

Notes sur trois films de Caroline Duchatelet

par Cyril Neyrat

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

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

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

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

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

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

Le montage, dans les vidéos de Caroline Duchatelet, consiste en deux séries d'opérations. La première revient à déterminer le début et la fin de la vidéo. Pour chacune d'entre elles, les décisions furent difficiles à prendre. Car l'aube n'est pas un phénomène isolable par la détermination d'un début et d'une fin, sur lesquelles la vidéo puisse se caler. Impossible de repérer à l'oeil nu l'instant où la lumière commence ou achève de monter. Le choix d'un début et d'une fin de la vidéo relève donc de décisions d'autant plus difficiles à prendre qu'elles sont parfaitement arbitraires - arbitraire de l'oeuvre, de l'artiste, appelé à trancher dans un processus naturel qui ne finit pas. Cela devient une simple question de rythme, de dramaturgie de l'oeuvre. Une stratégie du visible, aussi. Quand commence l'aube ? "Quand ça commence à se voir", est-on tenté de répondre. C'est la réponse que fait une des voix off à la question de l'autre : "Quand devient-on lépreux ?", dans *L'Ordre*, le grand film de Jean-Daniel Pollet sur la lèpre. Pour le commun des mortels, un homme devient lépreux quand la maladie devient visible sur son visage et son corps. Le film de Pollet pense chinois en laissant entendre que ce n'est pas si simple, que la maladie a commencé bien avant - manière d'inviter à penser qu'il y a, outre la maladie visible, une lèpre invisible - mentale, psychologique, politique. Les films de Caroline Duchatelet travaillent au même endroit : elles interrogent le "quand ça commence à se voir". Chaque vidéo débute avant que la montée de la lumière commence à se voir, que l'aube modifie l'apparence des choses - dans l'infra-visible du changement. Le spectateur fait l'expérience troublante d'un début invisible, insituable - quelque chose a changé, une métamorphose est en cours, sans que l'on ait pu repérer l'instant du changement.

Modification visible sur fond de transformation invisible : ce double mouvement parallèle produit l'extraordinaire tension des vidéos de Caroline Duchatelet : des modifications visibles affectant la totalité de la surface de l'image, *all over*, produisent une transformation invisible de la matière filmée, de son épaisseur ou profondeur. La vidéo la plus impressionnante, de ce point de vue, est sans doute *vendredi 21 août* : le spectateur éprouve la sensation troublante et prenante de voir sans voir, sensation simultanée d'aveuglement et d'hyperacuité visuelle. Il est rare que le cinéma, ou tout art, parvienne ainsi à troubler jusqu'aux coordonnées de la perception.

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

A la dualité être/image, Caroline Duchatelet invite à substituer le couple transformation/ imagination. Le jeune Walter Benjamin a esquissé une pensée esthétique très originale, méditant l'art dans une tension entre le pôle de l'imagination et celui de la formation (Gestalt). "L'imagination n'a rien à voir avec les formes, avec une mise en forme", écrit-il. Au contraire, "les apparitions de l'imagination [sont des] déformations de ce qui a été mis en forme. C'est le propre de toute imagination que d'entraîner les formes dans un jeu de dissolution. [...] Toute déformation du monde se met en ce sens à imaginer un monde sans douleur qui serait pourtant irrigué par le cours des événements le plus fécond. Cette déformation montre en outre que le monde est pris dans une dissolution infinie, mais cela veut dire : dans une éternelle fugacité. [...] L'imagination ne connaît que transition toujours changeante. (Walter Benjamin, "Imagination", in *Fragments*, PUF, 2001). L'imagination, puissance et territoire de l'art en-deçà de la création

spirituelle de formes, implique une idée de l'artiste comme médium, voyant, plaque sensible recueillant la fugacité et l'éternelle transformation des apparences. Car c'est d'abord le monde qui imagine, et l'artiste doit abandonner sa prétention formatrice pour accueillir cette imagination. Benjamin associe l'imagination et la couleur : selon lui, l'imagination est le domaine de la couleur pure, libérée du dessin et de la forme, "couleur aillée volant de forme en forme." Domaine de l'enfance : le premier artiste de l'imagination, pour Benjamin, c'est l'enfant aquarelliste, et il voit dans la prodigieuse innocence du rapport de l'enfant aux couleurs le site originaire de l'imagination créatrice.

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

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

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

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

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

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

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

Elle ôte toute illusion aux choses, en somme leur apprend à vivre..."

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

"contemporaines", mais tournées vers le "monde muet" de Francis Ponge, tirant le meilleur parti des possibilités techniques de la vidéo.

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

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

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

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

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

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

Mercredi 4 novembre : tous les ciels de la peinture.

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

Avril 2011