Ou deux. Ou trois. Des expériences qui se recouvrent.

... Allumer la lampe devenait le geste le plus important de ces longues nuits de l'hiver nordique. La lampe allumée, le récit suivait de près le repas qui se prenait aussi très tôt.

Il ne racontait rien ou plutôt des choses étonnamment semblables et reprenait, nuit après nuit, des événements et des configurations se répétant. Mais c'était la joie de la poursuite, de la continuité, de la reprise qui l'emportait... Les mêmes récits, malgré leur redondance, faisaient naître *encore* l'émotion. Ils ouvraient un espace pour les fictions personnelles et il se produisait un partage collectif et silencieux de chaque histoire individuelle. Ces narrations étaient des puits sans fonds, des paysages sans horizons, des ombres sans murs.

le mardi 14

Le travail de l'œuvre, ici, semble terminé. L'Oratorio San Ludovico est situé au cœur d'un quartier populaire. Le lieu est désaffecté. À l'intérieur, au fond d'une petite pièce, une porte ouvre sur une enfilade d'espaces également désaffectés. Elle s'ouvrira sur *L'envers*.

—
Ce texte a été publié et traduit en anglais et italien pour le catalogue d'une exposition personnelle à Venise, un projet de Nuova Icona, en 2005. Il a été repris en 2011 dans *Acte V*, catalogue d'une exposition au Musée Réattu (Arles) présentant l'installation de Venise.

Ma peinture chinoise n'est pas celle que l'on croit (2015)

Pour ces références occasionnelles à une peinture chinoise que l'on m'attribue bien gratuitement mais surtout, à la défense de ces grands paysages de sable produits entre 2006 et 2015 – pures images de synthèse, rendues possibles par de nouveaux outils numériques et relevant avant tout d'inquiétudes climatiques – que certains collent arbitrairement à une mauvaise mémoire formelle et une totale méconnaissance d'un art chinois canonique, je veux préciser ces sources.

Sous l'influence du minimalisme, l'usage de références au kitsch était suspect. Et pourtant ces touchants petits objets de pacotille réinsérés dans les œuvres sont depuis longtemps devenus une norme de transgression trop bien admise.

L'origine de ma réflexion sur nos rapports à l'image, une réflexion qui ne me semble pas encore épuisée, trouve sa source dans une lointaine perception de l'un de ces objets.

La séduction courante de la peinture sur velours a été occasionnellement adoptée par quelques peintres américains¹. Mais cette référence, rendue fascinante dans la distance où elle s'inscrit, n'a rien à voir avec le ravissement naïf que j'ai éprouvé pendant des années, devant un faux Mont Fuji esquissé sur fond de velours.

J'avais gagné ma "peinture chinoise" – authentiquement made in Hong Kong – dans un concours scolaire et, pendant des années, je l'ai contemplée, suspendue au-dessus de mon lit, bien au centre du mur. Ce n'était pas la profondeur intense de ce noir contrastant avec la luminescence des couleurs au phosphore qui me séduisait. Il y avait à l'avant et au bas de ce dessin schématique, dessiné en quelques traits de pinceau stéréotypés dans un lointain brumeux, un amas de branches collées qui créait une sorte d'avant-plan plus concret, creusant devant un lointain ainsi accentué une distance encore plus vertigineuse vers un fantôme de montagne. Tout ce tableau me laissait voir ce à quoi je réfléchis encore. Un écart, une tension entre une présence concrète et un imaginaire inatteignable ; un accueil devant cette image éthérée, à peine tracée, nous conduisant de cet avant-plan plus que réel et tangible, vers une dimension inaccessible. Une insaisissable réalité qui n'avait de cesse de palpiter entre deux pôles. Cette tension entre le rêve sans poids du dessin flottant sur le noir velours et son avant-plan si matériel, je ne l'ai jamais vraiment épuisée.

1. Ed Ruscha

Je conserve une mémoire vive de cette leçon alors que je tente toujours d'articuler cette nature oscillante de l'image ; celle qui se laisse extérieurement saisir et du même coup fait remonter ce qui est tapi au fond de l'être ; celle qui révèle et se révèle. Ma "peinture chinoise" possédait la force d'une icône ; elle laissait apparaître, de son humble créneau, cet abîme d'intériorité qui ne se montre pas d'emblée.











































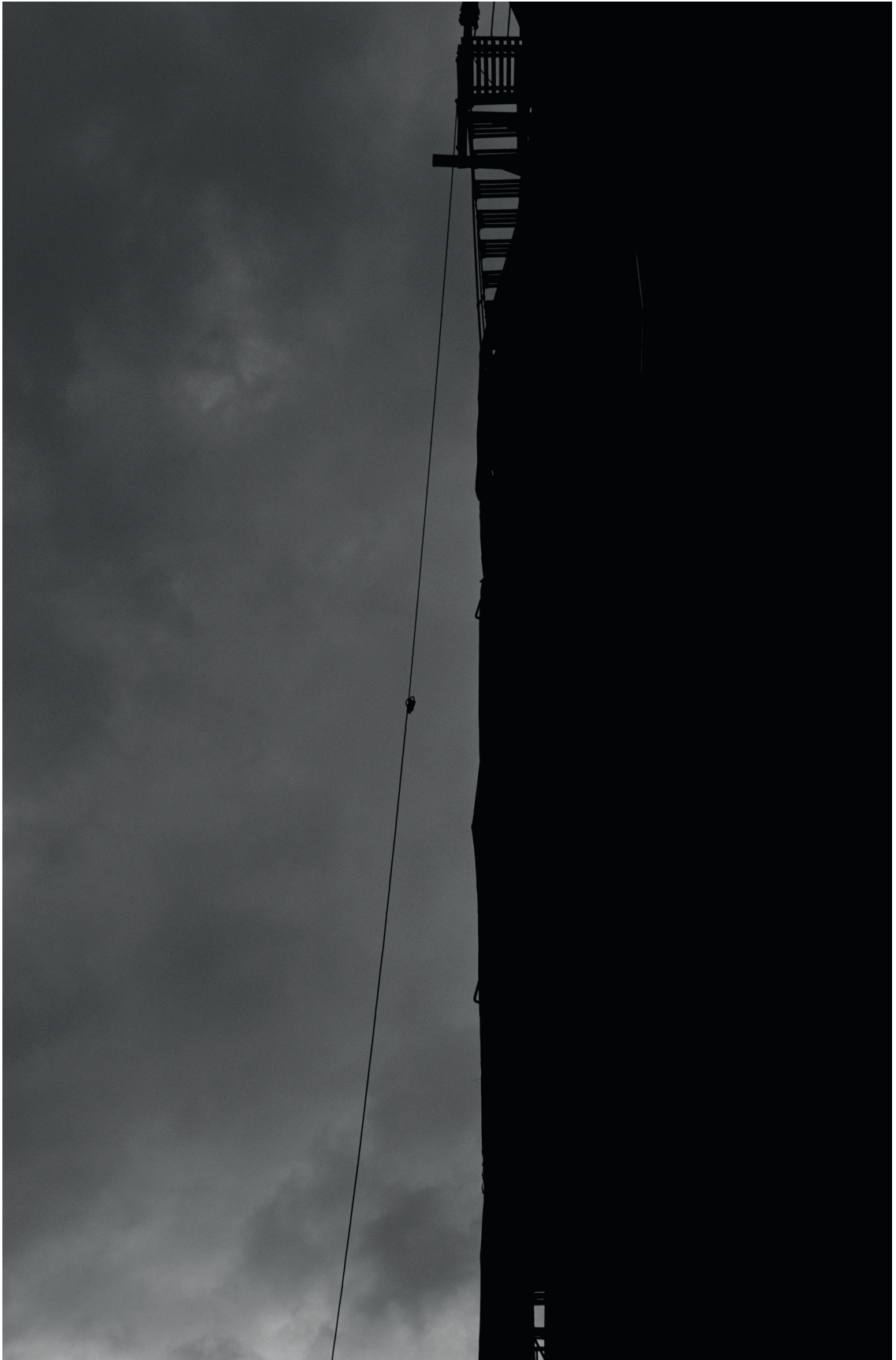










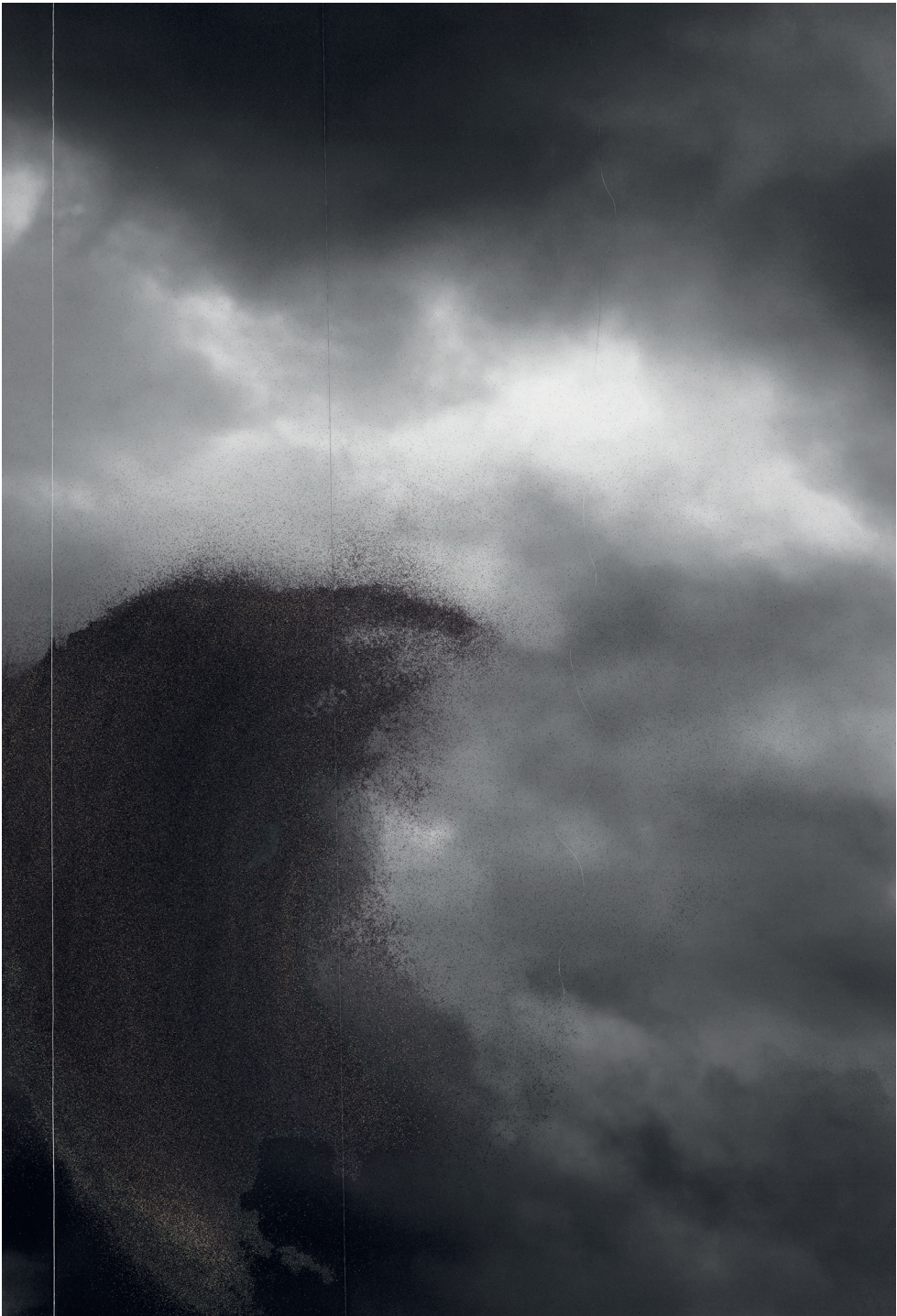


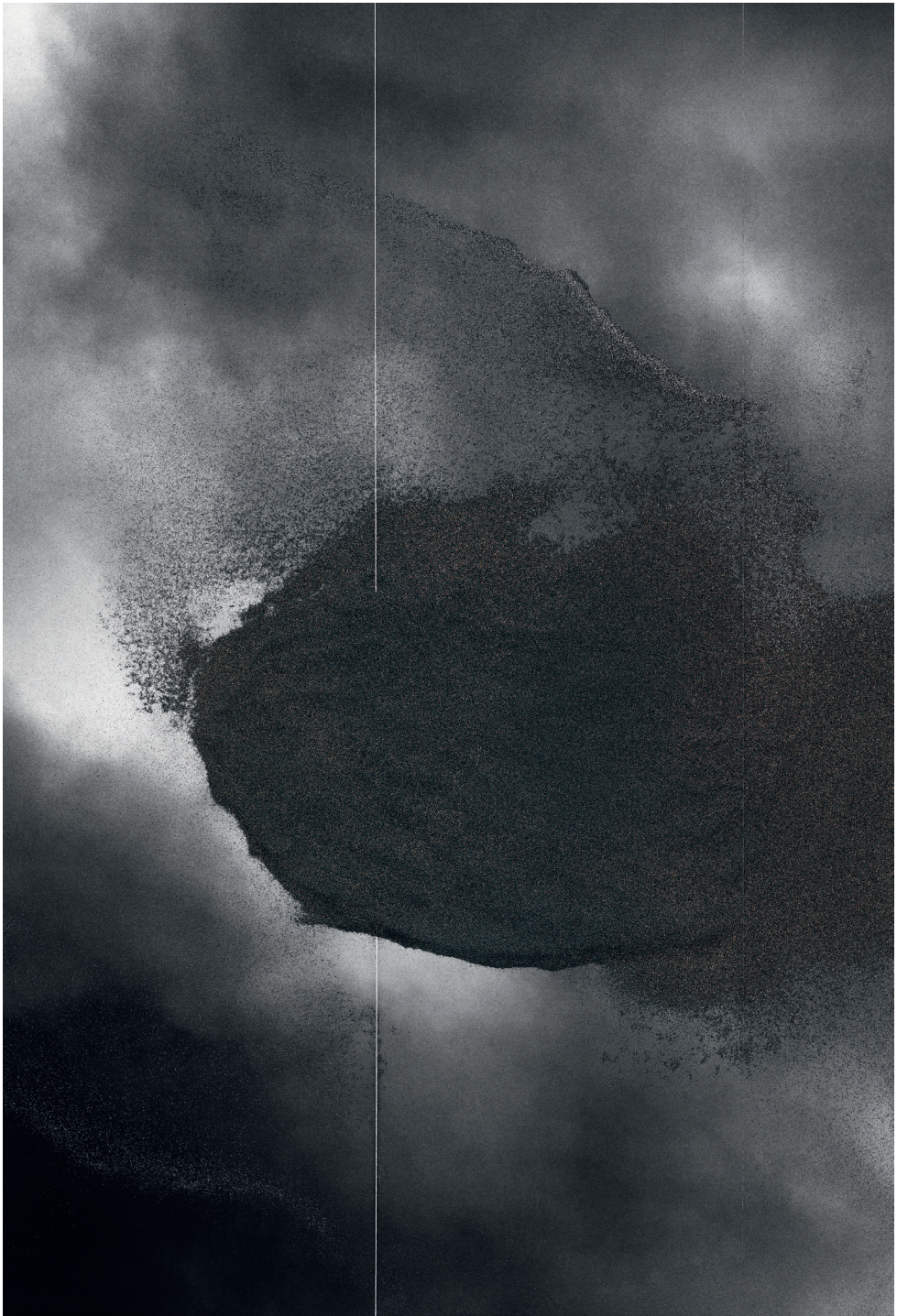
























Chapitre III

—

Le cahier de l'image

Le paysage (1987)

Cette réflexion m'avait d'abord conduite à tenter de définir un territoire, un lieu, un cadre pour le paysage. J'ai erré d'image en image, en quête de ce paysage ; du paysage à travers l'art comme de l'art à travers le paysage, je me suis heurtée à sa nature nomade et à son implacable jeu de miroirs ; ses résonances se renouvellent et se recourent infiniment et sa forme renaît et se métamorphose avec chaque histoire individuelle. Dans une étroite enfilade d'images, je me suis vue revenir à mon point de départ, à ce paysage du paysage. À cet abyme qui est la nature profonde de l'image, d'où j'ai réappris à en penser la mobilité.

Contre la démesure d'une étendue continue et semblable mais qui ne porte aucun horizon, j'oppose le déplacement incessant, la quête de petits événements, de sonorités. Il me vient alors cette idée que l'on peut être nomade pour d'autres raisons que celles d'une justification économique et alimentaire. Pour un besoin fondamental d'architecture. En marche, toujours, je cherche une demeure. Cela peut sembler un paradoxe mais il s'agit encore et toujours d'architecture ; ce désir de fixer le paysage dans un cadre, de l'arrêter dans des retranchements restés inconnus ; de capter l'infini des courants d'air et météores au creux d'une soudaine solidité, d'une assise stable même si elle n'est que passagère.

À travers l'échelle des représentations paysagères actuelles, il n'est plus d'image qui laisse la sensation de plénitude que donnerait une impression d'innocence originelle. Tous les déserts ont été piétinés. Tout paysage terrestre est devenu désormais une image, une fiction racontant l'histoire d'une fusion, d'une soudure du construit et du sauvage.

Ce point où l'on voudrait affirmer dans ces lieux qui nous restent directement et sensiblement accessibles à l'échelle planétaire, la fin du miroir, l'absence de reflet, le face à face de choc avec une réalité autre, reste une frontière bien hasardeuse. Il y a trop de sujet, tellement de sujet, dans le renvoi du regard qui contemple. Face à une étendue que l'on souhaiterait intacte, nous nous regardons toujours et infiniment, à notre échelle ; et fût-il brouillé et détourné par l'étrangeté, c'est toujours de notre reflet qu'il s'agit.

Ce territoire du paysage, ce terrain d'imprécision, ce terrain vague entre l'humain et la nature, cet autre corps composite d'ordres en apparence différents, reste une zone ouverte où s'affrontent toutes les valeurs, des plus suspectes aux plus reconnues, et où s'entremêlent – aux caprices du hasard, du singulier, de l'accident – de l'entendement humain. Aire de métalangage complexe où viennent se projeter, dans un face à face de choc, toutes les vues imprenables. Monde en négatif qu'il faut déchiffrer avec précaution, comme on dresse une cartographie, en cherchant les pontages, les relais, les repères. De l'humain à

l'inhumain, je m'évertue à suivre la trame discontinue de leurs altérations réciproques ; cherchant ce qui génère des résonances, des réverbérations, des redondances au cœur de ce puits d'images, ce monde à perte de vue, raviné et ciselé dans ses moindres recoins. Il déplace et se déplace, labyrinthique et colossal, en oblique, en épaisseur, en fonction de variantes incessantes. Et son déchiffrement...

Ce temps du regard (2012)

À l'origine, le terme contempler signifiait "dans le temple". Le *templum* était ce rectangle imaginaire tracé sur le ciel où l'augure romain guettait avec minutie les signes s'y inscrivant lors du passage des nuages¹.

Sous le regard médiatique si rapide, l'action de contempler est devenue suspecte. Nous lui préférons l'interactivité qui laisse supposer la production d'une action et implique une adhésion immédiate et sans distance à une proposition.

Pourtant, le fait de contempler est un geste simple et naturel ; quasi comme une respiration. Il me semble voir des chats qui contemplent parfois des oiseaux, des chiens. Ils n'ont aucun souci de la manière dont ils seront perçus. Ils attendent doucement, le corps au repos et le regard ouvert. Ils ne guettent même pas une proie car ils sont déjà repus ; ils sommeillent, la paupière haute, laissant se graver sur leur rétine ce qui se présente, comme s'ils prenaient le temps de regarder longuement et sans but avec cette sagesse qui nous devient si enviable, éternels affamés que nous sommes devenus, condamnés socialement à l'avidité.

La contemplation serait d'abord l'accomplissement d'une lenteur ; une insistance, un repos du regard occupé à déceler et accueillir des indices, des signes, sans filtre, dans cet engagement qu'est la perception. L'expérience sensible exige du temps. Un peu de temps. Une certaine aptitude à la flânerie. Il faudrait se rallier à sacrifier une part de notre précieux capital temporel pour que la sensation d'une rencontre avec une certaine altérité s'amorce, qu'elle détecte et inscrive une impression, qu'elle la suive librement pour mieux la rattacher à d'autres liens ; qu'elle la transforme jusqu'à en faire une image mentale indélébile même si elle semble momentanément destinée à l'oubli. Nous savons qu'elle reviendra, se révélant à nouveau sur un fond de réel différent, procédant ainsi à la construction de l'être. La réminiscence actualise, augmente et déplace nos acquis. Et c'est bien sur la base d'un travail de transfiguration du poétique, qui initie la mutation et le renouvellement en les nourrissant de la survivance de nos images individuelles, que la pensée s'active et reste bien vivante. En ce sens, toute œuvre d'art, qui n'est ni factice ni imitative, devient un témoignage engagé et engageant.

La contemplation aurait un second sens, péjoratif : celui de l'admiration liée à la question du goût, donc liée à l'hédonisme et à la classe sociale puisqu'il

1. L'étymologie du terme contempler a été mentionnée par Daniel Arasse dans *La solitude de Mark Rothko*, Art Press, avril 1999, n° 245, p. 24-30 (repris in Daniel Arasse, *Anachroniques*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 83-93)

s'agirait de reconnaître dans l'objet longuement regardé une certaine beauté dont la mesure serait rattachée à des conventions. Sans doute sommes-nous tous ligotés dans des nœuds de tabous tissés par une accumulation vertigineusement tassée d'idéologies diverses autant que de projets politiques. Comme s'il nous devenait impossible de trouver émouvant le repos de cet homme lové sur une grille de métro et qui s'endort paisiblement enroulé sur lui-même dans une archaïque confiance animale. Comme si, encore et inversement, le fait pour cet homme de s'éveiller au centre d'une large place illuminée par un jour ensoleillé plutôt qu'entre deux hangars sordides sous un ciel humide et pluvieux, puisse lui être indifférent. Comme si, finalement, tous les frémissements, toutes les émotions, le frisson d'horreur inclus, que le réel nous réserve n'étaient pas de l'ordre de la beauté, puisqu'ils nous ramènent à un état nu de l'expérience. Cet état qui ouvre l'être et le déploie intérieurement sur le fond de ses propres images vers d'autres dimensions de l'analogie et de la représentation.

Ces notions sont souvent filtrées par leurs définitions linguistiques qui en obscurcissent la présence et l'accès à leur véhicule premier, l'image ; ces pures images dont l'identité de chacun est construite, perçues et imprimées silencieusement dans la mémoire avant le verbe, avant d'être nommées. La substitution opérée par la métaphore est avant tout un fait visuel ou sonore ou gustatif, olfactif, tactile. Son surgissement est d'abord d'origine sensorielle, antérieure aux mots. Devant l'image, ceux-ci perdent leur statut prédominant. L'image ouvre l'être à lui-même alors qu'elle se révèle devant lui.

Étrangement, dans ce monde dont on affirme qu'il est envahi et surchargé par l'image, nous sommes de moins en moins habités par elle. Nous sommes devenus bien pauvres en images profondes ; de celles qui assurent en profondeur notre humanité. L'art en a été un grand pourvoyeur. Mais le cynisme et l'ironie, fonctions critiques faciles et devenues par trop présentes, ne font plus de place à un arrêt sur l'œuvre qui serait nécessaire à la formation de l'image. L'on a mal compris Duchamp, dont on n'a retenu que l'urinoir et son effet immédiat de rupture, diminuant ainsi la teneur de ses propositions subséquentes qui restent souvent éminemment sculpturales. L'on oublie ainsi facilement ses œuvres plus longuement élaborées et construites – *Le Grand Verre* et *Étant donné* – qui, avec la rupture, mais sans la dimension de gag, proposent aussi une énonciation plastique.

Évidemment, la dénonciation est plus simple à saisir et à refaire que l'articulation d'une proposition positive et innovante. Mais serait-elle encore capable de reproduire son effet de surprise tant répété et usé si elle ne s'accompagne pas d'une dimension autre que celle d'un déplacement surréalisant trop attendu ?

La justification verbale meuble désormais l'espace traditionnellement dévolu au regard. Nous lisons d'abord au mur avant d'aborder le parcours d'une exposition. Le contenu des œuvres nous est donné d'emblée. Et s'il n'est pas inscrit sur le mur, nous pouvons profiter d'une visite guidée. Dans ce cadre, peu d'œuvres,

saisies d'abord par la seule expérience sensible sans égard pour leur nature, se forment en une image profonde, devenant ainsi une double réalité intérieure et extérieure qui contribue à la formation de l'être, à son architecture imaginaire. Sans images, sans trop d'images, mais surtout sans une abondance d'images mentales, notre pensée s'assèche en un terrain vague, un no man's land propice à l'inscription des lois et diktats de pouvoir et de profit dont les maîtres d'œuvre sont les médias.

La vie même serait bien la source intense de ces images marquantes. Mais là encore, il faut du temps ; non seulement celui du regard mais celui que l'on doit allouer aux émotions ; un temps qui puisse infiltrer toute la sensibilité. La compacité et la nature de l'activité urbaine nous éloignent encore de cette possibilité de poser le regard longuement sur une chose ou un être, ou de s'arrêter sur un événement. Regarder les êtres paraît aisément équivoque. En fait, il ne faut rien regarder avec insistance. Les formes acceptées de l'urbanité nous condamnent à la discrétion d'une œillade rapide et indirecte. Indifférente. De même, s'attarder trop longuement sur un événement affectif est tout aussi incorrect. C'est une usurpation faite à la productivité qu'il faut définitivement éradiquer par une psychanalyse. Cette urbanité qui nous occupe constamment, celle de la rapidité, des communications et de la productivité, envahit notre pensée non pas d'images, mais de règles d'organisation et d'accélération productives. Nous sommes devenus des gestionnaires de temps. Tout défile alors en embrouilles dans la pensée ; comme cette longue bande grise que forment les vues trop rapides livrées par la fenêtre d'un train grande vitesse. Tout se nivelle dans l'imaginaire et sur ce fond de notre indigence intérieure ; les pouvoirs ont beau jeu. Ce n'est pas d'un trop plein, d'une abondance d'images qu'il faudrait s'inquiéter, mais de leur absence, d'un vide intérieur. De l'absence de ces matrices qui nous forment et conservent une force palpitante et vive sur le fond de notre mémoire. Ce qui nous menace, c'est l'expulsion de notre propre imaginaire à laquelle nous condamnons des demi-images, des faux-semblants, produits par une économie qui ne cesse de lutter contre son inévitable et prochaine implosion. Des moitiés d'images qui nous offrent le leurre de nous inclure en nous tenant à distance de notre pensée.

Toute photographie, comme toute figuration, n'est pas nécessairement une image. C'est un truisme, mais nous l'oublions. Une photographie souvent ne joue que sur un registre simplifié de la formation de l'image, n'ayant pas la puissance nécessaire pour solliciter sa retenue par la mémoire – tous les selfies finissent par se ressembler, d'où sans doute une lassitude actuelle pour le médium. Elles ne font plus image, littéralement, évincées de ce processus de réduction et d'enregistrement indélébile qui en font ces trésors intérieurs que l'on porte avec bonheur, enfouis dans quelques strates du souvenir mais toujours prêts à

surgir de nouveau sur un autre fond de réel et à poursuivre ces grands collages qui font passer l'être à une autre dimension.

Nos nombreuses images photographiques sont de plus en plus saisies distraitemment : elles passent rapidement, superficiellement. Semblables ou à peu près ; ramenées à leur oubli prochain bien que parfaites de forme ; un impeccable duplicata. Mais il se fait si peu distant du réel ce prélèvement, par les signes, la couleur, la précision, le lissé, la répétition insistante de la charge indicielle, qu'il génère l'indifférence ; comme le ferait un reflet miroitant sur la montre d'un commerce à l'angle d'une rue quelconque. Il ne s'agit même pas de banalité, ce qui peut être une qualité si elle est excessive, mais d'un simple prélèvement en apparence dépourvu d'intention, relevant de pures conventions ; d'un écrasement si serré contre le réel qu'il reste sans espace, sans ouverture. Ce sont des images horizontales, des spectres hyperréels privés de verticalité et d'ancrage dans les mémoires collectives ou individuelles, dans les grandes et petites histoires comme dans les mythes, et qui s'enfilent l'une derrière l'autre dans l'immédiateté en nous enfonçant dans une strate mentale stagnante et grégaire. Elles ne s'enregistrent pas, du moins pas pour longtemps. Elles n'ont pas le temps de se faire profondes, ni dans leur conception ni dans leur réception. Elles nous privent de mythes. Ces demi-images ne reviennent dans la pensée que pour un temps bref ; souvent celui d'acquiescer l'objet dont elles ont suscité le désir, pour s'éteindre avec sa possession assurée.

Nous éradiquons à dessein la lenteur rêveuse qui a certainement constitué une grande force humaine. Elle est devenue une activité d'un autre ordre, à contretemps, à contre-courant, non-productive bien qu'on puisse la reconnaître encore comme propice à la réflexion et à la conscience.

Nous avons pourtant ce sentiment assuré d'être les maîtres de l'image. Mais notre capacité à absorber celle-ci se réduit. L'image n'est profondément réalisée que dans une double existence, comme présence intérieure autant qu'extérieure, dans ce rapport d'inclusion et d'exclusion où elle nous maintient et qui lui confère, au sein de la pensée, son extrême mobilité. Et sa prégnance. Cela exige du temps un peu de temps, quelques secondes du moins. Ce temps dont nous ne faisons plus l'aumône ni aux œuvres ni à la vie.

Ainsi, il se peut que le nomade, qui se déplace sans arrêt mais lentement dans ses contrées sauvages, possède plus d'images que nous. Le paysage traversé au ralenti est une dimension infiniment fluide faite de négatifs lumineux constamment en perte et constamment recréés, qui s'impriment en profondeur parce que produits à une vitesse animale ; la nôtre, celle de notre corps.

L'absence d'images profondes stérilise notre pensée qui devrait rester vivante et apte à une discrimination positive. Voilà pourquoi peut-être nous ne retenons souvent que ce qui divertit ; ce qui nous éblouit rapidement ou dont le contenu se rabat d'emblée sur les modèles de pensée reconnus.

L'activité d'une réflexion critique devient aussi une dépense de temps onéreuse et improductive. Nos images passagères ne déplacent rien, mais viennent confirmer nos habitudes complaisantes à l'absence de réflexion. Elles sont dans la continuité d'un spectacle urbain accéléré et n'entravent pas notre productivité ; elles la célèbrent.

Le paysage serait bien ce dernier lieu idéal d'une lenteur qui désormais nous manque. Il n'est pourtant que ce champ ouvert à la vision, devant soi, à distance d'une certaine occupation des lieux, exigeant d'abord pour exister notre présence physique de regardeur. Alors que les figures de l'autre nous rassurent davantage, nous réconfortent ou souvent nous libèrent en nous déculpabilisant par le don qui leur est fait d'un bref sentiment de pitié ou d'empathie, le paysage demeure inquiétant. Évidé de cet "autre", il constitue un miroir bien plus cruel ; ce qu'il nous révèle nous renvoie directement à notre propre intériorité et tout autant, maintenant, à notre manière irrespectueuse de le vivre... Étrange frontière, qui à la fois se situe en nous, va jusqu'au lointain et nous porte jusque dans un devenir imprévisible. Tel ce rectangle sur fond de ciel où l'oracle romain observait patiemment les signes, il agit comme une révélation. Il nous dévoile une altérité autre qu'humaine dont nous avons perdu la clef si ce n'est le respect ; une nature que nous regardons comme étant hors de nous-mêmes, et entravant nos préoccupations quotidiennes.

Qui, en quittant ces écrans qui nous retiennent pendant des heures, ne s'est pas tenu debout à la fenêtre pour lancer le regard au loin ? Si loin qu'il n'y a pas de discernement possible et qu'il flotte doucement sur tout, sans insistance, sans plus de détermination, sans souci de saisie ou d'appropriation. Simplement offert à toute expérience comme à une musique inattendue. Qui n'a pas posé ce geste comme un retour quotidien sur ce paysage mythique qui résiste au fond de soi ?

Si, comme le hasard, l'art peut arrêter le regard, le concentrer, il nous insère dans une continuité poétique du monde, il assume ce besoin de passage que fonde l'acte créateur. Et cela n'implique aucune dissociation entre le senti et la réflexion. Au contraire, cela les rassemble, les conjugue et les renforce.

Épilogue

Contemplum, l'augure ou l'image

Par la fenêtre d'un TGV, tout ce qui semble à la hauteur du sol ou presque s'efface dans le brouillage d'une bande grise tissée d'images défilant à la vitesse du train. Dans le rectangle juste au-dessus, les événements du ciel permettent une lecture précise. Il y a deux ou trois couches de nuages ; l'une lointaine, lente, faite de cercles légers et diffus comme les traces d'un souffle contre une

fenêtre gelée. La seconde, plus basse, constituée de gros cumulus gris, espacés, poussés par une rafale de vent, et qui roulent dans le sens opposé du train. Entre les deux, la flèche blanche et nette d'un avion, qui s'allonge d'une manière presque imperceptible. Elle devient comme un pivot, une ligne de fuite reliant les deux couches, puis s'enfonce en travers dans ce vide qui est leur profondeur, se déplaçant elle aussi à un rythme différent. Et ces trois couches prennent des vitesses qui diffèrent entre elles et diffèrent de la mienne ; elles glissent les unes sur les autres, s'accordant, se rencontrant et s'annulant dans un effet, non pas de lenteur, mais de ralentissements contradictoires. La sensation d'un étirement, d'une élongation qui se produit dans plusieurs sens et qui se fige quelque peu pour ne sembler plus qu'un frémissement arrêté. Quelque chose d'insaisissable, qui exige que le corps soit en arrêt total mais que son inertie s'inscrive tout de même dans la course d'un train circulant à grande vitesse.

Cela dure pendant des heures. Le train a du retard, mais je ne m'en soucie pas.

—

Cahier de notes, le 10 janvier 2007

L'image clandestine (2003)

Une image incernable et fluide mais insistante. Issue d'une expérience quelconque et directement passée du réel à l'imaginaire, il arrive que l'on ne sache même plus si elle a surgi du dehors ou de l'intérieur. Comment alors la partager, comment parler des autres, de celles qui échappent à une saisie précise ou concrète mais résistent à l'oubli ; celles qui transgressent ou confirment une idée, une pensée en devenir ? Est-il plus aisé de les dire ou d'en donner une équivalence visuelle ? Cela reste insoluble puisqu'au-delà de toute forme éventuelle de transmission, elles vont demeurer imprenables, insaisissables et souveraines. Elles surviennent trop tôt ou trop tard ; devant ou derrière un événement qu'elles confirment en s'en détachant. Importunes et clandestines, inscrites par la contingence, impossibles à retenir sur un support, même si, par l'étonnement qu'elles suscitent, elles se sont immédiatement détachées de leur fond de réel et gravées dans la pensée ; insérées dans ce bassin infiniment profond des enregistrements involontaires qui érige à notre insu l'ossature de notre individualité.

Des photographies intérieures. Bien vivantes dans la pensée mais ne cadrant dans aucune grille prévisible ; constamment présentes dans des couches de l'imaginaire d'où elles remontent très vite pour s'associer ou se substituer à une autre image. Dès que cela devient possible, dès qu'elles peuvent s'agglutiner quasi organiquement à une masse préexistante. Impossible de prévoir vers où et jusqu'où elles nous portent ; elles se superposent et se soudent, formant un nœud dur dans la pensée, une densité feuilletée sans que des mots, sans que des termes en découlent et s'organisent pour en clarifier la prégnance. Elles se burinent et s'incrument en silence ; s'empilent pour monter cette sorte de pilier qui va soutenir et construire le devenir idiosyncrasique de l'être. Un arbre vertical, à la croissance étrangement imprévisible.

Dans cette impuissance d'une saisie définitive où elles nous maintiennent, je m'essaie à ce jeu de les attraper, de les piéger derrière les paupières, comme à une chasse aux papillons.

Je ferme les yeux et je glisse dans ce fleuve obscur où, juste avant le sommeil, elles déferlent, bouillonnent, se bousculent, se chevauchent et se dissolvent telle une épaisseur infinie de négatifs dont les points lumineux, seuls repères lisibles, se brouillent jusqu'à l'opacité. Plus d'images que de sonorités, et les sonorités qui refluent se font images. Un magma compact sillonné par de brèves trajectoires qui brillent et s'éteignent comme les mouvements souterrains de vers infimes ou d'insectes microscopiques mais qui seraient légion. Sur cet écran instable, tout en compacité et en transmutation, la ciselure d'un visage se découpe, se forme, arrive ; si précise et si singulière... Me revoilà fascinée. Je cherche à fixer

ce visage avant qu'il ne s'abîme. Je note les plis, replis et contours, ombres et lumières, les rictus. Plus que vrai, d'une précision surréelle. Je fouille chaque trait. J'ignore ce qu'il exprime ; il m'interroge, il juge, il est narquois. Intense. Il devient plus qu'un visage. Un masque. C'est bien un masque. Mais il bouge dans l'instant qui suit, il se défait et disparaît. Je mets vite son relevé en veilleuse ; tout ce que j'en ai fraîchement capté. Je plonge au cœur de mon histoire profonde ; celle qui me semble la plus ancienne, la plus lointaine ; celle que je crois voir remonter des tréfonds d'une antériorité que je n'arrive même plus à toucher. Mais je ne retrouve rien. À peine plus qu'une lourde brume qui opacifie toute chose. Bientôt la mémoire spectrale de ce visage s'estompe ; les lignes lumineuses de ses traits s'éteignent ; il coule, il s'abîme à jamais. Plus rien. Irrémédiablement perdu. Irrécupérable. Il était pourtant si près. Il m'est impossible de me souvenir de ce que j'avais si ardemment tenté de noter. Où cela va-t-il s'engloutir, dans quelle sourde strate, dans quelle béance de l'esprit ?

Sur ce fond redevenu noir déjà, ce cosmos derrière mes paupières, une autre image s'inscrit ; de nouveau brillante, comme presque cerclée d'or, mais récurrente celle-ci, prélevée d'une séquence télévisuelle. Je la reconnais bien. Elle persiste. Depuis plusieurs mois, elle revient et se rabat sur les autres dont elle recouvre la clarté de toute sa précision troublante. C'est le pied d'un homme tombé face contre terre sous les décombres de Jénine ; la plante du pied de cet homme aux lignes fortement dessinées par le gonflement blanchâtre et quelques mouches sombres. Et avec cette image, cette sensation qui revient, juste là, sous mes pieds à moi, en plein cœur du dessous de mon être ; ce sentiment de l'extrême précarité de celui qui meurt en combattant pieds nus. Elle revient et s'associe à cette autre image qui me fut donnée, il y a longtemps, par un ami. Et qui persiste aussi. Il disait s'endormir toujours à demi allongé et vêtu : "Je ne veux pas que la mort me surprenne sans mes chaussures ».

Puis une autre encore ; une photographie des hommes de Bagdad cirant leurs bottes avant le combat, attentifs et graves.

En rouvrant les yeux, il me semble comprendre le surgissement diffus du premier visage fantôme. Il me semble avoir échangé tous les visages contre le dessous de ce pied... Il résume tous les visages.

Sur le regard nomade (1995)

Je conçois les oeuvres comme des frontières, des limites enlevées sur un amas serré de pensées, de pratiques et de valeurs ; des balises marquant un événement, un tempo à un croisement, inscrivant l'instant d'une bifurcation, d'un glissement de la pensée, d'un passage perçu entre divers niveaux de réalité. Elles pourraient être autres : elles sont souvent autres ou elles doivent le devenir. Elles ne se répètent jamais vraiment et ne surgissent que comme saisies, partielles et ponctuelles, vagues témoins de notre présence dans un espace-temps donné. Leur mobilité est troublante. Suspendue ou agissante, elle révèle, dans son négatif, la non-fixité du champs circonscrit.

L'art est essentiellement nomade. Qu'il s'arrête là, précisément là, n'a que peu d'assises rationnelles. Le lieu premier d'un territoire artistique résulte plus de l'indéterminé et de la contingence que d'une longue logique historique et ses justifications subissent le désaveu constant d'antériorités sans cesse nouvelles.

Il s'édifie sur la répétition, le rite, l'accumulation, bien qu'il soit tourné vers l'exploration ; il naît par la récurrence mais s'étend vers l'inconsistance. La continuité y est toujours assurée, souvent stagnante toutefois et alors monstrueuse, refermée sur un périmètre narcissique. L'ouverture et la transformation y restent fragiles et incertaines mais elles constituent la voix active et profonde de l'art, celle qui agit à la frange périphérique du processus créateur. Dans sa visibilité. Au point de rencontre. Là où le territoire déborde et déferle. Là où il se rétracte et se noie. Quand il se joue lui-même et se met en péril ; quand il s'échange dans le déplacement et le battement de ses frontières, limites flottantes, garantes de sa substance vive comme de sa mouvance et non de sa réification.

L'être devant l'art se déplace ; d'orient, d'hier, du sud, d'ici, de maintenant. Il ne perçoit plus les oeuvres comme des objets, des styles, des mouvements (ce qui ne résume qu'un bien mince aspect de leur réalité) mais comme des jalons, des témoins, des condensateurs de temps indiquant du réel, des trajectoires insoupçonnées. Il les saisit dans la confluence du hasard et de l'intérêt, ce qui serait le travestissement courant du désir, un état d'attente continu, douloureux et euphorique, tendu vers l'action et qui ne sert qu'à tromper infiniment l'infinitude. Il les comprend comme les traces d'attitudes offertes à la disparition, la perte, l'altérité ; fondant et refondant le sens, reformulant le monde.

Cela exige que le regard porté soit léger et promeneur, curieux et ouvert, ne s'attardant pas à retrouver ou justifier une identité individuelle ou culturelle, un domaine intellectuel. Soucieux de sauvegarder la toute-puissance de sa mobilité.

—
Réécrit. Paru en 1995, dans *Jocelyne Allouche Oeuvres choisies*.

Images composites (entre 1996 et 2002)

Et, du fond de l'atelier, je reprends incessamment ces histoires d'ombres et de passages.

Toujours porteuses de références multiples au lieu construit – même les paysages cherchaient à témoigner d'une manière culturelle de voir, de se sentir encadré, d'habiter un lieu – mes configurations devraient être regardées comme un jeu de miroir ; le déroulement d'un film révélateur, dévoilant certaines valeurs et les déplaçant, non pas dans l'évidence d'une négation mais par une affirmation plastique. Elles oscillent entre la généralisation et la singularité, la familiarité et l'étrangeté, le très précis et ce qui est à peine effleuré ; le léger, le lourd, le fluide et le solide. Les propositions ne sont pas d'emblée frontales ou binaires ; elles se retrouvent très fréquemment dans l'architecture quotidienne de l'individu, dans l'occupation d'un lieu intime où l'on voit une image ou une gravure suspendues au-dessus d'un petit meuble ou placée autrement, d'une manière théâtrale. Ces façons sont souvent reprises dans mes œuvres ; elles varient mais elles reviennent aussi cycliquement, exprimées dans des qualités différentes. Il faudrait regarder mes configurations comme on lirait sporadiquement, par fragments, un long récit. Des "protagonistes" y reparaissent, des motifs récurrents ; références anthropologiques diverses portant sur le monument, le mobilier, le cérémoniel.

Depuis 1996, j'explore certains lieux urbains. Mes photographies sont les notations de contours évoquant, sans les préciser, des monuments de pouvoir et d'autorité ; de vagues lieux historiques, impossibles à assigner, dans l'espace comme dans le temps. Ces images présentent un aspect générique et mythique. J'ai travaillé dans des villes nombreuses ; toutes m'ont livré, au soir, sous une lumière baissante, des contours semblables bien que légèrement différents, me ramenant à ce phantasme d'un Occident se pensant et se voulant le centre du monde.

Bien que prélevées du réel (ce sont de vrais instantanés), ces photographies restent fictives et résultent d'une méprise du regard. Ce sont, en fait, des superpositions d'architectures, des condensés de profils saisis sous des angles et des éclairages extrêmes. La tricherie d'une perspective y est annulée par un contre-jour excessif.

Souvent, ces places-fantômes évoquées par ces photographies sont juxtaposées à d'imprécis volumes de plâtre (édifices, mobilier, monuments, cadres) qui annulent ou accentuent l'écart où nous nous situons devant l'image, générant le dessaisissement autant que l'appropriation, brouillant les frontières du proche

et du lointain comme de la fiction et du réel ; et questionnant conséquemment l'exclusion où nous situe l'image a priori.

Ce que j'essaie de cerner s'articule sur un échange complexe entre la notion de présence et la référence ; une tension entre la mémoire sensible d'espaces singuliers et une conscience intime de l'architecture. Une quête qui s'élabore sur le mode du transfert et de la métaphore, où des temporalités multiples se chevauchent à travers des configurations variées, associant des éléments relatifs au lieu, à l'image et à l'objet. Ces rapports naissent dans le voisinage, la juxtaposition, le parallélisme de divers niveaux de réalité. Cela s'opère par le biais ; dans l'épaisseur du tissu de l'œuvre, et fait naître ponctuellement, entre des éléments lointains et disparates, des désirs de mimétisme ; des moments où ils se rapprochent qualitativement ; où ils se réfléchissent imparfaitement mais suffisamment pour créer l'événement de l'œuvre ; des chassés-croisés référentiels et formels inextricablement soudés.

Dans l'image numérique, je ne m'intéresse pas aux habituelles interventions surréelles mais aux qualités singulières que le médium apporte à l'image ; ces altérations lumineuses discrètes que subit le document photographique lors du passage au traitement numérique. L'image de départ est très peu modifiée, mais elle est profondément altérée par le grain numérique qui reprend et accentue le grain photographique. Elle gagne à la fois en précision et en abstraction. Ses qualités lumineuses sont plus étendues. Tout en proposant au regard un reflet exact du réel (qui reste le repère stable de l'amateur de photographie, qu'on le reconnaisse ou non), elle se déréalise. Plus elle semble vraie, plus elle est fautive ; plus elle est fautive, plus elle semble vraie. Elle échappe à une saisie définitive. L'effet est déstabilisant et ne devient possible que par des interventions de nature extrêmement subtiles, aux limites du plausible, à un point où l'on ne sait plus dégager les purs artifices d'une singularité venue du réel. Dans les Ombres (2001), cet effet de dessaisissement, de distance mentale, se fait plus puissant. Paradoxalement, je n'ai jamais fait de photographies plus fidèles au réel. Cette série capte la graphie solaire lisible sur le sol de lieux urbains prestigieux ou de ruelles. La qualité des architectures de prestige ou délabrées s'y nivelle étrangement, donnant des dessins semblables où les variations d'échelle des bâtiments sont abolies. Les objets, qui recadrent ces images dans l'espace, sont eux-mêmes des ombres d'objets ; de vagues contours suggérant à peine un paravent, un balcon, un meuble, un monument... Objets et images deviennent des sortes d'envers l'un de l'autre. Les témoins d'un lieu retourné sur lui-même dont il ne subsiste que de faibles indices.

Je chasse depuis longtemps des images d'ombres au sol. Si je regarde la somme de cette cueillette photographique, elle me semble montrer le reflet d'un Occident en implosion, comme retourné sur lui-même, s'étendant, fragmenté, vers l'intérieur ; qui n'a plus de centre et ne saurait plus être le centre du monde.

L'envers des choses, parfois, en révèle des aspects qui échappent à ces regards qui sont portés de l'endroit.

L'ensemble de ces images me ramène encore, obscurément, à l'évocation du labyrinthe ; à travers des configurations toujours un peu semblables et contiguës, d'une diversité horizontale et sans mémoire. Des places, des ombres, des citernes, des places, des ombres, des murs... Au premier abord, chaque ombre semble être d'une singularité absolue, mais elle n'échappe pas à une couleur culturelle très générale. Un peu attentif, on y détecte ce qui possède un caractère européen, nord-américain ; ce qui appartient aux cours et passages arrière ou à la pompe de places plus officielles. Cela n'est pas d'une évidence immédiate. Il faut s'arrêter, chercher quelques instants, imaginer.

Les séquences s'organisent selon des associations multiples, tel un piège s'ourdissant sur une obscure logique et conduisant, d'une variante à l'autre, dans une linéarité apparente, vers le simulacre d'un glissement qui se ferait de cellule en place, en lieu, en image... Il importe peu, dans cette déambulation fictive, de discerner ces moments les uns des autres, de les comparer ; ils cohabitent, se chevauchent, glissent les uns sur les autres, s'exaltent, gardant en éveil une oscillation entre des sensations de présence et d'absence, de familiarité et d'étrangeté, d'appropriation et de déprise ; ils mènent à un sentiment de la disparition qui n'est pas contenu dans le seul constat d'un retrait factuel des êtres et des choses des catégories du visible et du vivant. Il s'étendrait bien au-delà du décompte saisissable par la notation d'une histoire universelle ou individuelle ; s'enfonçant dans une sédimentation d'une insondable infinitude, l'épaisseur de tout ce qui est retourné au silence sans traces. Ce serait la persistance d'une conscience de la perte imminente et immense, un sens de l'irrésolution, un désir d'indétermination ; porteurs de ce mystère sans cesse subi et refusé, du temps qui ne peut être appréhendé que momentanément, partiellement.

Au cœur de mon oeuvre, le labyrinthe demeure une image flottante et insistante, qui teinte émotivement des expériences diverses et changeantes ; une image sans résonance concrète ni vérité, mais contenant déjà, dans sa forme mythique, tout le jeu et la digression que nous donne parfois l'expérience. Elle n'aide qu'à cerner allégoriquement ce nœud que forment la séquence photographique et son encadrement qui se chevauchent dans une élasticité inépuisable et mobile.

Sur la nature de mes photographies

Des "instantanés" organisés dans une linéarité apparente mais qui dévoilent vite des sauts temporels éloignés, stratifiés. Ils traduisent la rapidité de la marche et le déplacement conséquent du regard qui saisit à la seconde près les fluctuations fragiles de la lumière solaire sur les choses. L'idée de l'instantané est

réaffirmée par le cadrage, les repères d'échelle et de distance, la perspective s'effaçant dans l'ombre ou la myopie de l'appareil photographique utilisé avec une trop grande fébrilité.

Les dessins fortuits de la lumière diurne sont légers et sans cesse en mouvement ; il y a quelque chose d'excessif et de fascinant dans le fait de figer cette fluidité et de la pulvériser dans la poussière d'un devenir maintenant numérique ; de la faire passer d'une matérialité à peine tangible à une autre tout aussi volatile mais d'un autre registre. Ainsi, le grain de la pierre animé par la lumière, repris par le grain photographique, est à nouveau filtré par le pixel ; le sol devient, paradoxalement plus précis et plus abstrait, l'image plus réelle et plus distante. L'intégrité du document atteint alors un point de précarité qui accentue l'effet d'irrésolution qu'il suscite.

Notes (2006)

Mon traitement du paysage, assez singulier, ne doit pas être regardé comme le choix d'un sujet artistique propice à la notation, mais comme un témoignage autre, qui interroge ce rapport au monde que nous entretenons avec le territoire. Nous reconnaissons quotidiennement le paysage à ces vues fragmentaires offertes par des fenêtres et ces cadrages inattendus qui sont parties intégrantes de toute construction, de tout abri. Véritables machines à percevoir l'étendue, elles nous situent dans la vastitude et placent notre regard souvent fortuitement. Avec ces jeux de cadrage, limitant et construisant la vue devant soi, nous vient l'illusion que le paysage est choisi beaucoup plus qu'il n'est subi. Le cadre, le faux cadre, le rectangle idéal du peintre ou du photographe, ne sont que la persistance, transposée dans l'acte artistique, d'un mode usuel découlant de l'habitation. Le découpage de ce rectangle, imaginaire ou réel, demeurant cet aspect premier par lequel nous tentons de cerner dans l'amplitude d'un site, cet infini de l'image.

Dans mes oeuvres, les balises, socles et cadres qui sont des objets sculpturaux, nous positionnent devant l'image et deviennent autant d'allusion à ce principe premier et architectural ; celui qui crée le lieu en nous ancrant dans un périmètre et nous incite à l'activité en nous détachant d'une intensité fusionnelle trop puissante avec la nature.

Il faut oublier ici ce qui serait une mission concrète de l'édification, et lire les propositions données comme autant d'ouvertures préparant le regard sédentaire et l'esprit nomade, ou l'inverse, à réévaluer les rapports de ce qui est très près et distant, comme ceux de l'éloignement vers un ailleurs et du retour sur soi ; autant d'évocations de ces substrats fondateurs de l'intention architecturale.

Mes oeuvres de sable

(scannophotographies) (2006)

Mon paysage s'effrite, implose et explose, cherchant à nous redonner en force l'intuition d'une énergie issue du corps comme celle d'une mer en mouvement. Ce seraient des tempêtes de sable mythiques, gonflées par un souffle artificiellement créé ; elles évoquent de vagues ouragans, des bourrasques, des colères terrestres. Ces images procèdent à la fois des moyens traditionnels de la photographie, du dessin, et de ceux de l'enregistrement numérique direct. Elles ont une autonomie mais elles sont souvent organisées en séquences ; elles offrent ainsi une impression accrue de rythme, de souffle, de tempos et invitent à se déplacer. Ce sont d'étranges paysages de vent qui ne livrent pas immédiatement leur provenance ou la manière dont ils ont été captés.

Mon "architecture" ne propose que des frontières figurées, des fenêtres de plus, des balises ; nous aidant à rompre cette stase du regard qui mène à l'indifférence. Structures blanchies et spectrales devant encore nous ramener à notre propre présence face à ce sentiment d'une identification première impossible dont ces images semblent porteuses ; paradoxalement, dans cette fonction de passage entre deux modes de représentation, ces masses et ouvertures n'en deviennent que plus concrètes.

Le parcours de mes expositions, comme tout travail de création, reste une tentative avancée dans l'incertitude et demeure un message muet fait de traces inspirées de l'élément naturel ; ces trajectoires de la mutation, de la métamorphose, d'une continuité bien vivante et qui ne s'achève pas.

Chapitre IV

—

Le cahier
des fictions
et soliloques

Chorégraphies

Chorégraphie 1

L'architecture ou la danse ou habiter la place (1997)

Elle se pressent au ras du sol d'abord. Le pavé, un mètre sur deux. On le réchauffe, on le creuse là où il offre une légère dépression. Il est mesuré et marqué de tout le corps plié, replié, déplié et redressé, jusqu'à cette limite infiniment tendue de ne plus pouvoir s'étendre et où il faut imaginer un arrêt, une cloison dure. Le rêve d'une boîte. D'une grande boîte à chaussures. Mais c'est le vêtement très vite qui devient muraille, qui s'épaissit, s'accumule, protège et barricade. Maçonnerie imprenable et toute puissante, au-delà de laquelle il reste la fenêtre, grande ouverte sur la place, panoramique sur 360 degrés et d'où le monde s'édifie au passage des nuées et des êtres.

Se promener dans les villes aux heures non actives, celles où l'on n'est plus forcé de garder les yeux au sol, les heures insérées entre le plein jour et la nuit franche. Quand les villes se réduisent à n'être qu'un amas de vagues fantômes familiers dont la connaissance quotidienne est brouillée par l'obscurité et qui révèlent d'étranges figures de pouvoir et d'histoire, non assignables, recouvrant l'espace usuel de charges mythiques insoupçonnées.

Une place se traverse aux heures mortes. Griserie de se retrouver dans un volume vide et sombre qui offre l'éblouissement ou l'obscurcissement selon l'angle ou l'axe ou l'écart ou la distance. Une polyvalence lumineuse infinie. Et les figures périphériques toujours, qui s'inscrivent sur fond de ciel incertain, ouvrant un doute abyssal. Démons, guerriers, falaises, palais, trouées, échelles... Surprenantes, insistantes. Le corps devenu minuscule dans son identité nocturne s'évertue à dominer ces contours de toute sa mobilité. S'approchant, s'éloignant, cherchant à reprendre saisie de ces volumes annulés par l'obscur et de ces masses dissoutes par le jeu. Un combat sans victoire ni défaite qui laisse un état d'excitation particulier ; un sentiment cuisant de présence résumé dans la densité de sentir soudainement le poids de son corps plonger jusqu'au cœur de la planète et remonter d'un coup jusqu'au nadir.

-

Publié dans *Conversations et oeuvres choisies*, 1999.

Chorégraphie II (2013)

Ce pigeon, là, devant moi, qui dort au vent. Ce pigeon blotti, recroquevillé sur lui-même et dont une photographie ne me donnerait qu'une image banale. Je le regarde de tout près, en vis-à-vis de la cime de cet arbre qui arrive à la hauteur de ma fenêtre, et je le pressens comme une énigme. De toutes parts ; de devant, de derrière, de travers ; rond comme une petite amphore fermée. Immobile. On le dirait faux. De peluche et de fausses plumes mais, à bien le

regarder, je devine qu'il tourne à peine la tête ; à gauche, à droite, et de nouveau à gauche. Ce pigeon sur son arbre, qui guette les restes que laisseront les deux autres d'en bas, ceux qui partagent son arbre. Ceux d'en-dessous, qui font cuire la soupe dominicale entre deux buissons dans une grande marmite d'aluminium protégée des curieux et du vent par des cartons, et d'où montent des chemins de petits signaux de vapeur odorante. Ceux qui, bientôt, laisseront tomber les divines miettes du pain dominical en tapis de flocons blancs juste sous cet arbre-là, pourvoyeur et parapluie, parasol de jour et abri nocturne.

Et ce pigeon, cette petite amphore grise et veloutée, cette petite chose fixée à un rameau et qui ne bouge plus, qui bouge à peine et dont on peut craindre qu'elle va basculer en rotation vers le bas, accrochée par ses anneaux de pattes sur cet axe de branche...

À peine voit-on sa tête minuscule qui tourne à gauche et puis à droite. Ce que l'on ne percevrait pas si le bec n'était blanc. Un tout petit point blanc allongé, comme peint sur la plume grise, mais qui se déplace lentement d'un côté et de l'autre. Ce pigeon que pas un autre pigeon ne vient rejoindre pour sa prière du soir, ce pigeon seul, petite amphore qui devient sombre, toute noire quand la lumière baisse et dont on ne distingue même plus le mouvement de la tête, dont on ne voit plus que les contours qui bientôt se fondent au feuillage qui lui-même se tasse contre la nuit...

Ce pigeon a disparu au matin.

Je ne l'ai pas photographié ; je n'aurais fait que le réduire à un contour anonyme et vague. J'en ai reçu l'image de ma fenêtre, à hauteur de la cime de l'arbre dont le tronc plonge jusqu'au bas et s'enfoncé.

Ce qui me reste de la beauté d'un pigeon vu de face en contre-jour : une forme d'urne aux courbes pures et qui fait imaginer le volatile comme un petit contenant enfermant l'infinité intérieure de son architecture osseuse, sanguine et charnelle. Une autre immensité de vie où, pour entrer, je dois changer mentalement d'échelle, me réduire, me contracter pour pénétrer et imaginer la vérité de ce petit pigeon, ce qu'il vit et voit du monde.

Et voilà que je me prends à danser sur une musique sans identité. Des mouvements inattendus d'envol, une cascade de mouvements remontant du centre et sortant de mes bras étendus. Enfoncée dans le noir de mes paupières baissées, je m'élève au-dessus de l'arbre jusqu'à l'angle de la rue, bien au-dessus de la prochaine cheminée et, bientôt, à cette hauteur où il n'y a plus ni bruits ni obstacles.

Chorégraphie III (2014)

Je m'tiens prêt.

Ca se produit tout juste avant la courbe. Quand le convoi prend le virage, il ralentit.

C'est là que je saute.
Il faut calculer juste. Le moment et le point de chute.
C'est une question de secondes.
Si on m'a vu, je reste au sol sans bouger.
Immobile comme un animal quand il sent qu'il a été repéré.
C'est la meilleure façon de disparaître.
L'absence de tout mouvement c'est l'invisibilité assurée même si vous conservez une forme identifiable.
Comme si le regard finissait par fondre et fusionner au décor tout ce qu'il percevait comme fixe.
Sans geste, sans souffle, je deviens anonyme comme une pierre.
Peu après je marche jusqu'à un point qui semble inexistant du train et impossible à voir du sol et de l'arrière.
Ça se découvre derrière les faux rosiers, enfoncé dans les arbres.
Qui ne sont même pas des arbres, tout juste des arbustes qu'on a oubliés et qui ont poussé trop haut.
Les grands murs bariolés là... il s'étale comme ça juste vers l'avant.
Il brille, il rutille et il attire comme le palais d'une fée malveillante.
J'y dors un ou deux jours. Je fais du feu.
La lueur ne se voit pas. Pas même de l'avant et pas même la nuit.
Je fais ça par en-dessous, sous une sorte de palier qui devait soutenir une véranda et qui garde une drôle d'odeur de bois détrempe même quand il fait sec.
De toutes façons, une lueur dans un lieu semblable, ça vous force à passer vite et à ne rien dire. Vaut mieux laisser dormir les ombres suspectes.
Et je reprends le train au matin ; le même, qui va ralentir au même tournant et à la tombée du jour mais en allant dans l'autre direction.
Il est facile d'y sauter. Les trains d'ici voyagent à fleur de sol. Mais il faut calculer son geste avec justesse.

Le trajet (1997)

Au sortir des tunnels, la vivacité en perte de la lumière noircit le paysage déjà obscurci par la succession compressée du clair et de l'obscur.

"all'alba e al tramonto..." L'évidence, murmurée dans une autre langue et rythmée par le défilé des arbres et des nuages, redevient une énigme. Il presse sa face droite contre le verre, attentif à ce point ; être immobile dans la mobilité. Passer derrière les villes quand elles se perdent, se dissolvent, s'amenuisent dans la foulée continue du train. N'en connaître que l'arrière, des variantes légères qui affleurent à peine dans le matin jeune. Laisser monter le regard aux cimes des choses découpées sur fond brillant. Les façades blanchies se réfléchissent sur la fenêtre de droite où deux horizons brisés s'engloutissent dans la vitesse sacrificielle.

Le train du soir parfois bifurque et il importe de bien lire l'affichage au départ. Les étranges noms de ce trajet. À la nuit, l'arrière des villes devient d'un noir opaque. On ne voit que les quais de béton, les néons verts et les noms. Des noms grinçants, ronds ; de très vieux noms. Les néons verts, les quais, le nom ; le train vide, la vitesse accrue. Les horizons du reflet qui ne sont plus que ceux de l'intérieur du wagon, à peine démentis parfois par le nom et le néon. Un seul compagnon qui dort, le visage fermé. Comme le plus lointain des êtres. Devenu trop général pour sembler encore humain. Quand le train finalement s'arrête, les choses se différencient à nouveau dans la pénombre. Un trou d'ombre après quelques secondes n'équivaut plus à un autre trou d'ombre et cette diversité inespérée allège la douleur de clore le jour sur une nuit hâtive, en cette saison où il faut vivre entre le climat et le frisson.

Au matin, il reprend le même train. La lumière vive n'arrive pas jusqu'à lui. Elle s'accroche à l'épaisseur poisseuse du verre. Elle se fracasse. Elle se morcelle. Elle devient grise puis brillante et blanche. Cela ruisselle et se perd près du cadre de métal. Les voisins sont nombreux ; ils sont tièdes et anonymes. On ne saurait dire la précision ou l'imprécision d'un visage. Les os se tassent. Cela brise le plaisir des premières lueurs directes du soleil.

Les jours où il ne prend pas le train, il reste suspendu dans une élasticité molle, dans la lenteur des heures où il se réduit et se fractionne. Car il a cette habitude de regarder les choses à grande vitesse. Il les saisit dans la foulée, les imprègne du regard, les digère les yeux mi-clos comme un grand carnassier, le plus rapide des félins. Dans l'immobilité, il y parvient mal, il s'ennuie.

—
Publié en 1999, dans *Jacelyne Allouche* - *Conversations et oeuvres choisies 1993-1999*, éditions CIAC

White Hole (1998)

(texte accompagnant une installation du même corpus).

Je suis venu du Nord. Des grands paysages sauvages. La ville, au premier abord, me sembla étroite et carcérale. Que des cloisons et des murailles. Mais le temps passant, la forêt mythifiée reprit peu à peu les proportions de l'entendement. La cité alors s'ouvrit horizontalement vers l'infinitude.

Depuis, de toutes les gares, je ne retiens que ça ; une montagne de débris ; un tas d'images mouillées, de têtes décorées et fanées, d'odeur confuses. Moribondes, Immondes. Mondes. Grésils de néons ; insectivores, omnivores. Un magma compact et dur. Mais grouillant. Un espace obstrué par surpeuplement. Concentration, accélération aveugle. L'intérieur d'une masse. Un point d'opacité.

Une béance qui s'allonge, que l'on élongue ; d'une élasticité continue et semblable.

Parfois fissurée d'une soudaine trajectoire lumineuse, minuscule comme un tunnel de ver. Quelqu'un, quelque chose, pour quelques secondes, se démarque. Puis tout s'éteint et reprend de l'épaisseur. Un tissu infini et invariable de signes annulés et réduits. Blanchis. Brouillages. Passages sur passages. Ce qui survient se dénoue à la seconde qui suit. L'indifférenciation. Comme celle perçue d'un train vague et vierge si on le regarde à notre échelle, à la hauteur du regard humain de maintenant. Je ne retiens que ça. Avec, peut-être, quelques singularités des façades et un arbre, souvent ; planté là, droit devant ou sur le côté. Un petit arbre. Plutôt un arbuste étonnamment récurrent qui, de gare en gare, sert d'étalon, de mesure.

De mon poste d'attente de tous les trains, je relève la tête pour bien voir si les contours des villes, en hauteur, diffèrent ou s'équivalent. Et ils diffèrent mais s'équivalent, devenant une seule et même ville occidentale qui s'étend à recouvrir toutes les autres.

Les Grecs avaient donné une image prémonitoire de l'Occident ; l'Omphalos, Le Nombri du monde. L'objet est drôle ; c'est une petite colline de marbre à peine blanc et à peine plus basse qu'un homme de taille moyenne. Elle est enserrée dans une résille taillée à même sa surface. Contenue. J'ai imaginé qu'elle est perforée au sommet, vers le centre. Je n'ai pas vérifié. Les Chinois, eux, croyaient qu'une montagne ne peut vivre sans une faille intérieure ; une veine d'aspiration.

-

Publié dans *Conversations et oeuvres choisies*, 1999.

Géométrie

(Entendu en 1998 dans un jardin public, réécrit en 2015)

Quand j'ouvre les yeux, j'entends les oiseaux et j'vois tout de suite où j'suis.
Si le ciel n'est pas clair, j'les referme.
J'en ouvre un et puis l'autre pendant que j'referme le premier
et ça dure un peu...

... Mes yeux bien grands, mon premier mouvement, c'est de rouler la tête d'un côté et de l'autre
De l'est vers l'ouest d'abord...
Tout ça c'est si j'suis bien situé au sud comme je pense que je l'suis le matin.
J'peux me tromper.
Mais ce qui compte, c'est que mes directions tout au long du jour s'opposent en quadrature.
Ça donne le sentiment de la géométrie.
Si y'a pas la géométrie, j'peux pas m'orienter... Et si je fais pas mes allées et venues dans les quatre sens qui s'opposent, en tournant de l'un à l'autre et du matin au soir, j'ai l'impression de perdre un jour...

... Même si ma tête roule le matin, c'est toujours d'en haut vers le bas et de nouveau en remontant que je regarde.
D'en bas et en tournant à ma façon, je vois que le haut. Ça élimine les salissures...
D'en haut ça reste invisible.

Je les entends qui courent. Parfois ils sont tout près, juste derrière moi.
Sitôt que j'ouvre les yeux, je les entends courir... Ils courent de plus en plus.
Je ne sais pas après quoi car souvent je regarde vers le haut.

C'est beau le haut.
Je regarde donc du bas vers le haut, c'est ce qu'y a de mieux...
En partant du bas, on peut toujours penser à monter
Mais si au départ on est déjà placé haut, y a pas de choix
Comme je pense, on peut plus monter,
faut redescendre !
Ou bien savoir marcher sur des fils.
D'un point à un autre.
Sans tomber.
...Quand le soleil monte, je marche.

J'avance comme ça jusqu'au centre de l'Est
Mais l'Est d'ici, c'est pas l'Est
C'est l'Est de l'Ouest, si ça se peut géographiquement parlant...
En plein cœur donc du centre de l'Est qui se trouve dans l'Ouest
C'est bien là que j'ai ma maison ! Au beau milieu d'une longue galerie.
Ça donne un toit, le mur au dos et la fenêtre large ouverte devant sur le paysage.
C'est la grande architecture.
La protection au-dessus et derrière, puis le panoramique vers l'avant
J'ai plus qu'à guetter ce qui arrive ...

e les entends courir.
Je les entends et je les regarde.
Ils traversent de vieux théâtres ; les vieux théâtres du roi. Ils les traversent en courant
Je ne sais toujours pas après quoi...
Il y a dû y en avoir des rois, parce que où que je tourne la tête, il y a un théâtre avec ceux de maintenant qui le traversent en courant.
Ça doit être pour s'en échapper.
Je les entends toujours...
Et je les regarde, j'accumule mes images à moi. Pour les offrir, pour qu'on les attrape.
... Comme ça elles vont continuer.
Ces images c'est moi depuis le début de mon début... Mon histoire. Alors ça me préoccupe qu'elles poursuivent.
Elles défilent pendant que je laisse filer l'heure et jusqu'à ce qu'y m'aille changer de poste.
Parce que l'intérêt qu'on vous porte, ça s'épuise...
Quand vous sentez que les regards flottent sur vous comme sur une pure inexistence, faut pas hésiter et bouger vite sinon, il y a le risque d'être effacé, de disparaître, parce qu'on ne retient plus, pas même pour une seconde, la forme de ce que vous êtes...
Comme on ne voit plus ceux qui courent. Mais on les entend

...J'prends alors vers le Nord
C'est toujours dans le sens des aiguilles d'une montre que j' me déplace.
C'est douteux géographiquement parlant, mais c'est plus logique pour faire passer le temps.
Et c'est partie de ma dialectique géométrique.

Pour le regard, c'est autre chose...
Souvent j'le dirige d'Ouest en Est ou j'le laisse traîner derrière moi, histoire de pas oublier d'images...

... Où tu vas... où tu vas qu'on me demande...
Est-ce que j'sais ? Est-ce qu'y faut savoir ? Et pourquoi faudrait savoir ? J'vais dans le même sens c'est déjà ça...
Et j' regarde dans tous les sens même si ça semble un peu bizarre de dire que mes yeux balayent derrière moi histoire de récupérer ce qui s'y perd.
Je m'arrête toujours là, devant le même arbre...
Au premier coup d'oeil, on dirait un seul arbre mais y en a plusieurs l'un sur l'autre ou l'un dans l'autre... Ou plutôt l'un derrière l'autre
Faut rester attentif même si le sens de comment j'regarde n'a rien à voir avec le sens de comment j'me déplace !
... Découpés comme aux ciseaux...
Comme tricotés l'un sur l'autre, y s'arrêtent net, précisément là ; sans aucune raison qui s'voit. Du point où j'les regarde y se dédoublent, y se multiplient puis tout ça, ça se regroupe comme un seul ; une vraie discipline militaire.
Mais c'est pas naturel.
Je les ai vus tendre des fils et cisailer le long de la ligne
J'ai pas vu d'où venaient les fils ni où y s'arrêtent. C'est tout de même curieux.
Une obsession de la rectitude qui ne fait pas voir d'où elle vient ni où elle va. Ça doit causer les guerres. Le pire c'est qu'elle laisse pas même voir d'où elle est partie à travers les siècles.
Un temps, ç'était le savoir des rois mais ils étaient rares et, sauf en cas de révolution, le secret se passait de père en fils.
Maintenant, ça pullule. Une multitude. Des petits rois funambules qui dansent en haut sur des fils précaires.
Plus la peine de leur couper la tête y a qu'à les faire basculer.
... Pour ça, faut bien connaître ses réseaux de fils, d'où ils partent et où ils vont...
Encore qu'y se présentent toujours comme des lignes bien droites...
Mais c'est qu'une apparence.
La perspective, ça a toujours été une sorte de tricherie
Un parcours trompeusement rectiligne. Une fausse certitude... J'le sais parce que j'y marche en plein cœur, tous les jours, en toutes saisons!
... Tout ça, ça obéit à une raison de calcul obscur et invisible qui finit par vous piéger.
C'est pour ça qu'ils courent comme ça sans jamais s'arrêter.
Parce que je les entends encore.
... Où tu vas, où tu vas... Comme si j'pouvais savoir...
Quand ça commence à s'éteindre un peu, en haut, je m'engage vers l'Ouest même si, parfois, mon regard traîne un peu vers l'Est histoire de rien perdre...
Vers l'avant, c'est pas la peine, j'connais la route
J'arrive là juste à mon heure !

J'attends ce grand silence qui revient, timidement mais qui s'améliore pendant que la nuit descend

Les bruits, moins de bruits. Ça s'éteint. L'un après l'autre, jusqu'aux derniers. Y'a plus que ceux de mes petits voisins qui piaillent ou qui roucoulent selon que le temps est sec ou pas...

C'est sûr qu'ils guettent ça avec moi ; l'arrivée de la nuit et comment les choses se changent en ombres et surtout l'effacement de ceux qui courent... Pas facile à observer. Faut de la discipline et un poste fixe.

... Et en attendant on se cause.

Mais là, vous pensez qu'y a que moi qui saisit, ça s'entend... Détrompez-vous. J'ai aussi de la méfiance ; sauf que moi je doute pas du fait qu'eux me causent mais du fait que je doute qu'eux me causent...

Où j'vais, où j'vais... je sais toujours pas... mais j'y vais lentement.

Moi j'aime pas courir...

... Les oiseaux, y vont là... Dans des creux qu'y connaissent bien.

Entre ces dentelles, là... Au centre, où ça s'assemble comme en une sorte de cage. Un peu défaite mais elle en a tout de même la forme, de cage !

Plus tard, y se figent, pour se camoufler comme pour une photo... C'est aussi pour qu'on les oublie mais pour que moi je me souviennne d'eux.

... L'effet de cage ça leur suffit.

C'est comme moi, quand je retourne sur mon banc pour repartir du Sud au matin...

... Avec le temps, j'sais pas si j'ai pris sa courbure ou s'il a pris la mienne par une sorte d'empathie qu'aurait un banc pour un homme...

Il a mon odeur c'est certain.

Mais une odeur, ça vous donne pas une forme, ça indique tout juste l'appartenance.

J'y arrive le soir par une faille secrète. Je suis dans l'interdit.

Connaître la porte d'entrée c'est encore la grande architecture !

C'en est du moins et indéniablement le début et la fin.

Mon manteau je le vois aussi comme un édifice.

D'année en année, il s'épaissit comme une muraille, une forteresse.

Nous sommes devenus imprenables.

Retour au Sud.

... Soudés et empilés

mon banc, mon manteau et moi...

J'épie les odeurs qui arrivent.

D'abord la mienne, qui monte de mon banc.

Même si j'y suis habitué, elle se détache dans la distance du jour et elle se particularise.

À chaque retour, il me faut l'appivoiser...

Et c'est le grand cèdre qui laisse aller des nuées résineuses comme s'il respirait.
Puis, j'attrape une odeur mouillée, un peu moisie.
Ça sent la nuit profonde avec une finale sucrée et acide...
On dirait une merde d'oiseau qui doit manger des fleurs et pas des mouches...
... Et puis, plus rien.

