

Bienvenue à la foule !



















PARADISE



Le fond de vert est vif... (promenade en urbanité)

Quand on passe la porte de l'exposition de Martine Derain à La Source du Lion (Casablanca), la première image qui nous saisit est le vert vif (et tendre) qui recouvre le mur d'en face où est accrochée une série de photos en noir et blanc. Et même s'il faut auparavant traverser le faisceau d'un projecteur diffusant en boucle un film de danseurs sur une cloison rapportée, cloison qui installe déjà le sentiment de ces assemblages géométriques des habitats urbains, malgré cela donc, c'est ce vif vert qui fait impression... et perspective.

Les clichés noir et blanc sont alignés sur ce mur dans une évidente continuité rythmique que rompt la tache violette et quelques plantes en pot d'une photo imposante... de rien. Ou alors de si peu, que c'est déjà trop dire que la tache de couleur semble une moquette, les éclairages des accessoires de cinéma... On en vient même à douter du sable et ses buissons, ou encore du ciel comme un dessin d'enfant aux trois nuages suspendus... Est-ce là réellement la mer ou un décor peint en arrière-plan de cette image ? Tout ensemble attend l'arrivée d'un improbable modèle, comme attendent chez les photographes de quartier de pauvres décors de toile peinte et quelques accessoires, que chacun qui prend la pose peut adapter à sa situation.

Attendre ou ne pas

D'ailleurs l'exposition s'intitule *Bienvenue à la foule*. Il s'agit là de cette situation d'attente où la foule est invitée à occuper l'espace qui lui est

préparé. Faut-il alors s'abandonner à la vision des photos noir et blanc qui entourent celle-là qui nous a attiré – c'est ainsi du vide, cette attirance – ou faut-il revenir à l'image projetée des danseurs devant laquelle des sièges inclinent à s'asseoir ?

Attiré par le son des vagues qui provient du film et donne un corps à la mer de pacotille, on découvre d'autres images en vis-à-vis qui répondent à la première par le grand format des tirages et les couleurs. Il est ainsi un cheminement qui s'impose d'échos en échos dans cette mise en espace, selon le fil (le film ? on pressent que cette discontinuité reste narrative en ce qu'elle imagine *physiquement* un auditeur « émouvant » et que d'autre part elle tresse la trame du tissu de Shéhérazade fait de toutes les histoires assemblées) que chacun voudra tirer et qui vient de l'intérieur des images (et du son). La vision est ici une déambulation où chaque fragment qui la constitue dialogue avec d'autres, composant un paysage commun complexe, où tout un chacun est invité (ou nul n'est rejeté à priori pour peu que, lui, « n'attende rien »), et particulier quand chacun compose là son cheminement selon ses sensibilités.

Dans une exposition récente à Marseille, Martine proposait déjà de ces photos avec éléments de décor que les ouvriers immigrés des années 60 envoyaient dans leurs familles en guise de nouvelles de leur situation. Ou, dans cette exposition encore, les papiers peints des appartements abandonnés d'une rue populaire, représentant de semblables paysages « de fortune » composés de rêves exotiques. Ils étaient à cette occasion, des paysages désertés d'une vie ouvrière et son imaginaire. La foule, comme une houle, s'en était retirée.

L'étrange demeure, Vol de Nuit, 2010.
Il s'agit du Fonds Keussayan, «découvert»
au cours de la création de *D'un seuil
à l'autre* [*Perspective sur une chambre
avec ses habitants*] et désormais
conservé aux Archives municipales de
Marseille et à la Cité Nationale de l'Histoire
de l'Immigration.

La série de photographies en noir et blanc de format carré qui enserme la première image « ne sont pas d'aujourd'hui » comme on dit... les voitures, les murs borgnes dégagés de toutes « réclames » révèlent déjà la constance de la photographe au regard sur la ville. Le geste stimule la mémoire autant que les images se donnent, pour peu qu'on ait connu nos villes quinze ou vingt ans auparavant. Pourtant rien ne porte ici à la nostalgie d'une cité perdue. On sourit à jouer des mots et de la présentation entre vert et verre où se glisse cette résurgence du passé par le regard et la volonté de la photographe. Sa détermination déjoue l'apparente simplicité de la présentation. Chaque image est là, au sens où le désignait Walter Benjamin, « une prophétie » puisée du passé. S'il n'est jamais vain de chercher chez cet auteur les prémisses de nos voyages dans la ville d'aujourd'hui, il y a précisément chez Martine ce geste de l'innocence totale et d'acuité au temps qu'il évoque dans une des Thèses sur l'histoire par une citation: « La vérité immobile qui ne fait qu'attendre le chercheur ne correspond nullement à ce concept d'histoire. Il s'appuie bien plutôt sur le vers de Dante qui dit : C'est une image unique, irremplaçable du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas pu se reconnaître visé par elle ». Le passé, pour être un passé même, « va se chercher » au titre d'un présent.

Places

D'évidence dans ces photos en noir et blanc dansent trois questions de place. Faire face, faire angle, faire centre. Trois questions tournées (retournées) en chacune d'elles. Aucune bien sûr n'est exposée explicitement, il n'est pas de

traduction en mots des images, ni de grammaire ni de lecture même. Mais chaque photo renvoie à notre place physique face à... un angle, une face, un foyer. C'est-à-dire ce qui joue dans chaque morceau primaire d'urbanité (entendu ici pour ce réel à hauteur d'homme qui fonde notre appréhension de la ville). Ce qui témoigne ici, c'est une expérience commune fondatrice d'espaces urbains habités... Mais vides ou presque. Si ces images témoignent d'un temps, d'une réalité, d'une ville, pour autant cette ville-là n'existe pas. Réduite à être la trace, sans la foule qui en forme les contours (comme un fleuve à l'étiage a creusé ses berges dans la crue).

Cette forme au sol, ce lit de nos usages, de nos mouvements, est un vide occupé de toute notre absence. S'y lit la chaleur de nos corps, la trace de nos mains sur les murs, le glissement dans les interstices des rues. Mais dans le même temps cette ville presque vide, cette ville impossible, est *aussi* une abstraction, les façades sont des aplats géométriques (renforcé par le tirage numérique) d'une étonnante sophistication de formes et de rythmes du vivant et de sa pensée, les angles déclinent les multiples résolutions de la géométrie au problème posé, les centralités se creusent en chantier ou s'expansent comme les centres d'un monde. Il est possible aussi de se plonger dans ce *presque vide* là, entendons-nous bien. Les quelques habitants de ces formes primitives en deviennent aussi l'universel d'habiter. On se prend à revenir sur la première image... Et oui, là au fond, entre les buissons, sur le bord de cette plage, il est aussi des habitants. Ce *presque vide* est peuplé. D'autant plus qu'il l'est moins. Une présence minimum qui en creuse la fragilité. On peut se dire encore que les danseurs solitaires du film ont un rapport identique à la ville. Ou pour le moins proche. Leur scène, ce sont d'ailleurs

des toits, qui se dérobent là aux photographies que je regarde. Ils dansent dans l'angle mort du regard.

Car angle de mur ou de rue, façade ou cœur, tout ici est décliné au sol. L'élan-
cement vertical ne viendra qu'après, dans cette photo rejetée entre les deux
baies vitrées de la salle d'exposition, qui s'ouvrent sur la ville. Elle représente
les tours jumelles de Casablanca. Dites ici aussi les « Twins » évidemment.
Ou plus précisément les « Touines ». Elles se dressent parmi les blocs des
immeubles de moindres étages. Elles surgissent des toitures comme certains
arbres de pays luxuriants où la végétation se glisse entre les habitations et
s'élançe au soleil. Dans l'image, cette ascension en chantier enserme le vide,
l'enjeu est devenu la transparence, la structure est fragile et ne saisit que l'air
encore entre ses angles. Le verre du revêtement viendra parachever l'œuvre.
S'il nous vient de chercher ce qu'il en est de d'une présence fragile d'une
foule qui serait *bienvenue*, on aura la surprise de découvrir (c'est une photo
précise et infinie) que sur chacune des tours un visage est représenté, photo-
graphies dans la photographie elle-même, sous la forme d'un corps d'homme
et d'un corps de femme, le couple originel de cette foule à venir. Dans cette
image de milliers de fenêtres, de terrasses, de portes, ils sont étrangement
les seuls occupants.

Effet de montage, pensée par assemblage des circonstances, par collage.
L'observateur aura reconnu au loin, par les fenêtres sur la ville qui entourent
cette image, les tours aujourd'hui achevées, représentées-là en construction.
L'image suggère la gémellité de ce couple fondateur et témoigne que nous
sommes très loin à ce moment-là, de la ville érotique de Boullée ou de la

renaissance italienne. Cet érotisme-là est celui des gastéropodes. Parfaitement à même de devenir le symbole de la reproduction asexuée du capital et de déclencher des furies intégristes. Et, si l'on continue la promenade proposée par l'artiste, on découvrira *en regard* à celle-là, en vis-à-vis sur la cloison qui est le dos de l'écran du film, le mot « Paradise » en lettres de néons éteints couronnant un bâtiment à peine deviné derrière ce qui semble un terrain vague. Cette photographie prolonge ainsi la proposition précédente. Il est peu de texte dans les images de Martine comme il y est peu d'habitants. Les mots n'en sont que plus précieux d'être rendus à leur fonction narrative. Dans la série en noir et blanc, un bâtiment était surmonté de l'inscription « Institution En Nour ». En Nour, *la lumière*. Ce dont il est question dans cette exposition, dans cette *bienvvenue*, n'est rien moins que la promesse du paradis. Ou plutôt comme ici, le seuil de la porte...

À moins que ce ne soit l'inverse, l'entrée au « Paradise » comme « modèle » de toutes les attentes. Et le seuil noir de cette image d'attente, *no man's land* (on a entendu que toutes les images de cette exposition déclinent cette notion) ici frangé de clôtures métalliques justes perceptibles autour d'une chaise d'occasion et sa table, ceint d'automobiles accumulées, semé de reliefs et de détritrus, dessine d'évidence l'habitat de vent de vies incertaines. Si transparence il y a ici, c'est la protection de grillage qu'offre à la pauvreté cet enfantement monstrueux d'un matérialisme sans spiritualité.

Pauvreté. Il ne faut pas espérer visiblement de Martine Derain les gages de la compassion organisée, l'empathie appropriée pour les victimes, ni même les discours sur l'injustice de la richesse et de la pauvreté, tout ce sentimenta-

lisme d'époque, occupé à conjurer la honte et couvrir le renoncement. Toute cette accumulation d'objets en tête de gondole des idées. La pauvreté comme la richesse, ici, restent des interrogations. C'est-à-dire, peut-être, des choix.

Au « Paradise »

Cette porte, de quel ailleurs est-elle l'annonce ? Comme Dante des enfers ramenait des récits, Martine est revenue du *Paradise* et nous en propose les images. Une autre série en couleur, images numériques grand format, balaie le mur en une sorte de panoramique lumineux. C'est cette lumière qui de prime abord définit la série, une lumière irréaliste (de quel divin ?) qui isole en chaque cliché, des bâtiments aux fonctions indéfinies de leur environnement. Une lumière constante alors que l'arrière-plan de ciel laisse entendre le coucher du soleil et la venue de la nuit. S'il est de lumière, le *Paradise* est nourri de lumière artificielle...

Qu'en est-il d'une série ? Comment se dessine-t-elle ? Comment celle-là, se dessine-t-elle ? Et à quoi bon y accorder quelque importance ? Une série en soi ne fait pas œuvre, ne fait même pas forme... Mais il est dans le travail de Martine des gestes qui portent le sens, qui sont une certaine façon de se placer, de se frotter aux formes de la vi(II)e, de frapper aux portes... même du paradis, de se faire ouvrir et revenir témoigner. Et ces gestes d'obstination têtue, de souplesse physique et mentale, de charme et d'intuition, d'intelligence du retour (comme là, où nous sommes à marcher, dans cette exposition par exemple) est un geste tout entier d'*urbanité*. On entendra ce mot

depuis le sens qui lui est donné aujourd'hui, en gros de ce qui serait un « art d'habiter la ville » où pour dire plus grossièrement « du vivre ensemble » à ce qu'il était plus avant, qui relève de l'extrême politesse, de la courtoisie. De l'humilité (têtue) de M. Atget.

Cette création et la suivante, imaginées avec Dalila Mahdjoub, sont racontées sur www.documentsdartistes.org/derain

On s'écartera de la stricte description de cette exposition pour mieux entendre de quoi il s'agit et on se souviendra pour imaginer cette urbanité extrême, de son travail en Palestine, œuvre qui franchissait les « portes » du « *Paradise* israélien ». « Terre promise » s'il en est, et franchissement, excusez du peu, par les checks-points sécurisés de Tsahal, dans les poches des Palestiniens : Martine avait fait imprimer (et relié à la main avec sa complice d'alors Dalila Mahdjoub) trente mille tickets de bus qu'une compagnie de transport palestinienne avait accepté d'utiliser officiellement, pour ce qu'ils restaient le seul document non contrôlé par l'armée. Sur ceux-là, les traces symboliques et reconnues largement, de la force, de l'humour, de la finesse du peuple pour résister ou détourner les ordres de l'armée d'occupation. A chaque ordre son contournement. Dans la main de chacun qui prenait le bus. L'invitation au voyage est une invitation à la subversion.

On ressent dans cet exemple, ce qu'il en est de mélange de conjuration de la peur, d'acuité extrême au territoire arpenté ou (et) habité, de subtilité et de force « en mode mineur » dont ce geste témoigne qui n'est prolongé que par la sensibilité extrême du corps au faufilement. Ou ce qui n'est pas moindre, de capacité à se glisser en d'autres peaux (entre d'autres peaux). Ainsi lors d'une autre négociation avec d'autres pouvoirs, et une autre approche des passages (et des *Paradises*) elle creuse « l'accueil » en France des travailleurs

immigrés et les conditions qui leur sont faites, plus tard, du retour (encore). Faisant modifier les fondations d'un nouveau centre d'accueil en construction à Marseille, les deux jeunes femmes insèrent de façon visible les portes récupérées du premier foyer Sonacotra. Là, les portes sont devenues des fondations (sous le seuil d'entrée !), là le peuple exploité a une histoire, et il fait mémoire à l'endroit de sa fragilité extrême, où l'injustice (et l'oubli) semblaient des plus faciles. Des portes glissées comme des coins dans les dispositifs de pouvoir. Pour fendre avec le temps.

Séries

Si l'on regarde la série en noir et blanc, on imagine la longue marche à travers la ville, le regard qui fouille, s'arrête, avise l'angle, le recul du corps, qui pivote, repère, recadre, cherche... trouve l'angle dans la façade, la façade dans l'angle, la périphérie dans le centre, le foyer dans la périphérie. Une rigueur toute de sensibilité et de connaissance de la matière et ses possibles. Mais une marche heurtée. Une posture frontale, la volonté de s'arrêter aux choses et les connaître... Si chacun des clichés porte l'indice de ce mouvement, de ce qui est un certain rapport au monde, c'est la série d'image qui donne à entendre une unité de ce monde dans la fragmentation de son rythme. Une unité construite et proposée par le regard lui-même, délimité et clos par la marche de l'arpenteur. La lumière est un ailleurs, c'est même explicitement une institution ! Les rares habitants existent comme existe la photographe, comme l'unité reconstruite, la seule continuité interne de ce paysage discontinu.

La série *Paradise* est d'un autre ordre. Unie par la lumière, par le jeu de deux lumières contradictoires. Celle artificielle qui isole « une zone » des images, la sépare, mais celle aussi naturelle qui déclinant, construit l'unité temporelle et spatiale de la série et sa continuité narrative. On y perçoit la photographie comme à une place unique et son geste celui d'un panoramique cinématographique linéaire tout en souplesse et douceur. Le paysage ainsi photographié est une station balnéaire qui s'alanguit au long des plages, fait d'un décor aussi réel que le serait un jeu d'enfant, un décor une fois encore presque vide d'habitants. En arrière-plan, le mince fil de la houle marine peu à peu se glisse dans la nuit noire, jusqu'à n'être plus que quelques lignes d'écume irrégulières. Dans la présentation de l'exposition, ce panoramique se prolonge même à travers les baies vitrées ouvertes sur la ville dont le *Paradise* est l'au-delà rêvé et contradictoire. Il englobe alors la vision des deux tours et son couple fondateur. Mais il englobe encore, à côté du seuil qui le nomme « paradise », le premier élément de ce paysage touristique, de ce continuum... Et c'est un cinéma. Plus encore, un cinéma dont le fronton s'orne d'une frise stroboscopée des affiches de films annoncés, un cinéma qui initie et décrit le geste du panoramique très précisément, dont la forme du bâtiment même, tout de douceur et de courbes, lance littéralement le mouvement de la série. Le cinéma comme source de la lumière artificielle qui baigne cet au-delà. « Par ailleurs le cinéma est une église ». L'église de ce culte du *Paradise*. L'église d'une drôle de paroisse.

Mais avant cette irruption de la pensée des images, l'impression est trouble. Longtemps on cherche les signes qui disent la réalité des clichés : maquette ? jeux d'enfants ? Ceux-ci sont présents dans l'image et c'est peut-être par leur

présence à une échelle de jeu, que l'on peut situer... que ce n'est pas un décor de jeu ! Est-ce même peinture ou photographie ? comme l'ambiguïté numérique en insinue le doute par la grâce des tirages très grand format... Dans la photographie « aux jeux d'enfants », les seuls habitants de cet univers sont confinés dans une sorte d'aquarium et pédalent des vélos d'intérieur ou courent des tapis roulants. Leur champ de vision en surplomb, pourtant comparable à celui de la photographe, est évidemment borné par le champ de lumière. Devant eux, de l'autre côté de la paroi de verre, au-delà des rangées des lits de bronzage, studios et cabines de douche de l'établissement, au-delà du cercle éclairé, la nuit tombe doucement sur la mer et la plage de sable comme un effacement du temps.

On citera encore les observateurs des années 30. Il serait si facile de se rappeler qu'en ce temps-là, la promesse d'un paradis finit en enfer, que parfois la pensée empêche la pensée. Il ne s'agit donc pas de ça, mais on trouve sous la plume de Siegfried Kracauer l'exacte description du phénomène ici capté par la photographe. Dans son livre *Les employés*, il décrit le rôle de la lumière dans l'illusion apportée par les baraques à rêve des classes moyennes. Ici, sous le regard bleu, mais là doucement acide de Martine Derain, les foules « bienvenues » n'expriment la nostalgie de rien, qu'elles portaient chez le peintre E. Hopper à qui on pense. Les noctambules ne sont pas encore tombés de leurs rêves. La lumière ne s'est pas éteinte. Le monde est encore bon enfant (mais on sait que la dernière porte de ce *Paradise*, plus avant sur les mêmes plages de Casablanca, est déjà en construction, qui en finit de toute innocence).

Il est en arrière-plan ce mouvement de mer difficile à ne pas évoquer. En symétrie de la place de l'auteur, cernant « l'île » du *Paradise*, la mer est aussi par là le « double » de la photographie, son égale, son miroir aussi. Elles sont l'une et l'autre un peu dedans et un peu dehors cet espace artificiel. Sans la référence de la mer, l'image de cet urbanisme balnéaire semblerait une maquette.







Surf Land

SPA Beauté

Le Moana Grill

LA ZEBAZZA







Dansé, habité

La première projection nous « cueille » à l'entrée dans la salle d'exposition (en vérité cet appartement du 6^e étage de l'Avenue Mers Sultan, au cœur de Casablanca. Celui-ci sert aussi d'atelier au collectif de La Source du Lion). Nous avons le choix de prendre place là et nous faire spectateurs de ce qui semble une chorégraphie ou continuer le cheminement pour revenir entendre plus tard ce dont il retourne dans ces images animées parmi les images fixes.

C'est la compagnie Ex Nihilo, emmenée par Anne Le Batard et Jean-Antoine Bigot et dont Martine est artiste associée. Les images ont été tournées en 2009, lors d'une résidence à La Source du Lion. Les solos sont interprétés par Jean-Antoine et Corinne Fontana.

Deux vidéos sont présentées dans l'espace et il importe d'écrire un peu comment elles prennent place. D'abord ce sont des projections. Une précision qui semble tomber sous le sens, mais pourtant le deuxième film est donné sur un moniteur derrière la paroi de verre d'une pièce contiguë. Il se projette pourtant, par reflet, sur la baie vitrée qui lui fait face (si l'on visite l'exposition à la nuit tombée comme ce fut le cas lors du vernissage). On a déjà perçu comme ces baies vitrées prolongent sur la ville les mouvements photographiques de l'exposition. Il en est de même pour la vidéo dont l'interprète, qui danse sur un toit terrasse, se retrouve ainsi « projetée » à travers ce jeu de lames semi réfléchissantes (c'est le mot juste pour dire ces systèmes de miroirs) sur d'autres identiques toits-terrasse du quartier Mers Sultan. En journée, ce sont au contraire ces immeubles proches qui font reflet sur la paroi de verre intérieure où s'incruste alors l'écran vidéo. Il reste encore à entendre de la même façon l'intrusion sonore de la vie urbaine qui, loin de faire « extérieur » au travail de l'artiste, se glisse dans les silences de la bande son (où un train parfois traverse l'espace, qui n'est pas, lui, du voisinage !) Ce même jeu res-

senti avec les images fixes accentue le sentiment d'une œuvre « glissée » là entre les plis du monde et jamais absolument extérieure à elle. Autre expression de cette urbanité déjà évoquée.

Pourtant ce qui se joue ainsi est contradictoire. Cette présence extérieure mouvante avec les heures du jour, n'est pas sans faire écho à la nuit tombant autour de la lumière artificielle du *Paradise*, et pose fortement, au contraire, et dans le même temps, une réelle distance avec l'œuvre exposée, « ce salutaire mouvement par lequel l'homme et le monde ambiant deviennent étrangers l'un à l'autre ». Ce mouvement de balancier n'a pas un point d'équilibre. Celui-là « danse » au fil des heures.

Walter Benjamin, *Écrits français*.

Il n'est pas étonnant alors que ce soit des danseurs – mais où sont-ils danseurs ? – qui marquent parmi ces images et sons la frontière de la présence humaine, qui « habitent » cette ville qui n'existe pas. Il leur est donné de parcourir ce cheminement incertain, qui serait une déclinaison d'« étranger » devenu verbe à l'infinif. La danse même n'est qu'à peine. On demeure dans l'incertitude que cette jeune femme sur la corniche en surplomb de l'océan, en lisière de la ville, joue avec le monstre maritime en amoureuse de scène où s'en effraie en passagère du temps.

Quand sont-ils danseurs ? On s'interroge aux corps, râpés aux sols et aux parois de béton, qui déjouent leurs passions aux faces des cités percées de regards absents. On se perd aux gestes dévoyés d'un balayeur de carré ou d'un frangeur d'écume, d'un cycliste de descente et d'une horlogeuse de concentriques. On se retrouve dans le champ urbain qui en accueille les

courses hachées ou les élans retenus : toits des anciens abattoirs de la ville semés de reliefs inhabituels et sauvages (débris de verres et ossements aux sonorités de cristal), bords de mer fouettés à répétition d'une houle à mordre les ouvrages de l'homme (un nageur pourtant y évolue, familier du monstre), ou ruine sans doute militaire semée de pointes de métal rouille, entre les pas de la danseuse. Érotisme baroque sur fond de houle encore... « Bienvenue à la houle », mais le passant qui la frôle, ou croise à vélo le geste suspendu pour lui de la femme, ne la regarde pas. Le duo même est une construction en deux espaces lointains de solitudes dont les « liens » ne doivent qu'à l'arbitraire du montage... ou écrire même... « qu'au hasard du montage ».

Ce spectacle-là, cette danse, qui habite la ville ne se regarde pas occupant « l'angle mort ». Il en peuple le silence. Il en bruite le peuple.

C'est pourquoi il y aurait tant à dire de « les morso de pain »...



Bienvenue à la foule !

Du 4 novembre 2011 au 31 janvier 2012

Atelier La Source du Lion 113 avenue Mers Sultan étage 6 appt 11
Casablanca | www.lasourcedulion.com

Photographies : Martine Derain

- Formats carrés 30 x 30 cm
 - Les 5 premières images : Maârif, 1996 (parues dans *Casablanca, Fragments d'imaginaires*, aux éditions Le Fennec)
 - Bournazil à Ben M'Sick, au centre, l'immeuble avec le four à pain du quartier, 1997
 - Les Twins, 1998
 - Les morso de pain, 1999
- Série 80x120 cm
 - Corniche, vers Aïn Diab, 2009

Danse : Compagnie Ex Nihilo Anne Le Batard et Jean-Antoine Bigot

Résidence de création de la pièce *Apparemment ce qui ne se voit pas*,
octobre 2009 ; interprètes Jean-Antoine Bigot et Corinne Pontana.
www.exnihilodanse.com

Pour voir les vidéos il faut aller à Casablanca ou sur <http://www.documents-dartistes.org/artistes/derain/page1.html>


Vidéo

Images Compagnie Ex Nihilo
Montage Jean-François Neplaz

« — Depuis toujours, dans mes photographies, il y a la ville et la danse. Au milieu du mouvement de la ville, où rien ne demeure jamais inchangé, dans l'ici bâti ou l'ici projeté, il y a le maintenant vécu du fragile et puissant corps humain. Dans leur dialogue, peut-être, la possibilité d'une amitié... »

La carte blanche offerte pour cette sélection de quelques unes de mes images casablancaises est une « balise » sur ce chemin d'amitié que nous parcourons, Hassan Darsi, Florence Renault-Darsi et moi depuis plus de quinze ans. Merci à Hassan et Florence pour leur hospitalité renouvelée, à Jean-François pour son regard bâtisseur et à Ex Nihilo pour inventer toujours des espaces habitables. Mercis spéciaux à Mohamed « Honda », Hicham Ramch et Mohamed Fariji pour leur aide et leur patience, et à Laure Maternati, sans qui il n'y aurait pas la danse...

md

A photograph of a construction site. The ground is dirt and covered with a grid of white lines, likely marking out a foundation or floor plan. A wheelbarrow filled with concrete is positioned near a concrete wall on the left. A large concrete structure is visible on the right. The scene is dimly lit, suggesting an overcast day or a shaded area.

Martine Derain | Jean-François Neplaz 2012