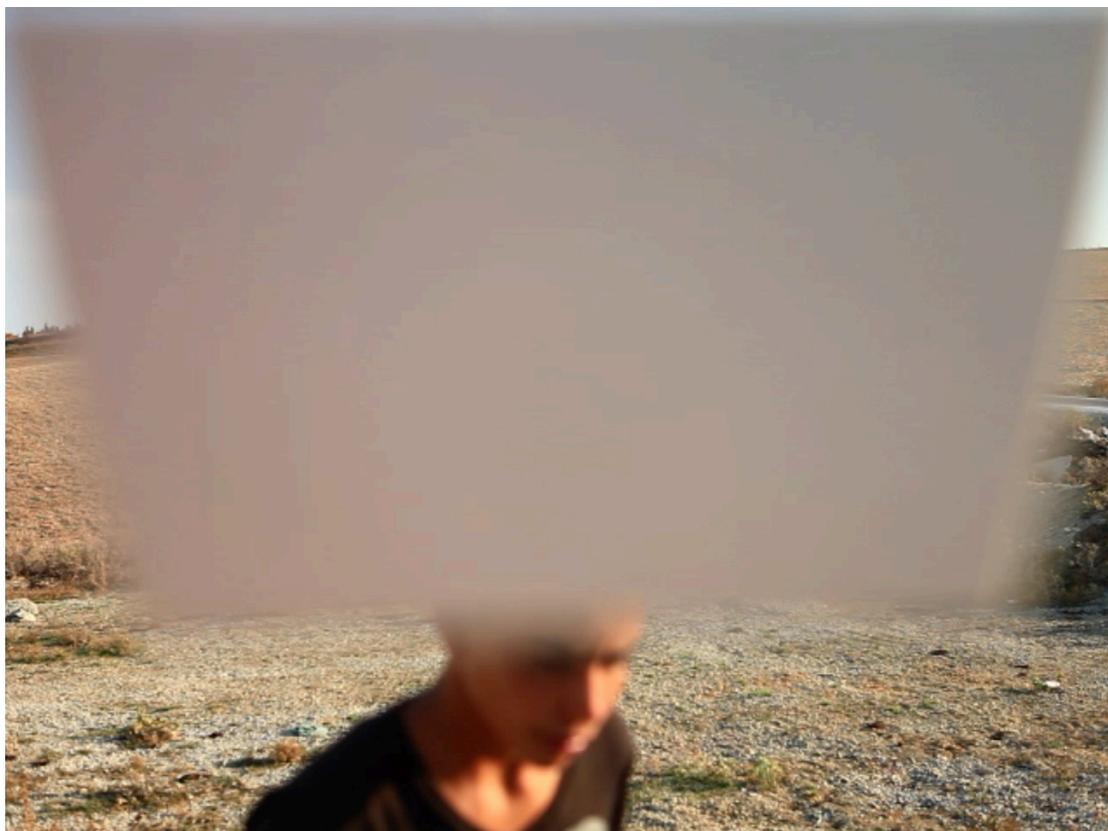


surface blanche: « non encore »

6 avril 2015

texte lisible [ici](http://lederniercoquelicot.com) (<http://lederniercoquelicot.com>)



Ismail Bahri, *éclipses*, triptyque vidéo, 2013

Note sur le blanc, le blanc comme la suspension, l'imprévu, « où une nécessité se tient » (Charles Juliet), à partir de l'écran blanc, de « l'éclat fortuitement obscur du pur transparent » (Deleuze) qui accompagne quelques séances ou accrochages récents.

«Vos rêves nous dérangent». Tournure cinglante, ambiguë quant au destinataire, mais vite compréhensible de l'autre côté des frontières, pour une exposition de photos de Dulce Pinzon, Mikhael Subotzky et Achinto Bahdra. Un livre est paru, réunissant le travail de ces photographes. Une photo de Dulce Pinzon: une femme de ménage porte un masque de Bantman, avec un enfant dans les bras, et avec d'autres enfants dans une pièce. La photographie en signifie intentionnellement que c'est elle, l'héroïne du monde moderne, là où certains rêves ne s'adressent pas à tout le monde, ceux provenant d'un monde exposant outrageusement son opulence, principalement US, paraissant bien étranges, voire dingos, à l'autre côté des mondes, par exemple aux travailleurs mexicains aussi là.

Une autre photo, de Mikhael Subotzky: un homme au masque de Spiderman dans une décharge, photo plus trash, où le permissif dépasse le subjectif. Subotzky écrit vouloir partir d'un lieu, essayer de relayer comment il contamine l'environnement, comment une prison étend son ombre à tout un quartier, comment une décharge engage ceux qui y vivent proche, d'après une porosité antinomique au voeu d'étanchéité des bonnes et mauvaises consciences qui emboutissent des réalités avec des airs de crash tests (que peut seul supporter l'homme volant?), renvoyant en miroir les impasses, comme à des fosses, en se défaussant des regards.

Mais Bertrand Ogilvie note vraiment magnifiquement que le travail réuni outrepassa les simples lectures de dénégation; il y a autre chose de plus beau et radical dans ces photos. Déjà, il questionne le

«nous» et le «vous», car il est si facile, usuel et maladroit, d'un commentaire, de voler la parole de l'exploité, comme ailleurs du migrant. En citant Deleuze sur le travail de Minelli, il rappelle ce que le rêve de l'autre peut avoir de phagocyteur, Parler, percevoir à la place de, exprimer pour. Au delà de la mise en garde, il prolonge l'expérience de la réception des clichés, à leurs braises, au point de rupture du regard. Il y voit, en le transmettant, «la violence d'un vécu énigmatique et ambivalent». Les précarités des assignations aux statuts, en même temps que les lignes fortes d'existences avec un grand E, ou l'«insistance» irrépessible d'une vie ou aussi parfois «le répertoire trompeur», en constituent un diaphragme vibrant. Les photos sont sur le vif imprévisible et déroutant d'un présent dans le sens du «cri contre le mythe du destin comme fausse physique, passant dans la physique vivante de ce vent soudain» (Passerone). Le politique raffole de la récupération de slogan qui ne signifie plus rien tant son émetteur dévalue la parole. «Vos rêves nous dérangent», implicitement induit, rapte l'ambivalence des incompréhensions (la parole qui ne sait dire que le rejet, le déchet typiques des opinions fascistes) à une complexité de rendre les visions, de ce côté qu'un Occident nomme si souvent inférieurement, à, plus que critique, une vitalité nécessairement engagée, entre saturation et effacement, au centre des conditionnelles d'existence.

Dans *brûle la mer* de Nathalie Nambot et Maki Berchache, le titre reprend l'expression des migrants tunisiens pour dire, déjà en image et usuelle dans le langage, le déplacement. La durée du film implique une trajectoire autrement plus douloureuse du rêve, à ses espoirs, et ses déceptions. Au début, il y a le rêve de partir, le rêve de l'ailleurs «parce qu'ici, ce n'est plus possible». Le départ est happé à une forme d'espérance, à un sourire, premier plan fugace du film, avant qu'une longue séquence de mer démontée (et ralentie) s'associe à l'explication de ce que la révolution a permis au désir dans ce mouvement volcanique de s'accomplir hors. Le récit d'un déplacement d'un autre «harraga» (ceux qui brûlent), apprend-on est cruellement précis de tous les territoires traversés, risqués de tant de passages aléatoires, improbables, par l'Italie, ou le Sud de la France. Un plan de nuit parisienne correspondrait à une forme d'arrivée, si la voix en parallèle n'était pas aussi rapidement lucide sur les silences des uns et des autres dans une grande ville, chacun à sa fatigue. Le plan d'une nuit distille dans la durée même du film, non une prise de conscience, mais une blessure, accusant une distance comme face à un comportement décevant et inadapté de l'autre (à l'irrespirable du temps pressé, autoroutes, complexes, tours). Des amertumes campent sur l'écart, par exemple en passant, d'avoir servi toute sa vie dans un club à touristes fatigués et que les quelques amitiés perçues comme telles, se soient refermées, une fois l'ami lointain si proche du confort du finalement quidam toujours assez prompt à revêtir le costume de l'ancien colon. Vos rêves nous dérangent, tant et tant, que même la beauté de la mer en paraît brûlée. «L'effondrement, l'histoire de tous».

Sans s'affadir au discours, le film travaille la lutte des asiles provisoires, à travers leur pouvoir de vision avec la simplicité d'un regard sur les choses. La mer n'est plus cette porteuse d'ailleurs. La fin accroche une solitude, l'envers d'un rêve, la fin d'une idée d'exil. Elle devient l'écart irréconciliable d'une éclipse. Mais c'est aussi un film à deux, homme/femme, migrant/intermittente, peu dans l'esprit du témoignage, plutôt à ce qui travaille l'inscription d'un blanc, puissance de la rencontre. Une suspension, «non l'écriture, mais la feuille blanche» (Agamben), que ce film semble particulièrement à même d'approcher, dans une extériorité des relations au parcours commun. Qui se «souffre» au jour le jour: la stupéfaction se teinte de rage face à tous ces papiers demandés pour le droit d'asile, dans une séquence en litanie à s'épuiser à les nommer tous, consumant le sens des exigences à un feu, coupé du bref plan du papier de bienvenue (un seul plan si silencieux après une telle séquence de saturation de signes). L'attente, et même la désillusion, ont l'air dérobées à une suspension ne pouvant rien laisser pour compte, passant par le montage alternant là-bas et ici, mais en un ni ici, ni ailleurs, et avec comme seule possibilité que les deux, ensembles, soient restitués à une existence plus noble, ou tout du moins plus réelle. Tant la valeur de la mer, de l'air n'a pas l'air d'être comprise de la même façon des deux côtés. Dans *Révolution zendj*, un plan terrible de mer, d'un bleu étalonné au vif d'une irradiance, est traversé d'une zébrure blanche qui en saigne la surface d'écume blanche. Une cicatrice, une brûlure blanche. Par bateau, la fille du film fait le voyage vers la terre de Palestine. Elle la rejoint, malgré tout, par la mer, prolongeant et allant quelque part plus loin que l'exil de ces parents. Un autre moment du film évoque la mer, quand de jeunes grecs répètent un texte, en entraînement, peut-être en préparation d'une pièce ou d'un activisme. La mer est signifiée à cet écart de faire «ses armes en déplacement», dans le déplacement différemment entendu à la trajectoire diffractée, illocalisable, au sol plus fragile que la marche à un lieu. L'impossibilité d'aller plus loin dans la terre pour la fille, chassée dans une course poursuite à flanc de collines rocailleuses, et sa reprise de la mer en ellipse pour apparaître de retour en

Grèce (croisé à la réflexion de cet homme noir, au port, que la nuit serait désormais chaude (la citation précise s'est échappée)), amorce une révolte à ces sorties, un présent à sa force. Une voix glissant du off au in, aussi dehors qu'intime, politique dans le passage, celle qu'on entend dire un poème devant le Tigre, fleuve réel ou recréé, celle semblable au silence éloquent de la fin de *brûle la mer* (de ce visage, tournant le dos à la caméra, sous la pluie), souvent cité en interview par Tariq Tégua, de Youssef Saadi, poète irakien exilé vivant : « Je passerai en moi-même et je dirai : Peut-être viendras-tu ? ».

Ismaïl Bahri filme en Tunisie: il installe un cache en papier (feuille blanche) sur l'objectif de la caméra, pour capter au hasard du vent ce qui se dévoilera par intermittence, d'un environnement en Tunisie. L'impression de «démonter une mécanique» (ib) d'images accompagne la geste de filmer et l'approche d'un réel, démonté de sa pure matérialité d'écoulement, de sa logique de perception. La feuille volette au gré de l'air et la vue n'apparaît qu'ainsi parcellaire, entremise. Le réglage de la caméra est choisi selon le maximum de la profondeur de champ. Se parasite la profondeur en reflet et la surface noire elle-même instable. Le tout sous la chaleur et l'impossibilité pour le cadreur de se protéger, car la blancheur du parapluie blanc contaminerait le cache. C'est un réglage précis et enduré, où le son est également rendu mais dissocié dans l'exposition proposée (et dont l'on tire l'anecdote du parapluie, conseil gentiment prodigué d'un passant au réalisateur).

Le son est projeté à côté, traduit en lettres blanches sur fond d'écran blanc, variant d'intensité. On y entend les voix de la rue ; le « filmeur » est l'incongruité dans le paysage (ou le dépayage puisqu'ainsi fragmenté), qui attire les regards, les gens autour de lui. Des voix viennent s'intéresser au procédé, s'agréger au tournage, lui demander pourquoi il filme, et témoigner au passage, en off de tout face caméra, de la misère qui brûle, comme l'air, le chômage brûle. Le vide de certaines journées est traversée de cela, et aussi de ce qui l'excède, quelques rires, des divagations. La présence « dérange » un état de fait, provoque la parole légère. elle attise aussi une suspicion pour les militaires («tu as filmé la caserne?») à se retrouver au poste. Globalement, l'environnement s'écoute de ces diffractions, et il se voit des miroitements, des reflets entre invisible et passage de lumière oscillant. Divers lieux sont traversés, près de la mer, dans des quartiers précis. Le bord de la Méditerranée. A sa frange de terre, éclipse du sol. Par une autre vidéo, le carré blanc est au centre de l'image, visible cette fois-ci. On ne voit l'enregistrement de la rue que sur les bords, en l'occurrence un immense rassemblement en marche. Le blanc relaie le bord, plus qu'il ne l'exclut. Il paraît traduire en infini la marge d'une révolte. Aussi plein que le nombre de manifestants qui traversent le champ. Par distraction, avec cette façon de faire confiance au vent, au cache, une invisibilité est testée (on se souvient de la formule de Beckett, sur le métier qui insinue plus qu'il n'affirme), aussi confiée à une liberté, opposée à l'autre invisibilité décrétée par l'homme sous couvert de religion avec son « côté perso ». Le réalisme de la conversation s'enregistre à une situation, et par le procédé de dissociation qui préserve une part d'image et de sons contrariés, participe d'un environnement à une ouverture irréductible, une expérience vécue retranscrite dans le cadre d'une hypothèse d'écrire l'insoupçonnable blanc, des choses là et de leur émancipation d'état. De leurs survenues impérieuses, « **palpitation** » (Olivier Marboeuf).

Pajak sur le Paris de Benjamin: « dans chaque chapitre, un auteur est associé à une invention technique ou à un environnement: Fourier ou les passages, Daguerre ou les panoramas, Grandville ou les expositions universelles, Baudelaire ou les rues de Paris, Haussmann ou les barricades». Ismaïl Bahri a testé bien d'autres dispositifs, comme vus à Khiasma sur un écran volatile pour un fragment d'image projeté. Une invention à un environnement, de projection, à un tout un quartier limitrophe Lilas Bagnolet, et à une autre réalité plus lointaine. Est-ce seulement croire au mouvement ou à l'air comme une possibilité d'agréger, de ce qu'emporte le vent au loin créant des (éco)systèmes transitoires ?

Une économie marchande parie sur une lecture de l'avenir, parie sur sa perte ou son gain, fortiches sur des spéculations de climat, si cruelles aux populations (une réflexion orale du Dsk de Ferrara, s'enfonçant aux fondus enchaînés, entre la terrasse de l'économiste, et les vues plus larges, en pano descendant sur les rues de la ville). Dans *Kingsman services secrets*, un très méchant-très loufoque génère des conflits à distance, de son ordinateur ou du moins, de son écran tactile. Le cynisme se fait obéir au doigt et à l'oeil. A ces fins très personnelles, tout comme à des maîtrises de lectures des données qu'un seul finalement en haut de l'échelle serait amener à synthétiser, certains climatologues opposent l'immatérialité et le soudain embrasement d'une rencontre de particules, qui rendrait imprévisible et contradictoire dans le champ du regard, toutes trajectoires. Extrait d'un entretien avec Katie et Guy Laval, climatologues, sur les nuages: « la convection turbulente se génère spontanément à partir

d'interactions du rayonnement solaire avec l'atmosphère – et cette convection turbulente détruit tout ordre dans l'atmosphère et l'atmosphère devient un milieu qu'on ne peut pas décrire exactement ; il n'y a pas de moyens qui permettent de décrire exactement ce qui se passe de minute en minute dans l'atmosphère à partir du moment où cette convection est établie ». Passerone cite « le saut du tigre, la ligne de sorcière » (Straub), pour *de la nuée à la résistance*. Dans des films actuels, une révolte paraît se réinventer, sous cette forme spontanée et imprévisible. La métaphore serait trop facile et pourtant les faux déplacements dans *Révolution Zendj* y vont penser (c'est à dire plus vraiment selon le déplacement par l'attente, d'un point à un autre, plutôt dans la profondeur, via la barque à la fin, une profondeur vers la mort, la vie). Aussi les découpes d'images (Bahri) en mémoire des cut-up mais surface sensibles aux précarités d'un ici, en passent par les fragments en la disparition dans l'espace temps, pour ressortir à une cartographie, à la petite histoire déterminante (Sabina Loriga), à l'infini particulièrement précis quant à sa volonté de liberté et mouvants contre la réduction aux identités.

La mer est entendue (Maki Berchache) en cette coupure, cette stigmaté, comme des rapports déniés, mais aussi en retour de flammes à «sauver ce qui n'a pas été», ni dans le passage ou l'arrivée. Ce qui n'est pas encore ne s'organise pas tant à l'espoir de demain, qu'à ce déploiement d'un dès maintenant, à corps de rencontres qui s'agrègent, de citations, de films, de livres, d'auteurs d' « insurrection quotidienne ». A la fin de la *révolution zendj*, le visage rouge/peau rouge de la fille, le rapport devient météorique (Cyrille Simonnet, citant Descartes dans une section du « Discours de la méthode », « Les météores », «à l'horreur vacui, l'agitation de particules »). La révolte, dans *La Chinoise*, est ce précipité de solution nécessaire virant à l'évidence d'un mouvement (tous les fluides rouges, murs peints, robes, hémoglobines). Une révolte se dessine peut-être aussi, aux particules, dans l'air, diffractées, avec la ressource de la partie d'un tout vraiment moléculaire, pas seulement qu'en physique relative, plutôt dans l'air et le rêve en partage (*la mer brûle*), aux feuilles blanches incertaines, paradoxales au milieu des conditionnelles (et à toutes les preuves d'existence épuisantes à fournir). Introspections et dehors atteints d'une grisaille, à quelle vision d'absolu repasse une lumière, aux frontières des fantômes, d'habiter l'ici et le maintenant, à une vibration réelle, même presque en frange d'irréalité, comme à la fin du film de Tégua, « à ce qui n'a pas été encore » (Agamben)?