



HAL
open science

Une poïétique de l'esquisse

Patrick Barres

► **To cite this version:**

Patrick Barres. Une poïétique de l'esquisse. Simone Dompeyre. L'art proxime. Catalogue du festival Traverse Vidéo. Edition 14, 16 mars-2 avril 2011., 2011. hal-01974372

HAL Id: hal-01974372

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-01974372>

Submitted on 8 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Une poïétique de l'esquisse¹

Dania Reymond livre avec *Oscilloscope I – Physique de l'Évangile* (vidéo, 8', 2010) une création originale, fondée sur l'exploitation d'un médium hors du commun et orientée vers le développement d'un espace plastique tout à fait singulier. L'innovation porte sur les différents ressorts poïétiques qui sont à l'œuvre, les matériaux, les techniques et les processus, et sur la dimension esthétique.

Dania Reymond choisit comme matériaux de base de son film les images en mouvement et les plages sonores d'une séquence du film *L'Évangile selon St. Matthieu*, de Pier Paolo Pasolini (1964). Au niveau de l'espace de références et sur le plan du travail d'interprétation, elle réalise une nouvelle version audiovisuelle du texte source de la Bible et elle introduit une variation sur l'œuvre de Pasolini. Sur ce point et avec l'appui des ressources étymologiques, il apparaît que la variation déjoue le caractère propre de la version. La variation (de *variare* qui signifie « varier, diversifier »), à la différence de la version (de *vertere* qui renvoie à « tourner ») ouvre le jeu interprétatif. A la suite des développements théoriques de Milan Kundera qui rapporte son roman *Jacques et son maître* à un exercice de variation sur *Jacques le Fataliste* de Denis Diderot, considéré comme une réécriture en même temps qu'un « hommage à la technique des variations »², nous pouvons reconnaître dans la variation un travail de construction.

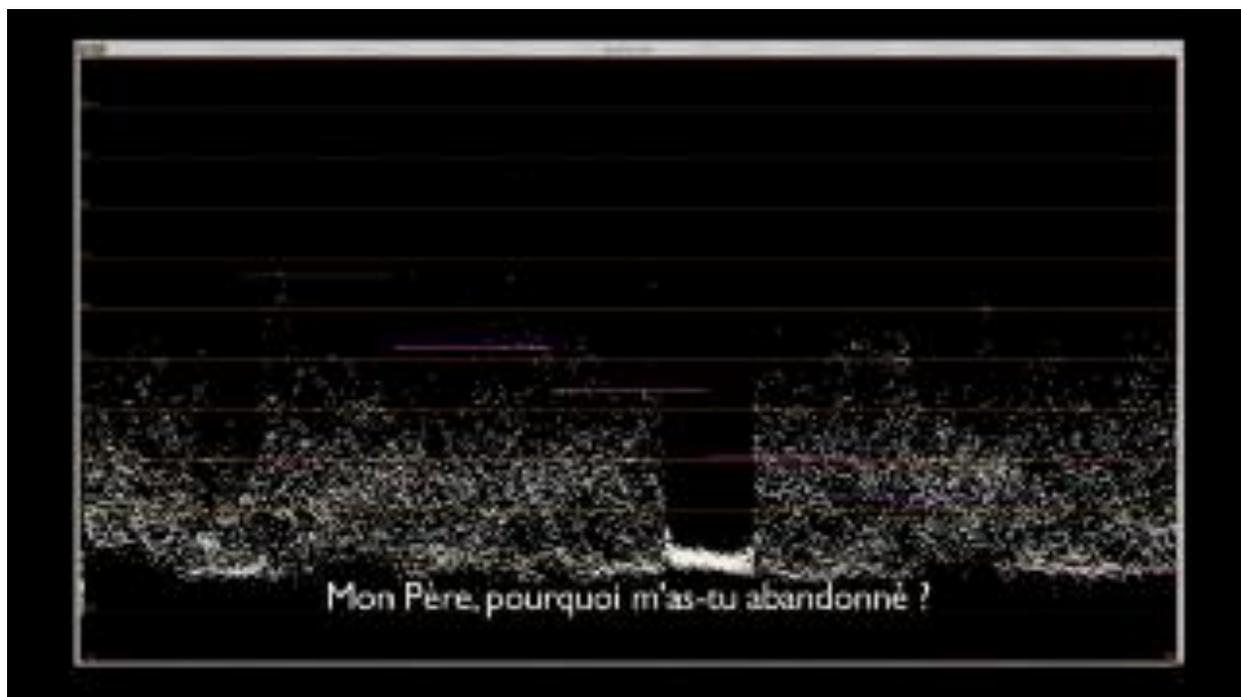
La séquence symbolise la montée au Golgotha et la crucifixion du Christ, et associe au mouvement de la musique de Bach, au milieu du film (articulés autour d'un même climax), les cris de souffrance de l'homme que l'on met en croix. Les images du film de Pasolini sont en noir et blanc, et manifestent des contrastes plus ou moins soutenus. Elles enchaînent des plans resserrés sur des groupes humains où se rencontrent les plis des drapés et les lignes architecturées des habitations ou des montants de la croix, et des vues d'ensemble sur des foules en procession ou sur des environnements paysagers. Le film de Dania Reymond dilue ces différents plans en une seule coulée, continue et homogène de textures, en un « tableau de sable mouvant », qui rejoint une esthétique de la fluidité. Il n'est plus question d'unité de plan, de structuration de l'image par un cadre ou de partitions géométriques de l'espace. Les codifications mathématiques laissent place aux phénomènes physiques, à une physique des matériaux (de la lumière et du son, d'une « matière » visuelle et d'une « matière » sonore). La réalisatrice souligne cette dimension dans le titre même de son œuvre : *Physique de l'Évangile*.

La dimension physique est également présente au niveau du médium. Dania Reymond explore la séquence du film de Pasolini avec le seul filtre de l'oscilloscope intégré à un logiciel de montage. Celui-ci traduit en signaux électriques les images du film et valorise des intensités lumineuses variables dans le temps. Elle instaure une tension dialectique entre les éléments visuels, des plages graphiques mouvantes qui transforment les scènes du film source en grésillements visuels, et la bande son, claire, non altérée. Les flux d'images se comprennent, au regard de la bande son, comme le « bruit de fond » du film, une entité informe et en mouvement, qui semble « battre » de

¹ Ce texte constitue la version auteur d'un article paru dans le catalogue d'exposition de la 14^e édition du festival *Traverse Vidéo*, dédié à « l'art proxime », 2011, dir. Simone Dompeyre, p. 68-70.

² Milan Kundera parle encore de « variation-hommage » (*Jacques et son maître : hommage à Denis Diderot en trois actes*, Paris, Gallimard, 1981, 1988, pp. 22-23).

l'intérieur. Sur un plan plastique, ces espaces de textures instables, de différentes densités, mobilisent des variables d'intensité liées aux matériaux du mouvement et de la texture. L'image et le son se coordonnent autour de ce régime intensif du crépitement visuel, de la grisaille et de quelques crissements sonores. Ils traduisent des « situations optiques et sonores pures », caractéristiques des « espaces quelconques » suivant le concept de Gilles Deleuze, des espaces définis par les ombres, les blancs, les couleurs et la déconnexion, qui rompent avec « la narration des actions et la perception des lieux déterminés »³.



Des espaces en représentation du film de Pasolini, il ne subsiste dans l'œuvre de Dania Reymond que des flux qui expriment des palpitations graphiques et des traînées visuelles, qui symbolisent des esquisses graphiques et des modelés incertains. Les paysages, les architectures et les figures se dissolvent dans le grain de matière lumineuse. Ils ne sont plus que ruines. Ils sont absorbés par la « puissance proprement cinématographique de cette nouvelle dimension de l'image » qui correspond au travail de la couleur, toujours selon Deleuze. L'analyse du film de Minelli *Les quatre cavaliers de l'Apocalypse* que conduit le philosophe se prête au film de Dania Reymond : « Et, si les états de choses deviennent mouvement de monde, si les personnages deviennent figure de danse, c'est inséparable de la splendeur des couleurs, et de leur fonction absorbante, presque carnivore, dévorante, destructrice »⁴. Parce qu'il est bien ici question de couleur. Le film communique un travail de la couleur, sur le support d'une œuvre de grisaille. Il révèle la capacité que possède la couleur de dessiner l'espace. Sur cette question, la cinéaste rejoint un champ de pratiques picturales des XVIIe et XVIIIe siècles pour lequel l'esquisse grisaille se définit de manière autonome, rejoint la recherche de masses informes, rencontre le brouillage organisé et le

³ Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, Editions de Minuit, 1983, p. 171.

⁴ *Ibid.*, p. 167.

moelleux du clair-obscur⁵. Les plages de textures sont conformes au modèle du clair-obscur, suivant la définition de Roger de Piles qui souligne la fonction essentielle qu'occupent les deux « principales couleurs » que sont le noir et le blanc pour travailler le clair-obscur, « dont l'intelligence est comprise sous celle du coloris ». La gravure constitue, selon lui, un art qui concilie dessin et coloris. « Par le moyen du dessin et de l'incision sur les matières dures, [elle] imite les lumières et les ombres des objets visibles »⁶.

Le film de Dania Raymond se rapporte au tactile. Il évoque les chantiers des cinéastes d'animation Alexandre Alexeïeff et Jacques Drouin qui inventent de nouveaux espaces visuels sur fond d'innovations techniques. Ces artistes citent, avec la technique de l'écran d'épingles⁷[6], une pratique de la gravure. *Oscilloscope I – Physique de l'Évangile* réfère aux expériences de modelage des plasticiens orientées vers des « matériologies » et des « texturologies », qui développent autour d'un même domaine de couleurs une variété de textures et d'effets visuels qui vont du lisse au grenu, du mat au brillant ou du velouté au métallique (Jean Dubuffet, Jackson Pollock, Stan Brakhage).

Le film *Oscilloscope I – Physique de l'Évangile* exemplifie ces scénarios poétiques, les modèles de textures et la puissance du clair-obscur. C'est enfin à partir de ces milieux de culture (en culture) et sur le support des foyers d'esquisse qu'un travail de symbolisation plus large peut s'engager, que le spectateur peut libérer son imagination.

Patrick Barrès
LARA-SEPPIA, Université de Toulouse, France
patrick.barres@univ-tlse2.fr

⁵ Jacqueline Lichtenstein évoque, dans les marges de son livre consacré à «la couleur éloquente», le pouvoir que se donne la gravure, en particulier au XVIIe siècle, lorsqu'elle ambitionne de « faire de la couleur avec du noir et blanc ». Elle la signale apte à « produire par les pouvoirs du burin un équivalent oratoire propre à rendre l'éloquence du coloris » (Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion, 1989, p. 4).

⁶ Roger De Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989, p. 158 et p. 154.

⁷ C'est cette tactilité propre à troubler l'ordre de la représentation qui livre l'image à son « autodévoration ». Le terme est employé par Hervé Joubert-Laurencin pour caractériser les images produites au moyen du dispositif de l'écran d'épingles (Hervé Joubert-Laurencin, « L'autre métamorphose », *Positif*, N°415, septembre 1995, pp. 96-97).