

## Les boîtes noires de la DATAR

La 25<sup>e</sup> rencontre de la Plate Forme « Créativités & Territoires » s'est déroulée sous le signe d'une **quadruple boîte noire** :

Une salle de projection en sous-sol de la Bibliothèque nationale de France (site Mitterrand) relayait, en emboîtement sombre, les objectifs de photographes européens (douze hommes et une femme), eux-mêmes mis en scène dans leur démarche de capture territoriale, par des courts-métrages co-réalisés en 1985 (production Sylvie Blum) par l'INA et FR3. Le jeu des miroirs successifs (en Noir & Blanc ou en vidéo pâlie) nous renvoyait en prisme, un imaginaire spatio-temporel subtilement diffracté, nourri de paysages intérieurs et de partis pris politiques. Nous étions réunis dans le saint des saints de la conservation, dans une posture d'enquête sur un dispositif esthétique à la fois singulier (une production audiovisuelle d'accompagnement artistique) et pluriel, qui trempait sa nostalgie à la double source de l'abandon industriel et à la nature délaissée.

### Ouvrir le témoignage

La Plate-Forme « Créa & T », conviée par le service de conservation de la BNF, s'est donc confrontée à un exercice inattendu, celui d'évaluer la pertinence créative, quelque trente ans plus tard, de ces « territoires du regard », mis en abyme de la commande initiale : treize photographes, conviés par la DATAR, expriment, par leur point de vue personnel de créateurs, une vision originale des paysages français. À l'époque, l'initiative suffisait à sa définition : une liberté de relation au sujet, un point de vue en surplomb, celui de l'artiste qui exerçait au travers de cette liberté totale, sa propre identité de créateur. Les œuvres étaient originales, parfois belles, la DATAR (direction artistique François Hers, producteur Bernard Latarget) avait lancé une initiative tourbillonnante qui conjugait créativité et démarche documentaire. Les films, dans leurs rôles amplificateurs, servaient de « chambre d'écho » radiophoniques aux récits de ces voyageurs immobiles, dont le discours relatif à leur collecte d'images, étaient subtilement mis en ondes par des compositions électroacoustiques variées. On retrouvait dans ces exercices d'emboîtement, les expériences préconisées par Pierre Schaeffer quelque dix ans plus tôt, au Service de la recherche de l'ORTF, présentées à la Pagode lors du festival-bilan du Service en 1974, lors de l'éclatement de l'ORTF. Les documentaires de 1985 traduisaient cette hiérarchie de la vue sur l'écoute, renforçant paradoxalement la capture photographique sur la plastique et la fluidité sonores.

De par cette suprématie volontaire de l'œil sur l'ouïe, les territoires parcourus donnaient souvent une impression de désenchantement (voire d'absence) comme s'ils n'avaient pas été conviés au festin des images d'auteur. La démultiplication des « points de vue » abstraits, en structures lignées, souvent ironiques ou attentifs aux brisures industrielles d'une mémoire idéalisée

déliciaient en leitmotiv une mémoire nostalgique : la fin du travail, la rurbanisation, le crépuscule de la beauté. Comme une sémiologie appliquée à l'aliénation, les œuvres avaient voulu littéralement fuir « les clichés » du bonheur, avec une telle obstination que la boucle se refermait sur des imaginaires glacés, où les activités humaines n'intervenaient que par des traces ou des postures. Les documentaires de création, illustratifs de la démarche de chacun, restaient plus évocateurs par le son et la parole des photographes que par les prises de vues. Les images historiques de la DATAR étaient bel et bien datées, dans leur beauté abstraitement dérangeante ou leur involontaire « laideur » démonstrative.

### « La vie ne s'imprime pas la nuit »

Ces images poussaient à la réflexion, non au bien-être, parce qu'ils semblaient le plus souvent évacuer le mouvement ou la vie. Les photographes présents, Alexandre Weiss et Fabienne Maillard (Out of Zone) ont rappelé combien Google, par la globalisation de l'image concurrençait, en tapis roulant, des perceptions subtiles de ces petits cailloux de la DATAR devenus joyaux. Cependant, le fil des récits magnifiés en 1984 n'avait rien d'offensif : les scènes de travail étaient transcrites comme figées ou volontairement captées en déséquilibre. Réagissant sur les films, les invités de la 25<sup>e</sup> ont souligné cette absence de souvenirs vécus dans les corps aux profits d'images symboliques d'engloutissement identitaires : le réalisateur qui dépeint Depardon filmant la ferme familiale, ponctue la ligne de son regard par un gros plan d'œil, une étendue d'eau stagnante, puis un écran de télévision. Nous sommes passés de la fenêtre de l'âme, au vide de la mare, qui annonce à la vacuité des journaux télévisés, cerclés par un écran grisâtre et désenchanté. L'imaginaire se déplace latéralement, captant un Depardon de profil qui, sans sourire, ne regarde pas l'objectif. Le message de la tristesse et du trou d'eau se replie sur une fable des outils et du regard, perçus en 1985 comme seuls créateurs de l'objet d'art, dans un orgueilleux et solitaire dialogue entre l'homme et la machine. Le pouvoir créateur de la machine accélère le temps parce qu'il concentre l'information quantitative. Le photographe est un « accoucheur de temps photographique », pas un accoucheur d'espaces... Ces temporalités exprimaient la nostalgie d'un passé invisible et dénonçaient tout à la fois une civilisation inhumaine, tout en y participant au travers la désespérance des paysages. Dans cette double contrainte identitaire - le photographe qui s'intériorise comme seul créateur, fortement soutenu dans sa mission par le réalisateur - l'imaginaire du spectateur se brise aux quatre coins des boîtes noires.

De même que la respiration de la nature est gommée, aucun animal ne s'invite dans le champ de la prise de vue. Ni visages d'enfants, ni faits-divers dans ces discours. Les campagnes, ni les villes de ces portraits restent éloignées des festivités sociales. Pas de Chaperon Rouge portant bravement le panier de

friandises, mais de multiples Petits Poucets qui tournent autour des traces perdues de la maison. De fait, devant ces témoignages du travail de capture, fortement commentés à l'écran, la Plate Forme a apporté, à plusieurs voix, un avis harmonique qui témoigne du dispositif nuancé qu'elle définit petit à petit au fil des confrontations. Ces images filmiques, très construites, manquaient globalement de vie, voire de générosité. Entendons cette générosité dans sa luminosité humaniste et non comme les quelques pointes d'esprit, cousues d'ironie ou de pitié, qui affleuraient parfois dans les mises en scène de 1985.

### « La fulgurance n'est pas le point de vue »

Le témoignage de la seule femme photographe a apporté un contrepoint aux douze récits masculins sur la question de la cinétique et de la fuite en avant. Le thème est ici le train auquel Sophie Ristelhuber se compare : avancer, être toujours en mouvement dans une traversée hardie de la nature sauvage. La mise en scène du train, émergeant d'un tunnel, filmé au pas en arrière-plan muet de la photographe, accentue le discours philosophique que relaie aujourd'hui le philosophe allemand Peter Sloterdijk au travers le concept de « la Mobilisation infinie ». Notre course folle vers le progrès est devenue une cinétique de masse dont l'énergie (merci Einstein...) nous entraîne dans une chute lourde. *L'entrée du train en gare de la Ciotat*, premier film des frères Lumière, mettait en valeur, aux côtés de la machine qui s'apaise, un quai de gare peuplé de voyageurs. Ici, le train troue la forêt ou accompagne le créateur solitaire qui chemine sur ses rails. Une belle métaphore.

L'injonction de la modernité est devenue, en quelque sorte pour le « citoyen du monde » ou le promeneur du « village global », « l'éthique » principale de cette cinétique folle, démultipliée par l'immensité désordonnée de nos mobilisations particulières. Cette « éthique » dévastatrice néglige la réalité, celle de l'enchevêtrement varié des espaces, des corps et des gestes. A l'inverse, la pensée concrète sur les territoires réinvestit les jachères et les repos du vivant, formes à inventer du « taoïsme » réclamé pour équilibre européen par Sloterdijk, ou prises de conscience lentes et profondes des choses. De fait, les interventions d'Armelle Glandut (GAL Gâtinais), d'Angelo Ferlazzo (consultant), Christine Dion (Poitou-Charentes), Patrick Penicaud (Nemawashi), Michel Bruder (Association des ingénieurs de France) ou Virginie Sapin (Vouillé) convergeaient vers une réévaluation du territoire créatif, acteur collectif des interactions avec l'artiste et le producteur de la série de commandes. Cette intuition vécue des responsables territoriaux repose sur une prévalence de la « fulgurance » et du point d'équilibre dans la métamorphose paysagère. Au - delà du point de vue qui reste un dispositif fondamental, la fulgurance est une présence intime (voire un « sentiment océanique »), une aimantation réelle qui participe de la connaissance et des potentialités de l'esprit du lieu. Si les photographies et les films témoignent de regards véritables, ils dévoilent aussi une véritable absence territoriale, comme si le paysage semblait à

ces puristes témoins, irrémédiablement souillé par la présence humaine. Une philosophie historique de la désespérance, nourrie par le gâchis industrialisé et défini par un passé rural idéalisé, apparaît au fil des images comme une posture intellectuelle mortifère qui libère assez peu de qualité de vie, ni ne permet les métamorphoses de la solidarité collective.

Les vers fameux du poète Patrice de la Tour du Pin en prélude ses *Enfants de septembre* de 1931,

**« Les pays qui n'ont plus de légende  
Seront condamnés à mourir de froid...  
Loin dans l'âme, les solitudes s'étendent  
Sous le soleil mort de l'amour de soi »**

semblent répondre

symboliquement à la transmission systémique des *matrioschkas* de l'information. Le flou poétique du récit peut réévaluer l'analyse désabusée de la laideur urbaine, un thème que l'urbaniste Paul Virilio noue prophétiquement avec celui de la vitesse, cette ligne de fuite infertile. A contrario faisons la remarque et ce, depuis le Moyen Age, que « l'air de la ville rend libre » malgré la violence, car il permet des confrontations que nous n'imaginerions pas. Cora Klein nous a présenté (de même que les photographes Weiss & Maillard dans les favelas brésiliennes) les expériences photographiques alsaciennes qu'elle mène, comme autant d'outils d'appropriation par la jeunesse des variations territoriales.

La Plate Forme Créa & T plaide pour un équilibre des forces et une mesure transverse des enjeux de développement en partenariats ouverts.... Pour emprunter une phrase récente de Stéphane Hessel, notre indigné, elle cherche plutôt « avec gourmandise » à « détecter des talents », qu'à s'enfermer dans le destin douloureux de Cassandra. S'il faut pour que l'Odyssée s'accomplisse, accepter tous les acteurs de l'Illiade, autant choisir de jouer une partition fertile, à l'air libre et en couleurs. Dans l'amphithéâtre voisin de notre salle obscure, se déployait, une heure plus tard, une conférence conquérante sur « les défis de l'innovation et de la créativité » : il eut été judicieux, sans doute, de mélanger (et de tester) les apprivoisements *des chevaliers de la grande écurie* avec les modernes lances de ces *chevaux - légers...*

Sylvie DALLET