



**l'âtre
lieu**

#5

édition

février 2014

en coulisses



© Patrick Devresse 1997

“ Celui qui cherche à se rapprocher de son propre passé enseveli doit se comporter comme un homme qui fait des fouilles. Avant toute chose, qu’il ne s’effraie pas de revenir toujours sur la même et unique teneur chosale – qu’il l’épande comme on épand la terre, qu’il la retourne comme on retourne la terre. Car les teneurs chosales sont de simples strates qui ne livrent l’enjeu même de la fouille qu’au prix de la recherche la plus minutieuse. Images qui se lèvent, détachées de tous liens anciens, tels des bijoux dans les chambres dépouillées de notre intelligence tardive, tels des torsos dans la galerie du collectionneur.

Il est utile, certes, pendant les fouilles, de procéder selon les plans ; mais la bêche prudente et tâtonnante, elle aussi est indispensable dans le sol sombre. Et il se leurre complètement celui qui se contente de l’inventaire de ses découvertes sans être capable d’indiquer dans le sol actuel le lieu et la place où est conservé l’ancien. Car les véritables souvenirs ne doivent pas tant rendre compte du passé que décrire précisément le lieu où le chercheur en prit possession.”

Walter Benjamin, Denkbilder ⁽¹⁾

(1) Traduit par C. Perret, 1992, p.76. Voir commentaire de G Didi-Huberman, L’Empreinte, Centre Georges-Pompidou, coll. « Procédures », 1997, p.181.

Ont participé à cette publication :

Frédérique BABU	Grégory FENOGLIO
Sarah BARAKA	Alice FOURNIER
Camille BAULÈS	Carole FURMANEK
Pamina BEBEYMAMBINGO	Mathilde GUILLAUME
Valérie BECCAERT	Sonia HAHAD
Alice BISOTTO	Noémie HARFAUT
Laetitia BLAIRY	Melissa HERBET
Audrey BOCQUET	Marie HERLAND
Arnaud BOUANICHE	Kim JABLONSKI
Jean-Christophe BOURGEOIS	Stéphane KHAITRINE
Anne BOURGUIGNON	Valentine LEGRAND
Camille BRETON	Mélanie LERAT
Manon BURG	Patrick LOUGUET
Aline CHAPPRON	Philippe LOUGUET
Laurie CLUZEAU	Laura MA
Emilien COUVREUR	Robin MACOU
Baptiste DANCOISSE	Maëva MAGLOIRE
Elodie DEGROISSE	Anaëlle MAUDET
Margaux DELASSUS	Elisa MAYER
Pierre DELIEGE	Mathilde PAIN
Sarah DEMELIN	Pauline REDON
Marine DENYS	Sophie ROUSSEL
Léa DEPRET	Dominique SAMPIERO
Patrick DEVRESSE	Claude SLOWIK
Estelle DOUDET	Émilie SUPPLY
Sidonie DOVERGNE	Laure THEVENOT
Louise DUPOUY	Lucas WAMBRE

Remerciements :

Le personnel de direction, d'administration et ATOSS de la Cité scolaire Gambetta-Carnot Arras

Eric SPECQ
 Marielle HECTOR
 Aurélien POMMIERS
 Olivier LANDAS
 Sylvain QUERTEMPS
 Monelle BINET
 Peggy HOUILLIEZ
 Franck LUCHEZ
 Aurélie COMTE-SPONVILLE
 Les collégiens de L'être lieu
 Le musée des beaux-arts d'Arras
 L'Office Culturel d'Arras



Responsable de la publication: Grégory Fenoglio
 Maquette: Jaume Barbeta / feelrouge.fr
 Impression: 1000 exemplaires

Association L'être lieu
 21 Boulevard Carnot
 62000 ARRAS
 06 42 85 46 25
 etreliu@laposte.net
 facebook.com/etreliu
 letreliu.wordpress.com

A l'image d'une poupée gigogne qui en cacherait beaucoup d'autres, toujours inattendues, le travail de Patrick Devresse propose des écarts esthétiques et le photographe se délecte même, avec une certaine malice, dans *l'épreuve contemporaine*. Dans le cadre du projet de résidence artistique à *L'être lieu*, son défi fut double : présenter une rétrospective de ses trente dernières années de photographies et produire deux créations en écho, une pour le musée des Beaux-Arts et une autre pour le centre culturel de la cité scolaire Gambetta-Carnot⁽¹⁾.

Lors de ce cinquième évènement de *L'être lieu*, il fut invité à révéler quelques secrets *en coulisses*. Finalement, cette thématique, qu'il impulsa, devint un enjeu introspectif, mettant en lumière ses propres coulisses artistiques : celles de son passé, qui l'engageaient à réfléchir à sa rétrospective, et celles de son présent, qui l'invitaient à considérer la contemporanéité de sa démarche.

Car si Patrick Devresse s'obstine depuis longtemps dans la photographie et qu'il ne semble jamais rassasié d'images, c'est qu'il se pose les mêmes questions, sous des points de vue multiples.

Reste à définir ce qu'on entend par *l'épreuve contemporaine*. Nous pourrions la définir par cette grande part de porosité, de contingence et de contiguïté entre l'artisan photographe et le plasticien. Sa pratique artistique cultive les chevauchements, les frottements et le potentiel fictionnel de ces images pour y sonder à nouveau la question du sujet.

Patrick Devresse ayant beaucoup exposé dans la région, sa démarche est connue et reconnue. Le photographe s'intéresse au *genre humain* : supporteurs, sauveteurs en mer, rockeurs, instits... Mais lorsqu'il photographie des sacs plastiques, un pli, une texture, un reflet de lumière... il semble prendre ses distances avec le portrait et pourtant c'est bien la résonance

humaine qu'on voit partout sublimée. Cette exploration des aspérités esthétiques implique une mobilité du sujet qui le rend profondément *plasticien*. Son œuvre est *absolument moderne* dans sa capacité d'explorer des questions contemporaines comme la subsistance du portrait après tant de défigurations esthétiques et historiques.

En explorant les sous-sols d'un établissement scolaire, il mit au jour, en archéologue, un matériel varié (machines, mobiliers désuets et autres objets accumulés, assemblés, enveloppés, compressés...) qui renvoie si souvent au vocabulaire des arts plastiques du siècle précédent. Dès lors, *c'est la vie qui imite l'art bien plus que l'art n'imita la vie*!⁽²⁾

Il y retrouva aussi des hommes et des femmes et la création photographique de Patrick Devresse dit cette rencontre du dévoilement. Inversement, il saura saisir le « *voile de déraison* »⁽³⁾ qui recouvre les sculptures des jardins de Versailles pendant l'hiver, révélant une nouvelle fois qu'« *on ne voit quelque chose que si l'on en voit la beauté* »⁽⁴⁾. Car, grotesque ou dramatique, ce que nous cachons rend intensément plus présente l'absence.

Lorsqu'en 1424 l'artiste italien Masaccio réalise sa fresque « *Adam et Eve chassés du paradis* », il représente le cri de douleur d'Eve, mais il choisit de figurer Adam le visage caché dans ses mains. Dès lors, il laisse le regardeur projeter sa propre image de la culpabilité humaine. Voilà un enjeu contemporain de ce voile des sculptures de Versailles auquel fait écho le dévoilement des sous-sols : faire subsister la représentation et explorer *un nouveau réalisme*.

Tout autant que le XXe siècle avait pensé la mort de la peinture dans l'épuisement de sa nature et de ses ressources plastiques, la photographie de Patrick Devresse participe à une aventure actuelle de l'image qui trouve dans un dialogue et un métissage culturel et artistique les moyens de son ressourcement.

Grégory Fenoglio

1. Ainsi qu'à l'Office Culturel d'Arras pour une partie de la présentation de cette rétrospective.
 2. Oscar Wilde
 3. Titre de cette série présentée au musée des Beaux-Arts d'Arras
 4. Oscar Wilde

en coulisses

#5
 édition
 février 2014

4 Le cinéma, un art sans coulisses ?
Arnaud Bouaniche



5 Dans les coulisses d'une partie d'échecs
Jean-Christophe Bourgeois



6 "Je suis toujours en coulisses"
Élodie Degroisse



7 Petite fille au loup
Philippe Louguet



8 Scènes sans coulisses, coulisses d'une ville
Estelle Doudet



9 Les coulisses historiques d'un film de propagande
Stéphane Khaitrine



10 Rosace Chartres Sud-coulisse a-01
Claude Slowik



11 Espaces et passages
Patrick Louguet



12 Histoire(s) de photographie(s)
Grégory Fenoglio et Emilien Couvreur



14 Rétrospective et créations photographiques
Patrick Devresse



20 Coulisses et brèches du sens dans l'ici maintenant de la photographie
Dominique Sampiero



21 Divagations
Mélanie Lerat



22 Résonances de résidence
Les élèves de Khâgne



24 Résonances de résidence
Les étudiants en Hypokhâgne et les élèves de terminale L



26 Résonances de résidence
Les optionnaires d'arts plastiques de terminale L



LE CINÉMA, UN ART SANS COULISSES ?

À propos de *La Jetée* de Chris Marker, 1962, France, 28 min



La scène qui le troubla par sa violence, et dont il ne devait comprendre que beaucoup plus tard la signification, eut lieu sur la grande Jetée d'Orly quelques années avant le début de la Troisième Guerre Mondiale.



La Jetée est le titre d'un film de Chris Marker sorti en 1962. Ce fulgurant court-métrage de science-fiction se présente comme une succession d'images fixes en noir et blanc, façon « roman-photo », accompagnées par la voix off d'un narrateur. L'histoire : une guerre nucléaire a dévasté le monde et rendu sa surface inhabitable. L'humanité survivante, qui se sait à terme condamnée, s'est réfugiée sous terre où elle tente, au fil d'expériences scientifiques étranges, de mettre au point une technique pour voyager dans le temps, convaincue d'y trouver les moyens de son salut. Ces tentatives échouent, entraînant la mort ou la folie de ceux qui s'y livrent, jusqu'au jour où un homme, obsédé par l'image d'un visage de femme aperçu dans son enfance, parvient à se projeter dans le passé, puis bientôt dans l'avenir.

Du point de vue de la structuration symbolique de l'espace, le film repose ainsi sur une opposition entre d'un côté la surface/l'extérieur où règne la mort, de l'autre la profondeur/l'intérieur devenus l'ultime repli de la vie humaine menacée. Ce faisant *La Jetée* paraît opérer un renversement remarquable des valeurs qui structurent l'espace tragique au théâtre. Contrairement à ce qui se passe en effet dans la tragédie classique où la mort est expulsée hors-scène, les coulisses apparaissent ici comme le refuge de la vie, ou plutôt de *la survie*. Mais en investissant les coulisses, tout se passe comme si Chris Marker donnait congé au théâtre, art de l'espace, pour passer véritablement au cinéma, art du temps, les voyages immobiles du héros apparaissant très vite comme une métaphore de l'expérience cinématographique (comme dans *Fenêtre sur cour* d'A. Hitchcock avant lui, ou dans *Avatar* de J. Cameron, plus récemment), révélant ainsi le thème sous-jacent du film : l'essence du cinéma.

Pourtant, si Marker s'efforce de penser le septième art, c'est sans en reprendre directement le moyen technique propre, celui de l'image en mouvement, puisque *La Jetée* est presque intégralement constituée de photographies. À une exception près, puisqu'à la dix-huitième minute et pour quelques secondes, surgit la seule et unique séquence filmée : le battement de paupières de la jeune femme que le héros amoureux s'efforce de rejoindre, véritable scène de résurrection qui est peut-être la clé du film. En cet instant en effet, les deux quêtes, celle du héros et celle du cinéma, se superposent génialement : dans les deux cas, il s'agit de rendre la vie, de ressusciter la vie. Une telle hypothèse serait d'ailleurs confirmée par Marker lui-même qui a eu l'occasion de préciser qu'il concevait son film comme un hommage à *Vertigo* (*Sueurs froides*) d'Hitchcock, dont l'intrigue tournait déjà autour du projet obsessionnel du héros, Scottie (James Stewart), de redonner vie à une femme morte, Madeleine (Kim Novak), dont il était tombé amoureux.

Mais il y aurait encore une autre confirmation de cette hypothèse. On sait que Marker était aussi lecteur et admirateur de l'œuvre de Jules Verne. Or, il est un livre singulier de ce dernier qui traite du cinéma : *Le Château des Carpathes*. Dans ce roman, un petit village de Transylvanie est terrifié par l'apparition récurrente, aux abords de l'inquiétant château qui le domine, d'un spectre de femme. Le lecteur apprendra qu'il ne s'agissait là que d'un dispositif savant mis au point par le baron Rodolphe de Gortz afin de produire l'hologramme de la Stilla, une cantatrice italienne morte dont il était follement amoureux.



Mais le contraste avec *La Jetée* est frappant. Dans le film, pas d'effets spéciaux ni d'artifices. Marker ne cesse de jouer au contraire sur l'effet documentaire produit par le jeu des photographies, comme pour brouiller la frontière entre la fiction et la réalité, et rendre aux images toute leur puissance d'intervention directe dans le réel.

La leçon du film est claire : il relate l'histoire d'un homme tué par une image. Manière de dire que le cinéma ne fait pas de cinéma, ne produit pas d'illusion, que rien n'est moins sage, ni moins inoffensif qu'une image, qu'il n'y a pas de dehors de l'image, ce que le héros apprend à ses dépens. On ne sort pas du cinéma comme le prisonnier quitte la caverne platonicienne. Le cinéma, ou l'art sans coulisses.

**Arnaud Bouaniche, professeur de philosophie en CPGE
Lycée Gambetta-Carnot, Arras**

DANS LES COULISSES D'UNE PARTIE D'ÉCHECS



Dans les coulisses d'une partie d'échecs de haut niveau, bien avant que ne commence la confrontation sur l'échiquier, les champions passent de longues heures, seuls, en équipe ou assistés par de puissants logiciels, à élaborer ce que les spécialistes appellent des « *nouveautés théoriques* ».

Quelques minutes après le début de la partie, la « récitation » mutuelle d'une série de coups d'ouverture connus de tous car dûment répertoriés dans les livres de théorie, est brutalement interrompue par un coup nouveau, jamais testé dans la pratique, du moins à la connaissance des deux protagonistes de la partie. Le joueur confronté à la nouveauté se plonge alors dans une profonde réflexion tout en jetant de temps en temps un regard inquiet à sa pendule où les secondes, puis les minutes défilent. Si la nouveauté est d'importance, il faut bien sûr la réserver pour une grande occasion ou un adversaire prestigieux. L'effet de surprise, surtout à l'heure d'internet, ne marchera qu'une fois !

Il faut parfois savoir se montrer très patient pour avoir l'occasion de placer une telle « *botte secrète* », soigneusement préparée à domicile, comme en témoigne l'exemple suivant cité dans l'ouvrage de Jean Hébert intitulé **Secrets des grandes parties au coup par coup**.

Au tournoi de Saint Petersburg de 1896, l'un des plus importants jamais organisés, Lasker, déjà champion du monde, remporta une brillante victoire au détriment de Pillsbury alors en tête de la compétition. Pillsbury attribua cette défaite à une erreur dans l'ouverture, il se reprocha, en effet, un mauvais choix dès le septième coup alors même qu'il avait pourtant envisagé le « *bon* » coup dans ses calculs. Il conçut alors un rêve qui allait finalement devenir réalité : rejouer la même variante contre le même adversaire mais en y intégrant son amélioration au septième coup. Des années d'étude, des milliers de parties d'entraînement consacrées à cette seule variante lui permirent de prendre une éclatante revanche au tournoi de Cambridge Springs de 1904 soit huit années plus tard ! Sûr de la solidité de sa position, Lasker accepta en effet de la répéter jusqu'au fatidique septième coup et dut cette fois s'incliner malgré une résistance acharnée.

Cependant, il peut également arriver que le fruit d'une longue préparation à domicile soit réfuté en quelques minutes par l'adversaire devant l'échiquier. La partie ayant opposé le champion du monde russe Botvinnik au jeune prodige américain Fischer lors du tournoi olympique de Varna de 1962 en fournit un des plus brillants exemples.

Dans cette confrontation entre deux générations et lourde de symbole au cœur de la guerre froide, c'est avec une grande assurance que le champion russe joua son dix-septième coup. Il avait réussi, en effet, à amener sur l'échiquier une position dont il pensait connaître tous les tenants et les aboutissants. Fischer était tombé dans le piège de la préparation de son adversaire, il ne devrait plus tarder à se retrouver dans une position très difficile à tenir. Il ne fallut pourtant que quelques minutes à l'Américain pour trouver une riposte qui retourna complètement la situation.

Dans ses commentaires, Botvinnik nous livre ce qu'il ressentit au moment où son adversaire joua sa dame : « *Tout était en ordre, la position familière était sur l'échiquier ; alors, tout à coup, il me sauta aux yeux que dans mon analyse il m'avait échappé ce que Fischer avait trouvé sur l'échiquier avec la plus grande facilité. On devine que c'en était fait de ma tranquillité.* » Fischer, plus laconique, se limite au commentaire suivant dans son ouvrage intitulé **Mes Soixante Meilleures Parties** : « *Lorsque je fis ce coup, je sentis qu'il ne l'avait pas vu* ». La partie ne s'en termina pas moins par le partage du point ou partie nulle, ce qui en dit long sur la ténacité et la solidité psychologique des deux protagonistes.

Sur un autre registre, dans des positions qui se sont rééditées en pratique des milliers de fois, il arrive de temps à autre qu'un coup brillant, découvert dans le feu de la partie, s'impose enfin en pleine lumière. Au quatorzième coup de sa partie disputée contre Bisguier lors du championnat des Etats-Unis de 1974, Browne se plongea à la surprise générale dans une profonde réflexion. Personne avant lui n'avait trouvé matière à une quelconque nouveauté dans une position si étroitement balisée par la théorie. Après plus de quarante-cinq minutes, sa réponse constitua l'un des plus extraordinaires mouvements jamais joués sur l'échiquier dans une partie de maître. Cet effort créatif exceptionnel fut cette fois couronné de succès.

Fruit d'une longue préparation ou d'une intuition géniale devant l'échiquier, certains « **coups en or** » ont donc parfois contribué à eux seuls à la célébrité de toute une partie.

**Jean-Christophe Bourgeois, professeur d'Histoire-Géographie
Lycée Gambetta-Carnot, Arras**

“ JE SUIS TOUJOURS EN COULISSES ”

De l'autre côté du rideau shakespearien

Par ces mots, le photographe **Patrick Devresse** exprime son désir d'être derrière le rideau, à la marge du spectacle. Il fait littéralement un pas de côté pour proposer des œuvres toujours légèrement décalées par rapport à la scène attendue, pour lever le voile sur ce qui est normalement voué à rester dissimulé.

A l'époque élisabéthaine, ce sont les théâtres eux-mêmes que l'on voudrait cacher en coulisse. Ils s'installent au-delà des limites de la ville afin d'éviter le contrôle des autorités puritaines qui les considèrent comme le lieu du vice. La Tamise devient le rideau protecteur qui dissimule à la censure les théâtres qui ouvrent dans les coulisses londonniennes.

Bien loin de l'image élitiste du théâtre contemporain, les dramaturges allaient vendre leur pièce devant les actionnaires de chaque théâtre, puis après de courtes répétitions, le rideau se levait pour donner un laps de temps très bref des représentations de pièces rarement remontées. La nature du dispositif théâtral élisabéthain fournit aux acteurs une grande liberté d'invention car le décor n'existait pas. On utilisait des trappes pour faciliter l'apparition des esprits et la disparition des cadavres ; mais à part cette machinerie, la scène était assez dépouillée.

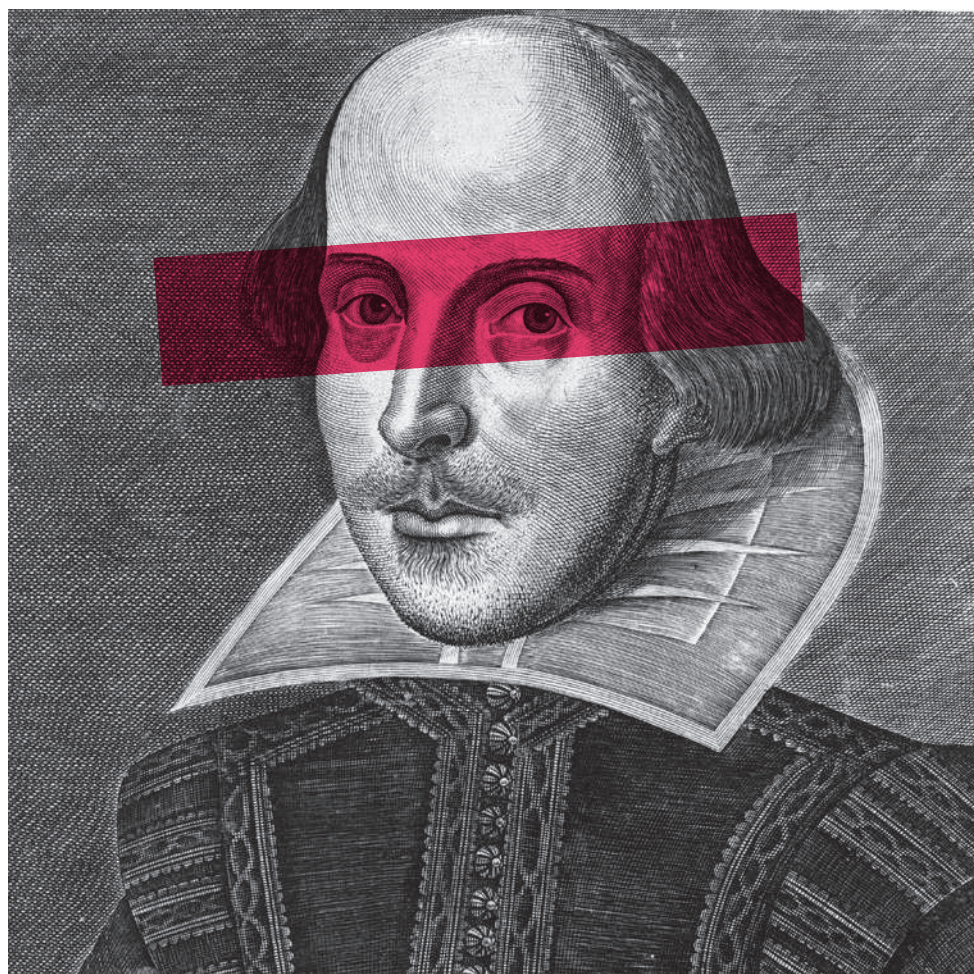
Dans la mesure où les pièces tournaient rapidement et par manque de place, les acteurs créaient rarement des décors et préféraient des tentures que l'on pouvait rouler en cas de tournées : le rideau devenait alors un élément clé pour suggérer tout un monde hors-scène afin de pouvoir intégrer à l'intrigue les morts sanglantes que les convenances de l'époque interdisaient de représenter sous les yeux des spectateurs.

*Behind the arras, I'll convey myself*¹

C'est ainsi que Shakespeare met en scène le meurtre de Polonius dissimulé derrière le rideau, « behind the arras »

Ce terme “**arras**” qui désigne la tenture trouve son origine étymologique dans la commune du même nom. Au XIV^{ème} siècle, la ville avait fait fortune dans l'industrie du tissu et était particulièrement célèbre pour ses tapisseries, de sorte que l'anglais comme l'italien intégrèrent ce vocable.

A l'époque élisabéthaine il était commun de se cacher derrière les tapisseries, en particulier derrière la tenture dissimulant la porte d'entrée, comme dans **Les Joyeuses Commères de Windsor** où **Falstaff** cherche à éviter un mari jaloux. Dans **Hamlet**, le rideau qu'utilise Polonius pour espionner devient l'instrument de sa perte et de la méprise de Hamlet qui,



croquant poignarder le traître assassin Claudius, ne tue que son émissaire. La violence de cette mort montre que Hamlet agit sans parvenir à coordonner ses pensées et ses actes, c'est là sa faille tragique. Il n'a pas pu tuer le roi Claudius quand il en avait l'opportunité mais agit ici de manière aléatoire, aveuglement, tuant un ennemi invisible à travers un rideau comme si sa vengeance était plus susceptible de survenir par accident. Marqué par le deuil récent de son fils Hamnet, Shakespeare fait planer sur la pièce l'ombre d'une mort violente, incessante et arbitraire.

*Le monde est une scène*²

La représentation dépend des choix du dramaturge quant à l'intrigue ; mais que se passe-t-il en coulisse quand les personnages y sont dissimulés ? Dans **Rosencrantz and Guildenstern sont morts** (1967), Tom Stoppard revisite l'intrigue de **Hamlet** par le prisme de personnages à l'origine secondaires. Le spectateur a l'impression qu'on lui donne à voir ce qui, dans **Hamlet**, se déroulait hors-scène. Un renversement de point de vue s'opère, le rideau est levé sur les dessous de l'intrigue.

Patrick Devresse montre lui aussi ce qui a été mis en coulisse, fantôme d'œuvres remisées dans les réserves des musées ou mystérieuses statues des jardins de Versailles emballées pour l'hiver. L'impact visuel du rideau/voile se fait empreinte artistique. Shakespeare parle quant à lui pour son époque en reflétant la turbulence, l'innovation et la quête d'âme d'une société en mutation constante. Ses pièces se font l'écho de la théâtralité de la vie anglaise, en constante représentation. Elles dépeignent les Anglais s'inventant de nouveaux rôles dans leur quête d'une identité moderne.

Dans l'Épilogue, le jeune interprète de Rosalinde réapparaît après le tomber du rideau et s'adresse directement au public, brisant le quatrième mur et les frontières entre l'illusion et la réalité : qui le spectateur voit-il ? L'acteur lui-même ou l'acteur en représentation ? Les personnages évoluent entre rêve et réalité d'un monde à l'autre : les fantômes côtoient les êtres de chair. Dans **Le Songe d'une nuit d'été**, Quince déclare en pleine forêt : « *voici une place admirable pour faire notre répétition. Ce gazon vert sera notre théâtre ; ce buisson d'épines nos coulisses.* » (III,1)

Le monde est un spectacle et la scène est le lieu de la vérité.
Il n'y a plus de coulisses au **theatrum mundi**.

**Elodie Degroisse, professeur d'anglais en CPGE
Lycée Gambetta-Carnot, Arras**

1- Polonius dans Hamlet, III,3
2- Comme il vous plaira, II,7

Delacroix - Le meurtre de Polonius - 1843.
Lithographie au crayon avec grattage sur chine collé
Musée des beaux-arts du Canada n° 9909



Delacroix - Le meurtre de Polonius - 1843.



Petite fille au loup - Philippe Louguet

Extrait d'un carnet de cinquante dessins à l'encre de chine, sur papier recyclé format 37 x 31 cm.

Ces dessins ont été réalisés entre le 16 et le 23 avril 2000 à Hauterive (Yonne), sur le principe de l'improvisation à partir de taches d'encre.



SCÈNES SANS COULISSES, COULISSES D'UNE VILLE

Le théâtre arrageois au XIIIe siècle

Coulisses : "Pièces de décorations que l'on fait avancer & reculer dans les changements de théâtre ; [...] lieu où ces coulisses sont placées au côté du théâtre."

Le sens aujourd'hui usuel de « coulisses », la partie de l'architecture théâtrale située autour ou derrière la scène et qui occulte machinerie et changements des acteurs, s'est imposé tardivement puisqu'il n'est cité dans le *Dictionnaire de l'Académie Française* qu'au XVIIIe siècle. Lorsqu'aux XIe et XIIe siècles apparaissent en Europe les premières pièces dramatiques que nous avons conservées, le terme est pourtant déjà présent en français. Il désigne alors les supports fixes sur lesquels peuvent se déplacer des objets : *couleis*, coulissantes, sont les portes mobiles dans les murailles urbaines, herses régulant les entrées et les sorties des habitants ; *couleis* sont aussi les rideaux qui cachent ou qui dévoilent.

D'un objet mobile à un lieu immobile, l'inflexion sémantique est significative d'un changement crucial dans la culture visuelle occidentale. À partir des XVIIe et XVIIIe siècles, les coulisses sont un espace hors-scène, conçu pour dérober au public ce qu'il ne doit pas voir. L'illusion d'un spectacle qui se veut vraisemblable ne peut être troublée. La scène se présente comme si elle était observée derrière un écran par le spectateur, individu silencieux que le XIXe siècle plongera peu à peu dans l'obscurité. Auparavant, les spectacles sont des actes collectifs, où acteurs et spectateurs échangent des regards et parfois communiquent verbalement, scène et salle n'étant pas des univers étanches. Quand il se montre, le comédien fait surgir un personnage avec lequel chacun sait qu'il ne se confond pas tout à fait. Les coulisses ne masquent pas encore la machinerie théâtrale. Elles servent plutôt à révéler un autre invisible : un monde qu'on ne peut atteindre par le regard ordinaire et qui requiert du public une projection imaginaire.

Les scènes arrageoises du XIIIe siècle sont sans coulisses dans le sens moderne du terme. En effet, elles relèvent moins du « théâtre », une réalité architecturale qui n'apparaîtra qu'au milieu du XVIe siècle en France, que de ce que nous appelons aujourd'hui la « performance ». Les joueurs, amateurs ou professionnels, s'y adressent à des communautés complices pour les inviter à participer à la représentation, idéalisée ou critique, d'une histoire qui leur est commune. La plus étonnante caractéristique du répertoire arrageois entre 1200 et 1280 est sa mise en scène de la vie contemporaine d'Arras, des places aux tavernes, des problèmes publics aux intrigues privées.

Que savons-nous du jeu dramatique avant 1300 ? Peu de choses, car en langue vernaculaire, c'est-à-dire autre que latine, moins d'une dizaine de pièces ont survécu pour l'ensemble de l'Europe. Mis à part un canevas issu de la péninsule ibérique, tous ces textes sont en français. La majorité d'entre eux vient d'une seule ville, Arras. Parler de théâtre occidental ou même français du Moyen Âge est un abus de langage. Au XIIIe siècle, du *Jeu de Saint Nicolas* de Jean Bodel (v. 1200 ?) au *Jeu de Robin et Marion* et au *Jeu de la Feuillée* d'Adam de la Halle (années 1270), en passant par le *Jeu de Courtois d'Arras* au milieu du siècle, il n'y a guère de jeu qu'arrageois.



Plusieurs raisons expliquent cette extraordinaire floraison et peut-être ses thématiques particulières. Arras, rattachée à la France depuis la fin du XIe siècle, conserve une forte culture flamande. Ses spécificités culturelles soutiennent la conscience d'une identité propre en même temps qu'elles nourrissent certains questionnements. L'Arrageois est-il, face aux Français, le même ou un autre ? Est-il meilleur ou pire qu'eux ? Jean Bodel, dans le *Jeu de Saint Nicolas*, peint un Orient aux coutumes et au gouvernement étrangers ; mais près du palais du roi sarrasin s'élèvent des tavernes où buveurs et voleurs discutent des affaires d'Arras. Adam de la Halle, au début du *Jeu de la Feuillée*, se présente cherchant à gagner Paris pour fuir la médiocrité provinciale. « Jamais d'Arras ne sortit un écrivain doué » lui objecte son ami Riquier Auri : phrase volontairement ambiguë, qui peut signifier qu'aucun intellectuel n'est originaire de la ville ou bien que tous y demeurent.



Codex Manesse, 1305-1315 © UB Heidelberg

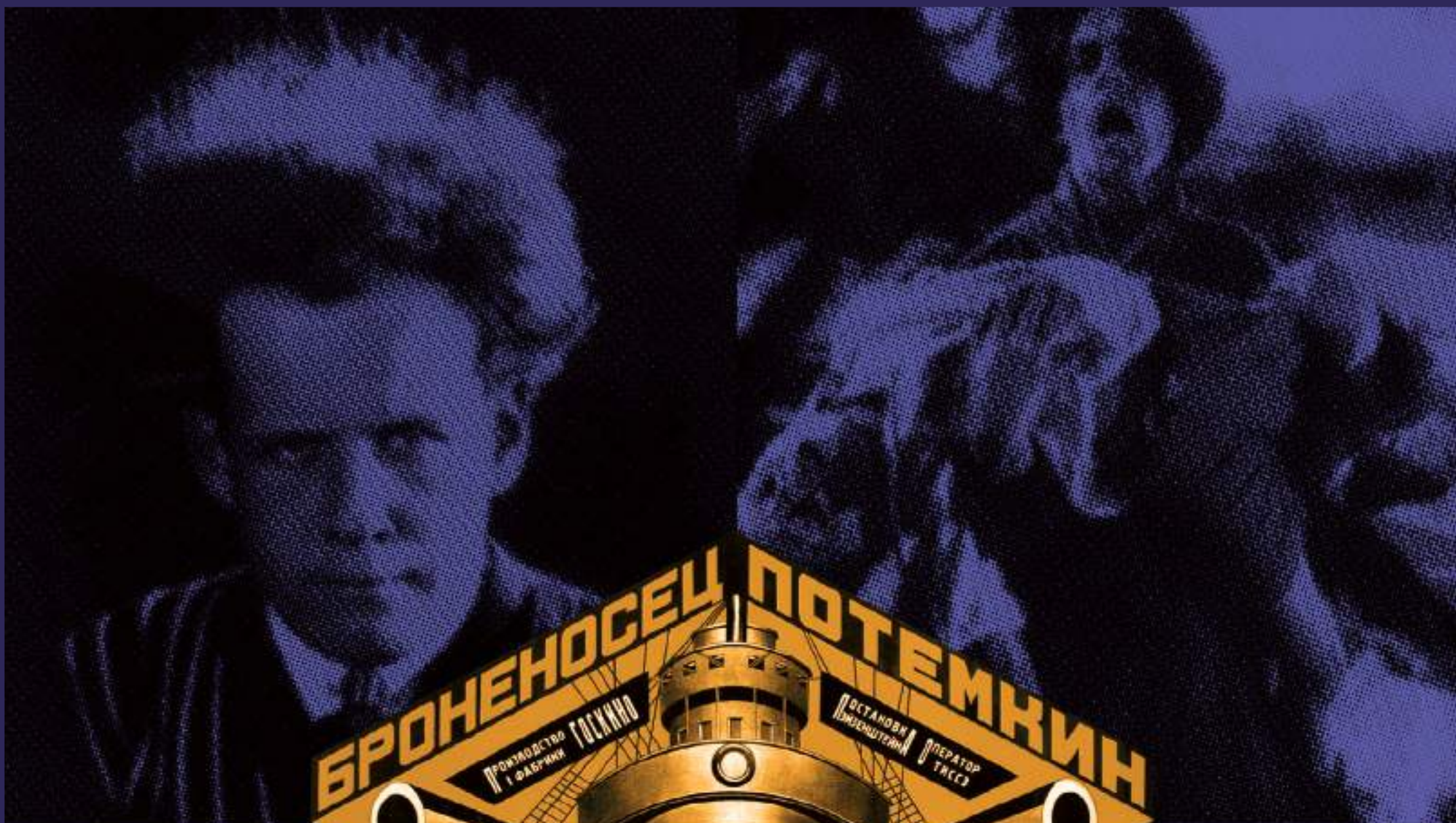
Deuxième ville du royaume, Arras au XIIIe siècle doit à la puissance de ses banques d'en être le principal centre financier. La valeur, financière et humaine, est l'un des thèmes-clefs des jeux arrageois. Ils montrent des ruines spectaculaires, celle de Courtois d'Arras, riche héritier dissipateur de son bien, ou des fortunes suspectes, dénoncées dans le *Jeu de la Feuillée*. La banque convoque un imaginaire de la circulation ou de la thésaurisation. Le *Jeu de Saint Nicolas* fait d'un trésor dérobé puis retrouvé grâce au saint le miracle qui décide de la conversion des païens au christianisme. Le *Jeu de la Feuillée* peint au contraire une ville immobile et gorgée d'elle-même, où la passion avare de la rétention fait gonfler les corps de certains, condamnant d'autres à la pauvreté.

Enfin, Arras accorde aux artistes de la performance une place inégalée dans la mesure où les jongleurs, récitants, musiciens ou acteurs, sont les gardiens de la spiritualité locale. Le miracle de la Sainte Chandelle, légende développée à partir du XIe siècle, les crédite d'avoir sauvé les habitants d'une épidémie dévastatrice. Aussi ont-ils le privilège d'appartenir à la Confrérie des Jongleurs et Bourgeois. C'est apparemment pour cette association jouissant d'un grand prestige qu'ont été réalisées la plupart des pièces qui nous sont parvenues. Aux publics qui s'y réunissaient, les spectacles arrageois donnaient à voir ce que tous côtoyaient, mais ne regardaient pas toujours : l'invisible d'une ville, ses coulisses imaginaires, que la mobilité de la performance théâtrale, tantôt masquant, tantôt montrant, servait à révéler.

Estelle Doudet, maître de conférences en langue et littérature française du Moyen Âge, Université de Lille 3

LES COULISSES HISTORIQUES D'UN FILM DE PROPAGANDE

À propos du *Cuirassé Potemkine* de Sergueï Eisenstein (1925)



Avec le « *Cuirassé Potemkine* », Odessa offre son escalier monumental comme un décor théâtral pour l'entrée de la Révolution russe dans l'histoire cinématographique ; les marins mutinés du Cuirassé reçoivent le soutien d'une population unanime ; ayant tiré du canon contre les manœuvres meurtrières des Cosaques, le brave «Potemkine » n'a plus qu'à accueillir en frères, les navires de la flotte venue de Sébastopol pour lui témoigner de leur solidarité. Mais en fait, la commande faite en 1924 à Eisenstein par l'institution de propagande, «Goskino », montre un film qui modifie totalement la réalité historique. La confusion dans Odessa, le pogrom, la tension et la fatigue sur le Cuirassé, la croisière finale, tragi-comique sur la mer Noire, le cinéaste les a totalement escamotés.

La marine a toujours été sous les tzars, l'arme de prestige pour les gradés, le fief d'une noblesse souvent d'origine allemande. Les marins sont des paysans qui ne savent pas tous lire et qui, pour une bonne part, ignorent tout de la propagande des marxistes du Parti Social-démocrate.

L'habileté d'Eisenstein consiste à installer dans l'imaginaire des premiers spectateurs l'illusion d'une cohérence de l'espace et du temps. D'abord grâce à un montage très savant qui permet au spectateur d'adhérer, par le rythme, à l'élan révolutionnaire. Ensuite par le cadrage où ombres et lumières, plongées et contre-plongées forceront l'œil admiratif, ou réprobateur, de chacun.

On rappellera que Lénine, dans des textes testamentaires, considérait l'image en mouvement du cinéma comme le plus important de tous les

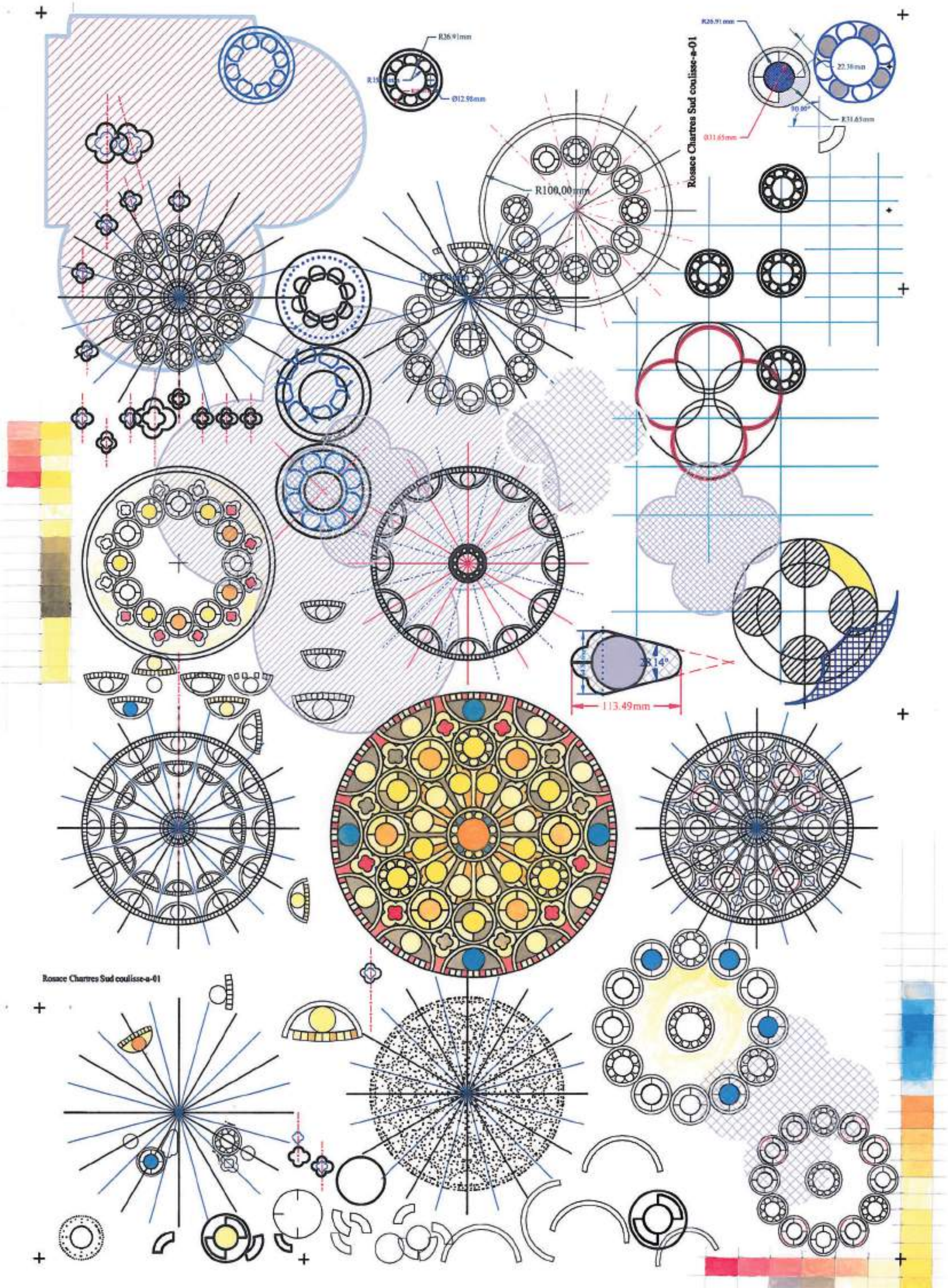
arts, et cela avec une arrière-pensée politique selon laquelle le langage de l'image parle mieux à des ouvriers et à des paysans analphabètes. Dziga Vertov invente, pour servir la Révolution, au début des années 20, un concept qu'il baptise « Ciné-œil » ; on y manifeste la volonté de déchiffrer le monde en des documentaires, pour unir la classe ouvrière, en faisant circuler des films sur les différentes façons de travailler une matière première dans différentes usines.

Ce Vertov rend hommage à ce qui correspond dans le « Cuirassé » à une utilisation artistique de ce procédé. Mais le plus piquant ne réside-t-il pas dans le fait que ce « ciné-œil » qu'il appelle à combattre la « ciné-sorcellerie, la ciné-mystification » participe d'un cinéma de propagande ? Pourtant, les rôles sont joués dans le «Cuirassé», et le film constitue le premier essai d'une adaptation du « ciné-œil » à un cinéma joué.

Le décryptage du message réel du film implique de faire jouer l'une sur l'autre, les trois dates suivantes : 1925, 1917, 1905 ; la première, parce qu'elle impose une révision de la seconde et de son bizarre événement, au nom du prestigieux souvenir de la troisième.

C'est dire si le film de propagande sert le cinéma, mais aussi le pouvoir politique dans la maîtrise des foules qu'il prétend faire marcher dans un sens univoque.

**Stéphane Khaïtrine, professeur de lettres modernes
Lycée Gambetta-Carnot, Arras**



Rosace Chartres Sud coulisse-a-01

ESPACES ET PASSAGES

Modalités d'évocation du hors-champ sur la surface

Les coulisses, ça coulisse ! Le jeu de mot est tentant lorsqu'il s'agit de considérer la richesse des combinaisons filmiques d'espaces engendrées par l'image-flux.¹ Comment passer d'un espace à un autre ? Voilà une question décisive de la mise en scène cinématographique qui conduit à envisager, pour chaque prise de vue, la position de la caméra, ses mouvements propres (travellings, panoramiques et panotravellings), mais aussi les postures, déplacements et gestes des acteurs ainsi que leurs regards échangés ou portés « en direction de... ».

On aura compris qu'à la combinaison d'espaces répond la combinaison de mouvements, celle qui a conduit Gilles Deleuze à énoncer, en prolongement de principes géométriques leibniziens, et dans le fil de la pensée de Bergson sur la durée, qu'au cinéma « le mouvement, loin de s'inscrire dans un espace préexistant, crée l'espace ». Telle est la nature de l'image-flux, celle-là même qui ne cesse de modifier l'espace au moment même où elle le construit.

Les mises en forme sur la surface, l'installation des décors et des accessoires au sein desquels évoluent les acteurs de cinéma en fonction des angles de prises de vue et des mouvements d'appareil, répondent à diverses dialectiques, aux sens qui leur sont accordés par Noël Burch dans son ouvrage *Une praxis du cinéma*.

Ce praticien (réalisateur de films) et théoricien du septième art y établit une dialectique des espaces et considère, également de façon dialectique, le double procès réversible de « visibilité/invisibilité », ouvrant la voie sur ce point, dans les années 1960 à Gilles Deleuze dans un des aspects de sa pensée du cinéma. Les rapports complexes qui s'établissent entre la scène filmée et les coulisses façonnées conduisent Noël Burch à distinguer entre l'actualité perçue d'un espace (le champ) et sa présence virtuelle (le hors-champ) en tant que le « donner à voir » façonne dialectiquement (donc) un « donner à imaginer »². J'ajoute, fidèle à Gilles Deleuze, qu'il convient d'y articuler une troisième incitation : le « donner à penser ». Noël Burch, en tant que théoricien, établit sa combinatoire³ en identifiant ce qu'il appelle « six segments d'espace » et c'est très significativement qu'il intitule le chapitre 2 de son essai⁴ *Une Praxis...* qui prend en compte les cinémas de Renoir, d'Ozu, d'Antonioni : « *Nana ou les deux espaces* ».

De l'œuvre de Jean Renoir, pour ce qu'il en est de ces « regards coulissants », nous considérerons des morceaux choisis dans deux films : *Nana*, évidemment (Noël Burch en dit avec raison qu'il est « un des films-clés du langage cinématographique ») et *Le Carrosse d'or*, film auquel je me suis intéressé de près dans mon ouvrage *Sensibles Proximités, les arts aux carrefours...*⁵.

Sans préjuger du contenu de ma conférence, et pour ne prendre en compte qu'une configuration dans le film *Nana*, j'indique que Noël Burch distingue avec soin le « regard caméra » fixant l'objectif - adresse directe au spectateur - du regard en direction de la caméra et qui vise un hors-champ situé derrière la caméra : regard coulissant vers un arrière-espace caché (non vu du spectateur) par où il appert qu'au cinéma, face à l'écran, les coulisses, c'est aussi devant ! (d'une certaine façon, la salle de cinéma peut-être aussi coulisse, ce que bâtit Woody Allen dans son film *La Rose pourpre du Caire*). C'est aussi devant, et pas seulement de côté.

Dans ma conférence, je ferai état d'autres richesses considérées par Burch pour ce qu'il en est de diverses modalités de ce qui est aussi derrière dans l'œuvre de Renoir,

avec des modes subtils d'apparitions et de disparitions sur la surface, irréductibles à de simples sorties « théâtrales » bord gauche ou bord droit.

Coulisses ci-devant et pas seulement au-delà des bords gauches et droits de la surface écranique, coulisses en profondeur de champ⁶, mais aussi coulisses au-dessus du bord supérieur ou encore au-dessous du bord inférieur. Soit l'agencement que nous prendrons en compte dans la première partie de *L'Eldorado* de Marcel L'Herbier où une dialectique se joue entre la scène et son tout autre, où l'autre de la scène, en coulisse, devient affirmation de la scène de l'autre : la scène, c'est d'abord celle du cabaret espagnol où l'on voit Sibylla danser, et la coulisse, la chambre de son enfant malade située au-dessus du cabaret, ensuite l'inverse par les vertus conjuguées de mouvements d'appareils et du montage alterné.

On trouvera aussi dans l'œuvre de Marcel L'Herbier d'autres prises en compte de cette « dialectique coulissante » qui procède à l'inversion du haut et du bas - tantôt descente à partir du bord supérieur ainsi qu'apparaissent les jambes du père-sauveteur venu récupérer sa fille Arlette, réfugiée dans la petite chapelle ensevelie sous la neige après la terrible avalanche, dans *Visages d'enfants* de Jacques Feyder - tantôt remontée allusive ou catastrophique du sous-sol par le bord inférieur du cadre - quand ce n'est pas l'occasion d'apparition de personnages apparentés alors aux marionnettes à gaines d'un castelet, telle la sortie quelque peu comique, hors du plancher, une à une, des têtes effarées des samourais novices dans le film de Kurosawa de 1962, *Sanjuro*.⁷

Reste à préciser ce qu'il en est de passages spécifiquement cinématographiques lorsque la caméra effectue des trajectoires tout aussi aériennes que pénétrantes lors de travellings bien propres à subvertir les lieux, à transformer la scène principale en coulisse secondaire, et vice-versa.

La forme-balade du travelling, essentielle au cinéma dans le façonnage des espaces et durées⁸, contribue à déstabiliser la narration au profit de ce qui est affirmé alors comme étant « la vraie vie », même s'il s'agit, bien sûr, du « mentir-vrai de l'art » avec la création mouvementée de nouvelles formes conventionnelles. Les morceaux choisis considérés alors proviendront du *Carrosse d'or* de Renoir déjà évoqué. Il sera aussi question de créations de même type dans les œuvres d'Almodovar, Cassavetes, G.W. Pabst ...

Ces passages, coulissant par leur fluidité même, nous font quitter ce qui se donne dans l'allure de certaines coulisses théâtrales pour nous présenter des scènes spécifiquement cinématographiques. Les dites scènes, obéissant elles-aussi à la loi de circulations « perturbantes-modifiantes » en régime d'image-flux, sont elles-mêmes reléguées, le plus souvent, dans de nouvelles coulisses, espaces imaginaires désormais, au bénéfice de nouveaux espaces perçus.

Lisant cette présentation de ma conférence, le lecteur n'aura pas manqué de se dire que ce qui vaut pour l'image-mouvement vaut aussi pour la composition sonore et les rapports qu'elles entretiennent. C'est donc naturellement que toute prise en compte d'un spectacle cinématographique, avec sa partie « audible/in audible » indissociable, nécessite l'appréhension dialectique du *in* et du *off*.

Patrick Louquet, Professeur en Esthétique et Histoire du Cinéma, Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis



Images gelées de *Tango*, vidéogramme (1980) de Zbigniew Rybczynski. Oscar du meilleur court-métrage d'animation en 1983

Patrick Louquet consacre quelques pages à cette œuvre dans son essai *Sensibles proximités, les arts aux carrefours...* Arras, A.P.U., 2010, p. 144 à 147. L'auteur développe son propos en se référant aux énoncés de Jean-Paul Fargier et de Françoise Parfait :

Jean-Paul Fargier : « *Tango c'est indiscutablement de la vidéo, même si son support est du film et que tous ses trucages sont de classiques caches-contre-caches cinématographiques (...) car la stratégie spatio-temporelle qui tend cette œuvre, absolument géniale, appartient de fait, sinon de droit, aux conquêtes vidéographiques* ».

Françoise Parfait « *L'idée de mixage (et non le montage) de Tango renvoie également à celle d'un matériau plastique, maniable, et ductile, souple et poreux. L'image vidéo est tactile et c'est un de ses paradoxes car cette qualité doit s'accommoder de son contraire, l'évanescence toute visuelle* ».

On peut consulter cette œuvre sur : <http://vimeo.com/38580206>

1- L'image-flux est la catégorie centrale de l'ouvrage de Didier Coureau, *Flux cinématographiques, cinématographie des flux*, Paris, L'Harmattan, « esthétiques - ars », 2010. 2- Ces expressions sont de moi dans cette présentation pour le *Journal L'être lieu #5*. 3- L'auteur, en 1967, revendique le nom de « petit bréviaire », viatique indispensable à tout penseur de la praxis du cinéma. En 1945, Etienne Souriau, pour sa part, coordonnant l'ouvrage collectif *L'Univers filmique*, commence par présenter un petit abécédaire des notions fondamentales mises sur pied au sein de l'École filmologique de Paris telles afilmique, profilmique, filmographique, filmophonique... 4- Pages 40 à 58 de la réédition de 1986. Cet ouvrage conserve toute son acuité théorique, en dépit du fait que l'auteur désavoue dans sa préface cet écrit de 1967 considéré comme une sorte de péché de jeunesse formaliste. C'est décevant quand un homme, prétendument de la maturité, réprouve des principes analytiques qui, pour être des traits théoriques de jeunesse, n'en sont pas moins de génialité. 5- Dans le chapitre 22 « Rideaux (et révélations du visage) », *Sensibles Proximités, les arts aux carrefours (Cinéma, Danse, Installation, vidéo-art)*, Arras, éd. A.P.U. (Artois Presses Universités), coll. « Lettres et Civilisations étrangères », série « cinémas », déc. 2009, p. 470 à 476 pour ce film. 6- La présentation de morceaux choisis nous conduira à voir - revoir une fois de plus, un peu dans l'esprit de Terry Gilliam dans son film *L'Armée des douze singes* - la scène du *Vertigo* d'Hitchcock où Kim Novak (Madeleine, avant qu'elle ne devienne Judy) disparaît de la surface lorsqu'elle circule au « musée américain » (parc naturel californien) des séquoias, après s'être éloignée de James Stewart (John Ferguson). 7- Voir *Sensibles Proximités* (op.cit.), le chap. « Boîtes saturées et boucles de temps », p. 138. 8- Voir Suzanne Liandrât-Guigues, « Que nous apprend la « forme ballade » ? (question n° 47) » de son ouvrage *Esthétique du mouvement cinématographique*, Paris, éd. Klincksieck, coll. « 50 questions », 2005, p. 133-135.

HISTOIRE(S) DE PHOTOGRAPHIE(S)

Rencontre avec Patrick Devresse à propos de la série "SUPPORTERS"



AVANT L'origine du projet, les préparatifs

Quelle est l'origine du projet sur les supporters ?

Le Musée d'Ethnologie de Béthune faisait un travail sur le supporterisme : « Le peuple des tribunes ». Plusieurs photographes étaient invités à travailler sur ce sujet. Nous avions carte blanche. La seule contrainte était le sujet, la liberté de regard était totale.

J'ai fait le choix du noir et blanc, je ne voulais pas travailler la couleur. Je me disais qu'avec la couleur, ça aurait été envahi par le rouge et le jaune, les couleurs fétiches de l'équipe... Alors que certains photographiaient les supporters dans les tribunes, que Michel Staumont avait choisi d'aller dans le stade et photographiait en couleur, j'ai préféré réaliser des portraits en off : mon idée de départ était d'aller chez les gens.

Comment s'est faite la rencontre, vous aviez un carnet d'adresses de supporters ?

C'était une aventure ! Je me demandais où il était possible de rencontrer des supporters hors stade. J'ai abordé sur le parking ceux qui étaient en costume sang et or, j'ai discuté avec eux, j'ai expliqué mon projet en laissant mes coordonnées pour prendre rendez-vous. Personne ne m'a appelé ! Je n'ai eu aucun retour...

Est-ce que tu ne t'es pas heurté à une incompréhension des motivations du projet ?

Je crois que certains ne l'ont pas compris. Mais je pense que le refus était motivé par la peur qu'il s'agisse d'une opération commerciale, que je sois là pour leur vendre des photos. Je me suis dit que ce n'était pas la bonne approche et je suis allé voir le président des supporters à Bollaert. Il m'a donné des adresses...notamment beaucoup de cafés de supporters.

A partir de ces rencontres, j'ai eu le contact d'un supporter assez médiatique, un homme toujours déguisé en gaulois. C'était quelqu'un qui était en connexion avec tous les supporters. Je l'ai photographié avec toute sa famille et après il m'a donné de nombreuses adresses et j'ai eu toutes les ouvertures que je voulais.

Est-ce que tu étais venu avec des préjugés sur les supporters ?

Le foot m'est complètement étranger... je ne suis jamais allé voir un match ! Mais le phénomène m'intéressait et je voulais le comprendre, en découvrir les coulisses. Je voulais ratisser dans toutes les couches de la société. Cependant dans cette série, celui qui avait la profession la plus élevée socialement était l'instituteur. J'ai rencontré des entrepreneurs, des chefs d'entreprises qui sont en tribunes VIP, qui sont supporters, portent des écharpes. Eux aussi sont déguisés, mais plus discrètement. Ils ne voulaient pas être photographiés.

Comment se passaient les rencontres ?

J'avais juste un nom et une adresse, je prenais rendez-vous. J'arrivais et je ne savais pas ce qui m'attendait.

Je venais avec mon matériel mais sans éclairage supplémentaire. Je travaillais avec l'éclairage naturel ou avec celui de la maison. Je me donnais une contrainte de douze vues, un film 6x6, format carré. Douze essais pour réussir la bonne photo. Je devais m'adapter à l'environnement. On démarrait dans le lieu qui les intéressait et puis on se déplaçait dans la pièce, dans la maison.

En général, les personnes prenaient-elles le temps de réfléchir à la prise de vue, à la mise en scène ou au lieu ?

Certains avaient réfléchi, d'autres attendaient une direction. J'ai découvert chez ces gens une fierté d'être du bassin minier qui s'était reportée sur le supporterisme Lensois.

A tel point que certains complétaient leur costume par un casque de mineur.

J'ai le souvenir d'un couple avec casque d'ouvrier et drapeau de l'équipe sur le mur... ils m'attendaient avec toute une installation ! Ils avaient prévu autre chose, à un moment ils me disent « est-ce que vous voulez du monde ? ». Surpris, je dis « oui ». Alors le type va dans sa cuisine, penche la tête par la fenêtre, siffle, et là plein de camarades ont sauté au-dessus des murets de la cour. Ils étaient au moins une quinzaine ! On a fait une photo de groupe. Ils avaient tout prévu. Après, il y a aussi l'accident... l'accident photographique. Je pense à celle de l'instituteur, avec son drapeau : au moment où je prends la photo, son chat arrive et saute sur la table.

La photo terminée, il est parti !

On a l'impression que ce chat voulait être dans l'image...

Ils ont une certaine gravité dans leurs expressions... C'est un décalage complet avec les vêtements !

Quand je suis retourné les voir pour leur montrer la photo et leur faire signer l'autorisation de diffusion, je me suis dit qu'ils n'accepteraient pas... Mais finalement ils étaient très contents et ça correspondait à ce qu'ils voulaient, ce côté solennel.



PENDANT

Analyse de ses intentions par l'auteur

A propos de cette planche contact, pourrais-tu nous parler de cette maison... des coulisses du lieu et de ce qui est hors-champ ?

Il faudrait que je me souviene... Je ne me souviens pas vraiment des conditions de prise de vue ! Il y a longtemps.

Je me souviens de la maison. Il me semble que je n'ai pas bougé de cette pièce.

C'est très fermé, je suis avec un grand angle, mais avec un 6x6, un MAMIYA je crois...

Ca veut dire que tu vises en regardant par-dessus ?

C'est ce que Doisneau disait, lorsque tu vises comme ça, tu es en train de saluer la personne qui est devant toi. Ce n'est pas la même chose lorsque tu « braques » avec un reflex. C'est une arme !

En ce moment, lorsque je sors mon appareil et que je commence à photographier en présence de personnes inconnues, il y a une crispation : les gens deviennent tout de suite agressifs ou pour le moins inquiets.

Quel rôle ont les planches contact dans ta pratique ?

J'en ai jeté des centaines ! Pour chaque bobine il fallait une planche contact à l'époque. La planche contact était vraiment la première approche globale de la pellicule réalisée. Après, j'allais plus dans l'image pour finir par en choisir une.

Dans la planche j'analyse avec une loupe. Mais tu ne vois jamais grand chose. Quand une photo t'intéresse, tu fais un tirage de lecture, un 10x15 dans lequel tu travailles déjà la lumière, les matières pour faire sortir ce qui t'intéresse. Tu peux te rendre compte du travail qui restera à faire.

Te souviens-tu de la prise de vue ?

En général, je compare ça à une danse entre la personne que je photographie et moi. Il y a des mouvements qui se produisent, je vais en suivre certains et d'autres non. Je vais attraper des expressions à certains moments.

Comme un photographe de mode ?

A la différence que le photographe de mode me semble plus filmeur que photographe. Il prend des rafales et choisit la bonne photo...

Peux-tu préciser cette interaction avec le modèle et les rapports d'incitations au cours de la prise de vue...

Je crois que je peux me faire manipuler, comme je peux aussi manipuler. Une manipulation douce, ce n'est pas dans le sens fort du terme. Il y a des rapports d'influence, plutôt que de manipulation !

Je peux influencer des poses mais sans diriger... C'est la personne dans cette interaction qui m'intéresse. Ce n'est pas seulement la personne qui m'intéresse. C'est elle, dans son milieu.

Le costume aussi est intrigant.

Il y avait un groupe de majorettes qui officie dans le stade comme des pom pom girls. Je dis « majorette » mais c'est peut être « pom pom girl ». Elle n'avait pas préparé d'accessoires. Je ne lui ai pas demandé de les prendre. Je ne voulais pas être dans la caricature.

On peut observer que dans la chronologie de cette planche tu passes de la table au meuble et puis finalement tu reviens à cette table. Comme si tu rentrais puis partais. Comme dans un ballet.

Comment analyses-tu le rapport de distance avec le modèle ? Pourquoi ces objets qui créent une distance avec lui ?

La table est un élément graphique mais aussi symbolique, car elle réunit des gens. D'ailleurs, on la retrouve souvent dans mes photos de famille. Ma logique était de montrer le rapport entre l'environnement et le personnage. J'ai voulu montrer un espace important et j'ai donc utilisé un objectif grand angle. Un espace important habité par un personnage. Il y a un côté « petite fille perdue dans un univers étrange ».

En même temps, l'appareil photo est une barrière. Quand j'étais jeune j'étais hyper timide. D'une timidité incroyable. La photo, c'était une forme de psychanalyse. J'allais vers les gens. Au début c'était un supplice. J'ai appris à m'extérioriser grâce à la photo.

C'est une façon d'aborder le monde. J'ai l'impression de vivre plus fort que les autres. Je vois des choses que les autres ne voient pas. Lorsque l'on voyage, ma femme dit toujours en voyant mes photos qu'elle a l'impression de n'avoir pas vécu le même séjour que moi.

Ce meuble a une présence incroyable.

C'est un meuble symbolique du bassin minier que tu trouves beaucoup dans les corons.

Chez ma belle mère, il y avait ce meuble. Exactement le même. Probablement produit en de nombreux exemplaires. Du fait de ce rapprochement des supporters avec toute la mythologie de la mine, ça m'intéressait.

Le meuble, très sombre et le sapin adjacent semblent littéralement manger le modèle sur la planche contact. Dans la photo développée, la matière du meuble apparaît patinée, travaillée, en opposition à la combinaison très lisse de la jeune fille. C'était volontaire ?

Il y a de l'intuition. Beaucoup. Il y a des choses que tu maîtrises mais il y en a qui t'échappent réellement mais qui sont là dans l'inconscient. Il y a toute ta culture photo déjà. Des fois je regarde des photos que je viens de faire et je me dis « tiens mais ça, c'est une photo de Joseph Koudelka » que j'ai vue il y a trente ans et qui ressurgit dans mon travail.

Tu avais anticipé cette lumière? Il y a un côté David Lynch : c'est très inquiétant.

Tu peux la maîtriser. C'est une question de diaphragme : d'un jeu entre la vitesse d'obturation et le diaphragme. Regarde entre les premières photos et celle du milieu. La photo finale a une lumière très lisse, seule la planche possède un caractère, rétrospectivement, inquiétant, sombre ou fantomatique.

APRES

La réception de l'œuvre et le monde de la culture

A quel moment as-tu un retour sur tes clichés ?

Quand ils ont été exposés, dans des lieux hors du circuit traditionnel des galeries. Les réactions des gens étaient intéressantes. Pour moi la reconnaissance est là. Aussi dans le fait que les sociologues y ont trouvé matière à analyse. Car il était à cette époque assez avant-gardiste de faire de la culture avec du foot alors qu'aujourd'hui il est plus convenu de rompre avec un certain sectarisme social. Le musée du Louvre-Lens a dès l'origine associé le stade Bollaert dans sa proximité géographique.

Dans cette série, dirais tu que tu es dans le documentaire ? Il semble y avoir la volonté de faire image.

Il y a un projet. Il y a une composition d'image. Il y a mes références : Cartier Bresson, puis l'agence Magnum et d'autres photographes humanistes de l'époque. Ce sont mes racines : celles qui remontent à mes débuts en photographie comme beaucoup de mes collègues. Bien sûr, l'exposition en galerie change le statut de ces images : même documentaires, elles prennent une valeur artistique.

De simple documentaire elles prennent une valeur artistique.

N'est ce pas aussi dans la fabrication des tirages, chez toi, que l'artistique surgit ?

Oui, dans le choix de l'image déjà. Ça peut bifurquer à ce moment-là. S'offrent trois voies : documentaire, artistique et celle qui évolue entre les deux. Cartier Bresson et Ronis, classés comme des photographes documentaires, ne le sont pas vraiment.

Tu as eu des rapports avec les autres photographes du livre ?

Non, très peu. Je crois que les photographes sont des gens assez solitaires. C'est assez rare de trouver des équipes. D'ailleurs, les agences de photo regroupent des individualités en concurrence.

Il y a une forme de concurrence ?

Oui, assez forte. Je suis un autodidacte complet. Je n'ai pas fait d'école d'art, aussi je ressens parfois du mépris à mon égard. Aujourd'hui je n'en souffre plus. Ma vie est liée à ma photo. Mes sujets je les trouve en vivant. A chaque fois c'est une aventure humaine. Je m'attache aux gens que je rencontre, ils reviennent parfois voir mes expositions.

Ca t'arrive de rater une pellicule entière ? D'écarter des photos ?

Parfois une photo n'est pas en accord avec le reste des images. Ne pas tomber dans la caricature, voilà la difficulté. Ce sont les gens qui me confirment que je n'y étais pas, qu'ils n'étaient pas trahis. J'avais peur que dans les expositions il y ait des moqueries mais ça n'est pas arrivé.

N'y aurait-il pas eu un cheminement particulier entre ces portraits photographiques de supporters et des choses que tu expérimentes aujourd'hui, plus hors normes ?

J'ai évolué mais sur mes bases. Elles n'ont pas changé. Elles m'ancrent dans la photo même si je touche au contemporain. Christian Caujolle dit que j'ai une photo qui arrive à être « à la fois classique et contemporaine ». Ça me convient bien. Ça résume un peu mon parcours.

Quel est le lien avec ton intervention photographique à L'être lieu ?

C'est la même logique. Tu retrouves de l'humain et c'est très fort. C'est un leitmotiv dans ma production photographique. Les portraits faits dans les sous-sols de Carnot ne sont pas si éloignés que ça de la série des supporters. Elles sont aussi réalisées dans un profond respect. Ce que je fais actuellement pour L'être lieu, c'est une mise en scène contemporaine de mon regard. Je pense que mon regard n'a pas changé. En tout cas, Je ne me dis jamais « il faut que je fasse ça pour être dans telle ligne, correspondre à telle attente ».

Autocensure parfois ?

Non, je peux choisir de publier une photo qui me dessert dans ce qu'on attend de moi. Je n'essaie pas de correspondre à l'image qu'on peut avoir de moi, je ne suis pas enchaîné à une esthétique particulière : en fait, je me sens prêt à beaucoup d'expériences. D'ailleurs, j'aime les collaborations.

Comme ce projet avec Dominique Sampiero : pour le finissage de ma résidence à L'être lieu, nous nous fixons un défi. L'idée est de projeter des images sur les notes d'un contrebassiste de jazz et sur des mots lus par Dominique. Une performance un peu risquée mais j'accepte d'être sur la corde raide, sans arrêt.

Propos recueillis par Grégory Fenoglio et Emilien Couvreur au cours de la résidence de Patrick Devresse à L'être lieu Janvier 2014

Planche-contact d'une pellicule de 12 vues réalisées pour l'exposition SUPPORTERS (les visages sont légèrement floutés)

Cette exposition a été réalisée en 1998 avec Michel Staumont (photographe)

Elle a été créée à la chapelle/espace culturel Saint Pry de Béthune

lors de l'exposition «Le peuple des tribunes»

Une vingtaine de photographies ont été acquises par le Musée d'Ethnologie de Béthune.

Elles ont été reproduites dans le livre publié à cette occasion.

L'exposition a été présentée dans plusieurs villes du Nord de la France, notamment à Tourcoing par le Centre de Promotion du Langage Photographique, à Paris lors du congrès de la Fédération Française de Photographie et a fait l'objet d'un reportage de France 3.









La chair de l'image
Photographie © Patrick Devresse - 1998
Création / Exposition / Performance
Production Culture Commune / MAC Sallaumines
avec l'écrivain Dominique Sampiero
www.patrickdevresse.com



Patrick Devresse - Rétrospective



Lunapark, série de photographies de Patrick Devresse, représente l'universel décor de la fête foraine, du bonheur populaire et son côté clinquant. Chaque image présentée est à elle seule une portion d'univers à la fois insolite et d'une grande facilité de compréhension. Mais attention, il s'agit là de montrer **Lunapark** fermé au public.

Cette série de photographies troublantes engendre immédiatement le contraste voire la contradiction dans notre imaginaire. Nous cherchons le moment où nous pratiquons le parc, celui de la nuit, des lumières électriques, de la musique de fond, de la présence humaine qui l'envahit, fait du bruit, produit des odeurs soutenues de fumées ou de sucreries chaudes.

La rigidité du paysage artificiel, l'inquiétante déshumanisation du lieu et la force des couleurs produisent à la fois une violente sensation d'étrangeté et d'évidence dans ce manque de vie. C'est ainsi que celui qui regarde est en quête de réminiscence et cherche à voir ce qu'il n'a pas vu ou peut-être seulement imaginé.

Patrick Devresse cherche, et trouve à chaque image, l'esthétique possible entre des notions très différentes que sont la forme, la couleur et le sens. La photographie en tant que support retient le manque, le silence, le vide : elle met à plat la composition. Il ne s'agit pourtant pas de photographies dites composées. C'est par le cadrage des formes, la disposition des couleurs du décor, parfois la symétrie des structures linéaires, droites ou courbes des éléments des manèges, des caravanes, des enseignes... que se crée le paysage composé de **Lunapark**.

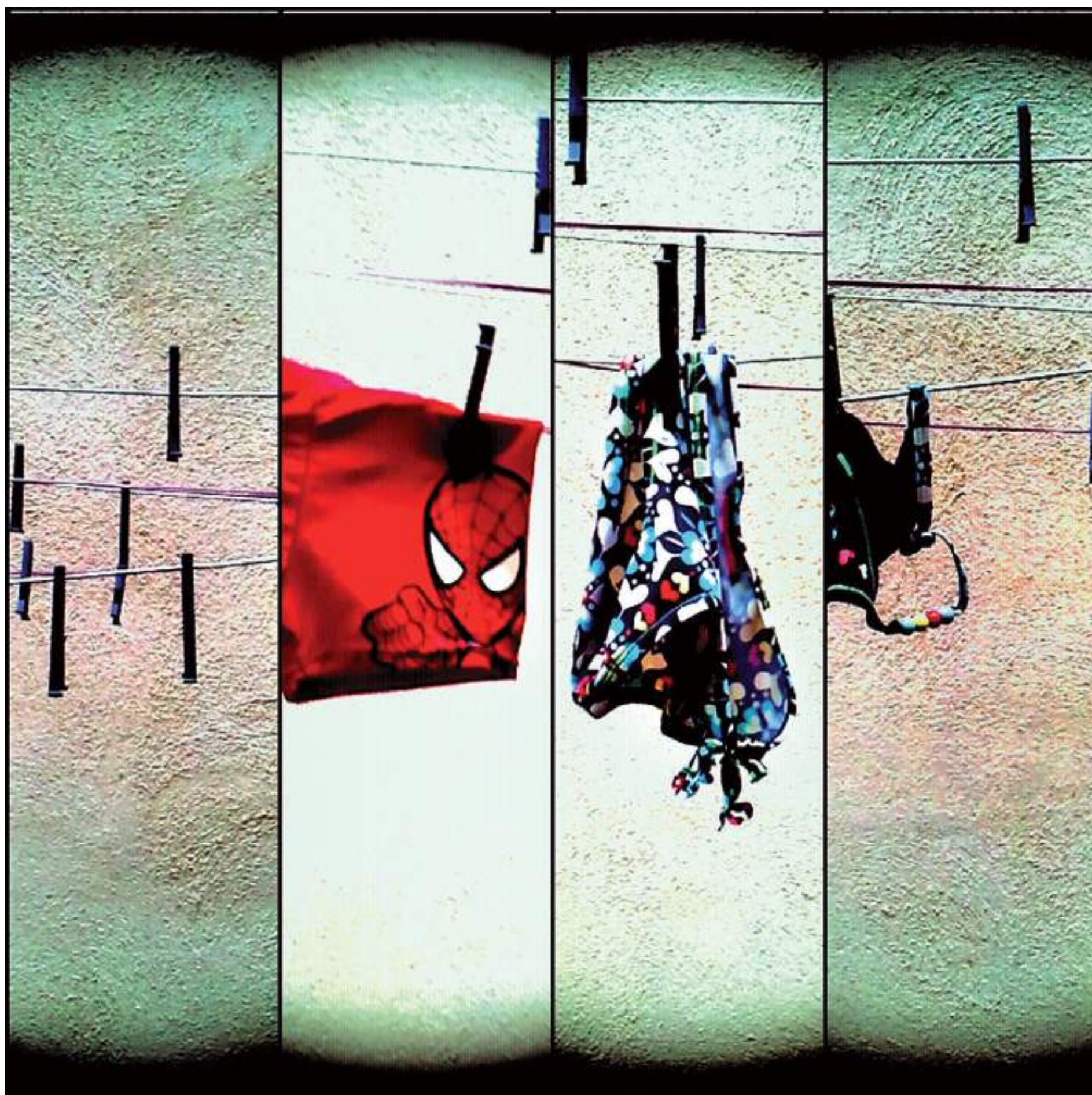
Les photographies de Patrick Devresse nous imprègnent de ces couleurs acidulées des confiseries de foire et de leurs décors qui nous rappellent le cinéma technicolor trichrome américain des années 30 et des dessins animés de Walt Disney. L'univers du spectacle un peu « too much » (vaguement outrancier ?) est alors quelque peu maltraité par le regard singulier du photographe qui réalise son image, sereinement et tout en douceur, loin du bruit et de la fureur de la fête : une belle atmosphère emprunte d'une certaine mélancolie.

Isabel GUERIN (Nord artistes)
août 2013

Lunapark

Photographie © Patrick Devresse - 2003
Hospice d'Havré Tourcoing - Centre de promotion
du langage photographique / Nord Artistes 2013
www.patrickdevresse.com





De la nécessité des images multiples

Photographie © Patrick Devresse - 2011
Photographies réalisées avec un smartphone SAMSUNG et l'application Action Snap
Primé par REVELATION 5 Paris photo 2011
www.patrickdevresse.com



Patrick Devresse - Rétrospective



Un beau mélange de sophistication et d'immédiateté pour une série de cadrages impeccables qui sait utiliser à merveille les recours du noir et blanc et l'intensité de la lumière traduite en contrastes savants, C'est à la fois raffiné subtil, et évident, classique et contemporain et, dans cette série de « petites robes noires », se fait jour un regard sur la femme dans ce qu'elle a d'élégance non feinte, d'évidence du port et du corps, une attention, bien servie par une façon personnelle de trancher exactement là où il faut (cela s'apparente vraiment à ce qu'il y a parfois de magique dans la construction et la coupe d'un vêtement) à ces moments rares où le geste est juste à sa place, la main à l'exacte position qui va prendre du sens sous la lumière, où un gris veut juste soudainement révéler combien un noir est profond. Le plus étonnant finalement est la capacité à répéter ces trouvailles, -à les voir, en fait- autant dans une situation de mouvement que dans la création d'une nature morte vraiment classique, impossible à dater, définitivement mystérieuse. Et, de cette rigueur qui n'est jamais pesante se dégage une indéniable poésie. Vraiment troublant en somme.

Christian Caujolle

Dire les femmes

Photographie © **Patrick Devresse** - 2011
Galerie SFR, Grand Palais Paris Photo
www.patrickdevresse.com



COULISSES ET BRÈCHES DU SENS DANS L'ICI MAINTENANT DE LA PHOTOGRAPHIE

© Dominique Sampiero

Dans le langage courant, mais est-ce qu'il court vraiment le langage et quoi de plus traître que cette qualification de la parole qui, au lieu de courir justement, fige, enferme et banalise les actes les plus complexes dans une simplification efficace mais castratrice, on dit « prendre une photo » comme si l'on voulait recouvrir en un seul verbe l'énigme et les subterfuges qui se cachent ici, mais surtout pour éluder la question centrale de l'acte photographique : qui prend qui ? Est-ce bien l'acte de prendre dont il s'agit ?

N'est-ce pas l'image qui prend le regard - ou même pourquoi pas le corps tout entier - avant d'être prise par le sujet ou plus précisément le désir de faire une image dont on n'est pas certain de la finalité à la source, une image qui se profile comme désir, envie de voir apparaître quelque chose qui nous défie et nous appelle alors qu'ensuite, cette vision devenue photographique, nous enracine dans la conviction d'avoir été « prise » parce qu'il le fallait ? Et n'est-il pas vertigineux de penser que la parole se soit développée après que la bouche ne serve plus d'outil de préhension.

On parle aussi dans la foulée du langage qui s'emballa à tout et à ne rien dire si on ne ralentit pas son mouvement, de « prendre corps, prendre la fuite, prendre froid, prendre ses jambes à son cou, en prendre de la graine, prendre à contre-pied ou à pleine mains, prendre le pouls, prendre à part, prendre la tangente, prendre son envol, prendre du recul, prendre connaissance, prendre des forces... » et, dans cette contagion que je développe volontairement, d'un verbe du saisissement - comme si l'écho pouvait nous renseigner sur le verbe prendre - , il semblerait naturel que, depuis toutes ces années, le travail photographique de Patrick Devresse parcourt, avec une énergie qui s'affirme et s'enracine, l'énoncé de ces nuances à travers un seul acte d'appropriation du réel par le sujet, créant un mouvement autour de l'image, l'exploration d'une vision à l'intérieur de laquelle le photographe cherche un angle, une place pour regarder le monde même si, ce qu'il regarde, lui revient transformé et qu'il se questionne ensuite sur le choix de l'image qu'il va proposer aux autres, au grand Autre qu'est le spectateur, interrogeant l'origine de cette curieuse ressemblance avec une intimité qui lui parle dans l'image et dont il découvre le langage.

Comme si Patrick Devresse apprenait à parler sa propre langue à chaque nouveau cliché - si on accepte d'inclure dans l'acte de parler, le silence, les gestes, le non-dit et la pudeur d'une présence - , s'obligeant à prononcer quelque chose d'une grande effronterie avec le mystère de l'être ici en lui, mais entendons nous, pas de cette parole qui fonde un langage aliéné à une communication formatée pour la prise de pouvoir et la soumission du désir à la consommation, non, apprenait à parler cette langue

où les signes et les images se touchent comme se touchent le ciel et la terre sur la ligne vibratile de l'horizon, pour faire sentir, l'origine, l'être lieu de l'image mentale dans cet arrière pays de l'autre corps, corps inconscient diraient les psychanalystes, corps du geste intime de la réalité, de l'image et du langage répondent les artistes en montrant le théâtre d'où ils reviennent à chaque fois un peu plus démunis. Patrick Devresse ouvre des brèches dans son silence et dans son regard, fracturant ce que nous avons vu d'une puissance que nous avons ignorée et en cela, touchant du bout des yeux, l'écho infini du sens toujours innommable et indicible.



Dans toute idée de rétrospective se profile l'idée d'œuvre et parfois de regard sur une œuvre complète. Mais est-ce pensable ? Que serait une œuvre complète, sinon la mort. Et, que ne serait pas le trouble d'un photographe de la pudeur franchie comme Patrick Devresse, si on lui parlait d'une œuvre dont, en toute évidence, et c'est contenu dans chaque image, il reste dépendant du mouvement à venir pour se sentir en trajectoire dans l'inertie du réel qui nous condamne parfois à vieillir, à souffrir, suivant le destin de chaque homme dans sa finitude.

Ne pas savoir où il va et attendre de la photographie qu'elle lui apporte des surprises de l'ordre du désir, désir de vivre, d'aimer et de haïr, de vieillir et de renaître, de penser mais aussi de s'oublier dans sa pensée ou dans l'objet, en élargissant son regard du point le plus étroit vers le plus vaste, retrouvant l'éternité dans le minuscule, le détail dans la vastitude, comme si le monde s'emboîtait en lui-même dans une réalité en poupées russes, chaque sens se révélant à un autre sens plus petit ou plus grand, de l'au-delà ou de l'en-deçà de l'ici, comme

des brèches, des fractures successives sur ce que nous pensions être l'ici maintenant, justement.

Le plus troublant dans cette série particulière d'enveloppements, de statues cachées par des drapés qui nous font imaginer, inventer leur forme et pressentir leur présence matérielle, c'est justement qu'elle énonce à première vue une sorte de métaphore de l'acte photographique : entre le contenant et le contenu, le signifiant et le signifié, un voile. Entre le moi et l'ego, une tension. Entre le corps et l'esprit, un vide, une vacuité où l'un et l'autre peuvent chuter. Suis-je là quand je regarde ? Enfermé dans ce que je guette comme ces statues dans leur drapé ? Suis-je dans l'image, est-ce l'image qui me toise tout à coup pour me dire quelque chose ? Ou ailleurs encore et quelle est la nature de cet ailleurs ?

Ces photographies sont celles d'un homme du silence allusif, un être qui préférerait se taire et même parfois disparaître dans cette beauté du réel qu'il voit surgir à chaque photographie, car tellement puissante, envoûtante, mais il faut entendre par beauté cette part ineffable qui nous est rendue, ce jaillissement vibrant du réel qui nous fait perdre pied à chaque fois.

L'engagement de Patrick Devresse est politique par un autre biais que ce que la cité attend de la politique car c'est d'un autre type de présence au monde dont ses photographies nous parlent. Devresse photographie pour écrire **Nous**, non Je, Tu, ou cette troisième personne au singulier et au pluriel qui désigne l'autre ou le tient à distance par le vouvoiement, dans des images engagées à une époque où le Nous est quasiment menacé, impossible ou détourné pour prendre le pouvoir.

Regardons cet autre corps d'un autre pays qu'est le lieu d'où surgissent les images, dans cet arrière-plan plaçant le spectateur dans le rôle de celui qui fait de la photographie une image et, à chaque image vue, réinventée : c'est cette multiplicité de l'image contenue dans l'image que cherche et provoque à son insu le photographe dans une genèse du visible dans son invisible. Chaque photographie est une arche de Noé pour une humanité qui croit encore au sens et à l'au-delà du sens.

**Le sens que nous créons
Le sens dont nous avons besoin pour créer
Le sens que nous perpétons
Et qui est à chacune de nos œuvres
ce que l'espèce est à nos amours
Le sens qui, débarrassé justement du salut,
est interminable.**

Bernard Noël dans *La place de l'autre chez P.O.L*

Dominique Sampiero

- Janvier 2014 -

Dominique Sampiero a publié plus d'une trentaine de recueils de poésie, romans et récits, salués par de nombreux prix. Il est également le scénariste de deux longs métrages de Bertrand Tavernier. Des élèves de Terminale L du Lycée Gambetta-Carnot ont eu la chance de le découvrir lors d'une rencontre privilégiée le samedi 7 décembre lors des « Escales Hivernales », salon des auteurs et des éditeurs à Lille. Nous nous réjouissons de l'accueillir à Arras pour une lecture-spectacle de son dernier recueil, *L'Étui noir* le vendredi 21 février 2014.

Autour de la série photographique "Un voile de déraison" - Patrick Devresse - 2014

Révélat l'envers du décor sans rien renier de sa théâtralité, la série photographique "Un voile de déraison" de Patrick Devresse nous montre un nouvel aspect du Château de Versailles : la relâche hivernale. Si les normes de conservation ne peuvent être assimilées aux règles de l'art, nous assistons ici au détournement et à la mutation d'un objet artistique.

C'est un univers inattendu voire incongru que l'on explore au gré des visions de l'artiste mais aussi à travers l'optique spécifique de chaque regardeur. Certains y percevront le merveilleux et se perdront dans les plis désordonnés et les contours irréguliers recomposant la forme sculpturale : « le rêve seul laisse à l'homme tous ses droits à la liberté » affirment J.-A. Boiffard, P.Éluard, R.Vitrac, les trois auteurs de la préface de la revue La Révolution Surréaliste en décembre 1924. Dans ce même texte, est positionné le cliché réalisé par Man Ray dans les années 1920 et intitulé L'énigme d'Isidore Ducasse. Son titre fait référence à la célèbre phrase du Comte de Lautréamont, auteur des Chants de Maldoror « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie » (Chant VI). D'autres encore verront dans ces photographies, des formes inquiétantes, indéterminées et monstrueuses, empaquetées et ficelées, comme une pensée que l'on tait, que l'on cache et que l'on enfouit.

Si l'effet est intense et paradoxal, ces images s'apparentent toutefois, saisies pour leur plus grande neutralité esthétique et leur rapport au quotidien, au banal, aux objets « already-made » ou ready-made, une bâche posée sur une sculpture en marbre, tel un urinoir renversé. La place de ces objets triviaux serait bien plus en coulisses que sur scène, dans une salle d'exposition. A mi-chemin entre sensibilité subjective et hasard objectif, le photographe se fait ainsi glaneur et saisit le réel comme autant d'objets trouvés et réinvestis par le cadrage, la lumière et la présentation.

Mais s'il n'y a rien à voir, que voit-on ?

On peut y déceler à la fois le désir et la frustration, l'intention et l'indifférence, une naïveté presque enfantine et un humour irrévérencieux, la tragédie et la comédie. En déjouant l'attente d'une sculpture magnifiée par le geste photographique, en mixant art et farce, cette série instaure une image polysémique à la fois indice d'un objet réel et représentation métaphorique de l'oeuvre masquée. Elle interroge, l'air de rien, nos prérequis, notre conception de ce qu'est et de ce que n'est pas une création artistique – la présentation d'une photographie d'une statue bâchée ou la présentation de la statue bâchée –, mais aussi la subjectivité et l'inanité de telle catégorie. Elle pose également en filigrane et sur le mode du jeu, la question de l'héritage artistique, du lien qu'entretient l'artiste avec les œuvres du passé. La forme extrême de cette irrévérence pourrait être l'oeuvre parodique LHOOG de Marcel Duchamp, la Joconde affublée d'une moustache et d'un bouc. Le décalage humoristique par la subversion des codes communément admis et le décalage introduit remet en cause le statut de l'oeuvre d'art traditionnellement conçue et la position de l'artiste face aux attentes du regardeur.

On peut également y voir une dynamique féconde entre l'oeuvre et le regardeur, fondant la capacité de ce dernier à exercer sa sensibilité, son sens critique, c'est-à-dire à créer les conditions nécessaires de son émancipation, ce pourquoi il semble indispensable, pour un centre d'art et pour un musée, de diffuser ce type de création contemporaine. Il s'agirait donc pour le regardeur de se déprendre de ses préjugés, d'un rapport au monde et aux images trop univoque, et de réinvestir celui-ci activement par l'esprit et le corps. Cela permet, comme l'affirme le philosophe Christian Ruby, de générer des rapports au monde dans un champ traditionnellement dévolu à leur représentation, de devenir multiple et autonome, en un mot, contemporain de sa propre époque.

Mélanie Lerat, Conservateur du patrimoine en charge des collections et du développement de l'art contemporain Musée des Beaux-Arts d'Arras



RÉSONANCES DE RÉSIDENCE

Les élèves de Khâgne (Histoire et théories des arts) proposent l'analyse d'une photographie de Patricke Devresse en résidence artistique à *L'être lieu*

Pendant quelques mois, les sculptures des jardins de Versailles sont vêtues d'une protection hivernale. On masque leur splendeur pour les préserver. Mais à qui profitent alors ces statues ?

Elles profitent à Patrick Devresse, qui décide d'envisager leur voile comme une œuvre en soi. Selon l'expression de Danto, l'artiste « transfigure le réel », puisqu'en photographiant une simple bâche, a priori banale, il en fait une œuvre d'art. Nous sommes ainsi face à trois œuvres : la photographie, le voile en lui-même et la statue invisible qu'il cache.

Projection

Cette statue n'est qu'une silhouette indéfinie ce qui lui donne un caractère intemporel. Ce n'est plus un témoignage historique du règne de Louis XIV, c'est une forme ouverte aux interprétations. Le fait de cacher l'œuvre permet de l'ouvrir à l'imaginaire du « regardeur ». Cette œuvre imaginaire devient une œuvre infinie, que chacun regarde différemment. Ce qui peut faire penser au travail de Michelangelo Pistoletto, Un mètre cube d'infini. L'artiste a composé un cube avec quatre miroirs. La face réfléchissante des miroirs est orientée vers l'intérieur, de sorte à ce que les miroirs se reflètent indéfiniment. Le spectateur ne voit qu'un cube opaque et doit alors imaginer l'infini ; il y projette sa propre représentation. L'œuvre fonctionne exactement comme ces statues cachées des jardins de Versailles, elle nous laisse nous faire notre propre représentation, ce qui engendre une infinité de représentations.

Irréalité

La couleur verte du drapé ajoute au caractère étrange de l'image. Nous associons plus facilement la sculpture à la couleur blanche. Le fait de voir une sculpture verte nous déroute. Le vert, donne une impression d'irréalisme, comme si le photographe avait décidé de retoucher sa photographie pour que les couleurs ne correspondent plus au ton local, à la réalité. L'image acquiert alors un caractère fauve. Les fauvistes, au début du XXe siècle, ne choisissaient pas leur couleur en fonction du réel ; ils peignaient pour la beauté des couleurs. Ainsi, le ciel n'était pas forcément bleu et l'herbe pouvait aussi bien être peinte en rouge qu'en violet. Par ailleurs, le vert est une couleur à laquelle nous avons du mal à attribuer une symbolique. Cette immense bâche verte peut nous faire penser au mystère des Époux Arnolfini de Jan Van Eyck (1434). L'épouse située à droite dans le tableau porte une robe d'un vert intense qui met en valeur le personnage, et ce vert a longtemps nourri les fantasmes des historiens de l'art qui cherchent à attribuer à cette couleur une symbolique : est-elle choisie parce que l'épouse Arnolfini est enceinte ou parce que c'est une prostituée, parce qu'elle doit se marier en mai ou parce qu'elle s'appelle Elizabeth ? Les hypothèses se bousculent : cette couleur fascine par la pluralité de ses significations et peut vouloir tout dire ou ne rien dire du tout.

Déformation

La silhouette peut faire penser au film Elephant man, de David Lynch inspirée d'une histoire vraie. L'œuvre conte l'histoire de Joseph Mercci rebaptisé ici John Merrick, âgé de 21 ans en 1884, atteint d'une maladie génétique qui déforme son corps. L'homme devient un phénomène de foire, exposé pour effrayer et fasciner les spectateurs. Remarquons que le personnage voile son visage pour être vu, ce qui perturbe les « regardeurs » qu'il croise. Tout comme le visage de John Merrick, cette sculpture voilée stimule notre imaginaire, notre inconscient et nos peurs enfouies, à ce titre, elle peut être qualifiée de sculpture surréaliste. Notons qu'elle surgit d'un jardin à la française, un espace très raisonné, ne laissant plus de place au développement naturel considéré comme un débordement. Or, cette forme paraît totalement déraisonnée et semble surgir d'une pensée inconsciente.

Mutisme et anonymat

Le voile posé sur la statue peut aussi être comparé à un linceul, ou à un vêtement qu'on aurait envie de soulever. Plein d'Éros et de Thanatos, à la fois désirable et morbide, ce voile fascine et effraie. Il transforme la statue en une présence fantomatique indéfinie. Elle peut faire penser aux fantômes de Théo Mercier, sculpture réalisée en l'honneur de la fête des morts mexicaine. A cela près que les fantômes ont un caractère comique : ils portent des lunettes de soleil, tiennent des fleurs ou fument des cigarettes. On voit, chez Mercier, que les fantômes ne sont que des humains cachés sous un drap. L'artiste revendique alors le côté kitsch du déguisement mal fait. A l'inverse, le fantôme que nous avons sous les yeux, ne s'apparente pas à une présence humaine. De ce fait, il est beaucoup plus inquiétant, car indéfinissable. Ce fantôme est étrangement muet et son voile paraît l'empêcher de s'exprimer, comme si la statue avait été coupée dans son élan. Elle est muette et anonyme, elle est simplement présente ; à l'image de l'œuvre intitulée Dystopia d'Aziz et Cucher. Le travail photographique de ces deux artistes présente une série d'hommes et de femmes dont les orifices faciaux sont bouchés. Nous ne voyons plus leurs yeux, leur nez, ni leur bouche : ils deviennent anonymes. Par ailleurs, on a l'impression que les artistes les empêchent de s'exprimer. L'anonymat ou la censure semble vouloir cacher quelque chose qui ne doit pas être révélée. D'ailleurs, les rectangles noirs figurant à plusieurs endroits sur la forme, peuvent faire penser aux bandes noires mises sur les yeux des gens dans les images publiques afin que le public ne puisse les reconnaître. Il est alors question d'un anonymat de l'œuvre ou de l'objet en présence, qui doit rester inconnu ou non identifié. On peut aussi faire un lien avec une œuvre d'Annette Messenger qui présente des photographies d'enfants en noir et blanc sur lesquelles ils ont les yeux recouverts de cette bande noire d'anonymat. Cependant c'est l'artiste elle-même qui est intervenue sur les clichés en « gribouillant » les yeux de ses modèles.



Monstruosité

Le sujet principal de la composition est impossible à identifier. Nous ne voyons qu'un drap flottant dans l'espace, comme dans les sculptures creuses de Kader Attia, cet artiste qui évoque un groupe de musulmans en prière en rassemblant des vides recouverts d'un voile. D'emblée, nous cherchons à reconnaître des formes familières : un bras, un homme assis, une expression victorieuse ... Mais nous éprouvons l'angoisse de ne pas comprendre l'image. Nous ne reconnaissons rien. La statue devient une silhouette informe, un monstre hybride sur lequel nous projetons nos fantasmes. La prise de vue en contre-plongée, qui met en valeur le gigantisme et la monumentalité de l'objet, accentue cette impression de monstruosité. On peut y voir un lien avec une œuvre de Francis Bacon intitulée Trois études pour une crucifixion qui rappelle la déformation des corps, omniprésente chez l'artiste, qui renvoie à la monstruosité du corps, la chair torturée ou en décomposition. On retrouve une idée de déformation. Le spectateur perçoit difficilement la figure, ce qui renforce le mystère de cette statue.

Les élèves de khâgne :

Sarah Baraka
Camille Baulès
Alice Bisotto
Anne Bourguignon
Baptiste Dancoisne
Louise Dupouy
Alice Fournier
Laura Ma
Sophie Roussel
Émilie Supply

RÉSONANCES DE RÉSIDENCE

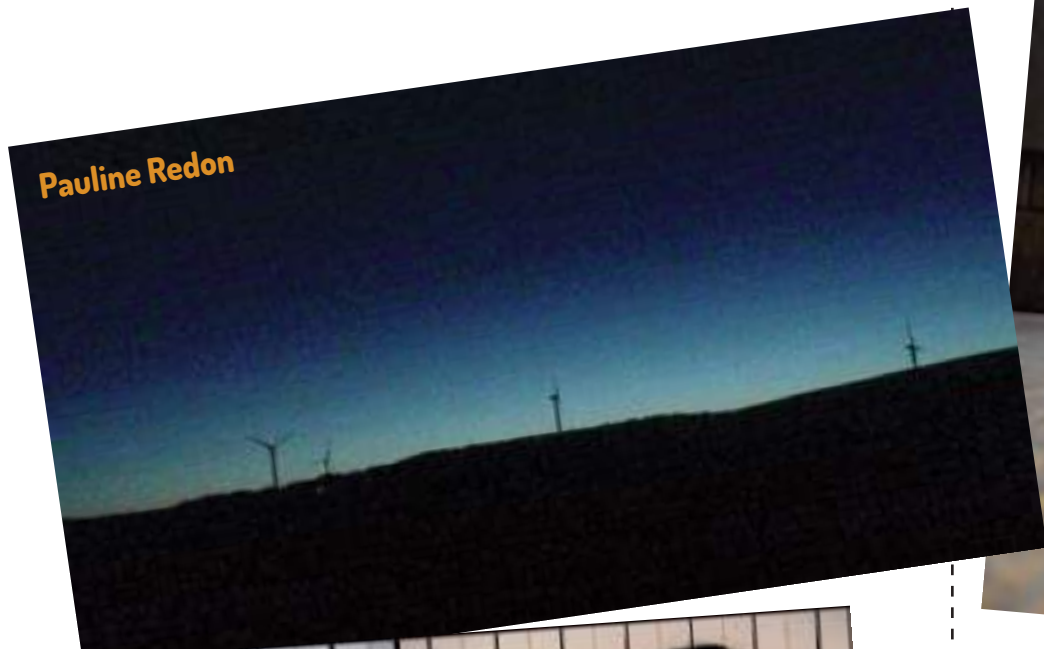
par les étudiants en Hypokhâgne (option arts plastiques) et les élèves de terminale L de Carole Furmanek, professeur de lettres modernes, Lycée Gambetta-Carnot - Arras

Voiler, dévoiler : le partage des secrets

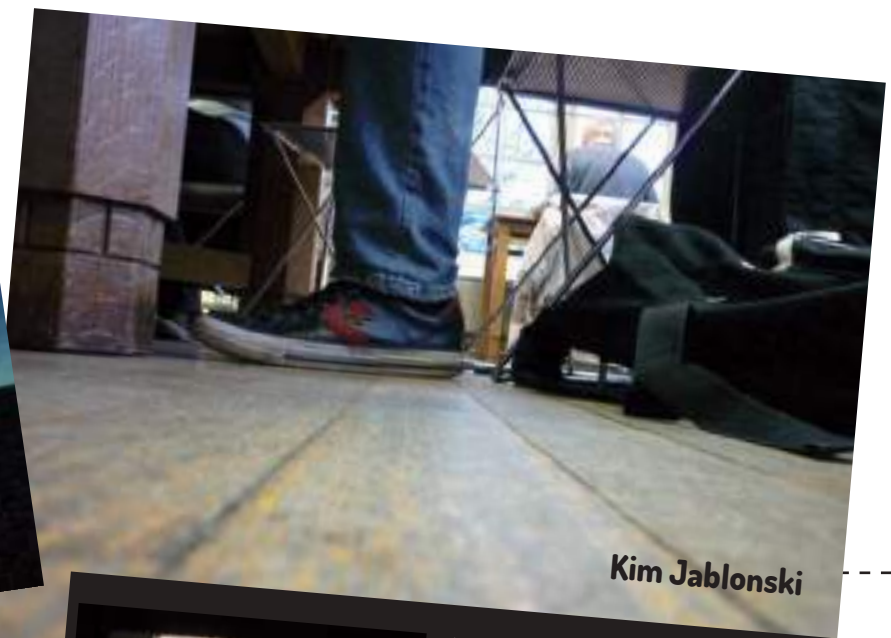
La démarche de Dominique Sampiero, profondément humaniste et sensible, s'attache à mettre en valeur ce qui nous relie tous, parfois dans le silence de nos vies. Suivant le même modèle d'ouverture et d'inspiration qui a donné lieu au recueil L'Être noir, écrit par l'auteur à partir de photographies de Patrick Devresse, des élèves de Terminale L ont observé des photographies d'étudiants d'hypokhâgne, inspirées d'une liste de notions :

refouler / extérioriser / cacher / dévoiler / masquer / exhiber / voiler / démasquer / occulter / révéler / inhiber / découvrir / recouvrir / lever le voile / ...

Ces photographies non commentées, reçues telles quelles, ont agi comme autant de tremplins pour l'imagination et le travail d'écriture des élèves de terminale. Les textes ou extraits de textes de fiction qui suivent sont autant de regards eux aussi.



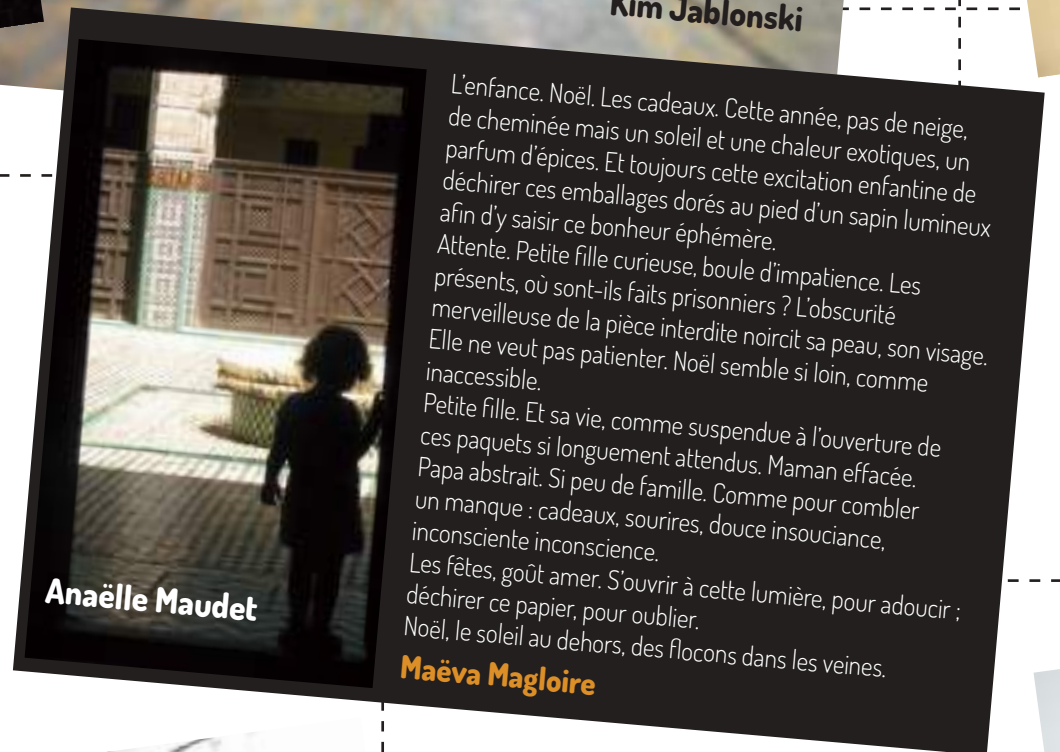
Pauline Redon



Kim Jablonski



Camille Breton



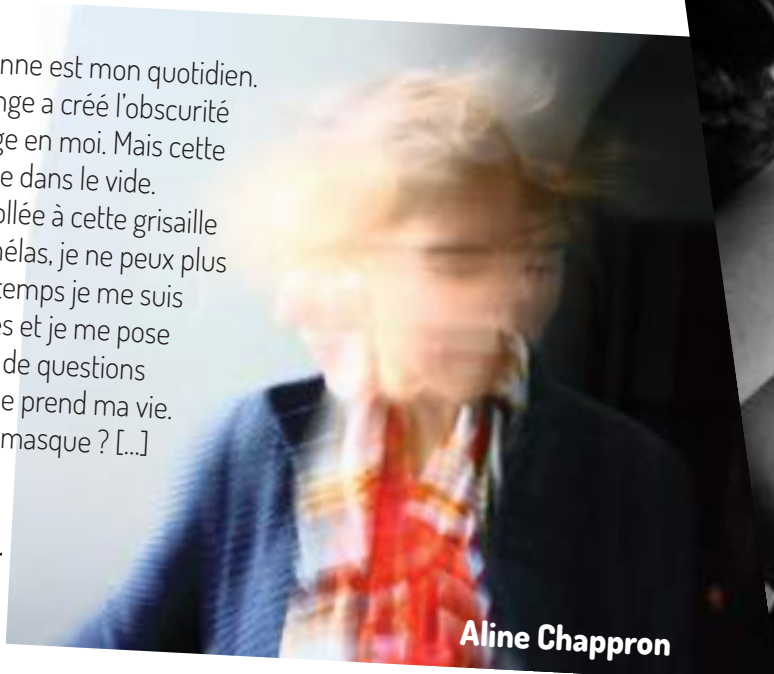
Anaëlle Maudet

L'enfance. Noël. Les cadeaux. Cette année, pas de neige, de cheminée mais un soleil et une chaleur exotiques, un parfum d'épices. Et toujours cette excitation enfantine de déchirer ces emballages dorés au pied d'un sapin lumineux afin d'y saisir ce bonheur éphémère.
Attente. Petite fille curieuse, boule d'impatience. Les présents, où sont-ils faits prisonniers ? L'obscurité merveilleuse de la pièce interdite noircit sa peau, son visage. Elle ne veut pas patienter. Noël semble si loin, comme inaccessible.
Petite fille. Et sa vie, comme suspendue à l'ouverture de ces paquets si longuement attendus. Maman effacée. Papa abstrait. Si peu de famille. Comme pour combler un manque : cadeaux, sourires, douce insouciance, inconsciente inconscience.
Les fêtes, goût amer. S'ouvrir à cette lumière, pour adoucir ; déchirer ce papier, pour oublier.
Noël, le soleil au dehors, des flocons dans les veines.

Maëva Magloire

Etre une autre personne est mon quotidien. Vivre dans le mensonge a créé l'obscurité d'un autre personnage en moi. Mais cette obscurité m'a poussée dans le vide. En effet, je me suis collée à cette grisaille qui figure en moi et, hélas, je ne peux plus m'en défaire. Avec le temps je me suis enlaidie de mensonges et je me pose aujourd'hui beaucoup de questions quant à la direction que prend ma vie. Qui suis-je derrière ce masque ? [...]

Frédérique Babu



Aline Chappron



Laurie Cluzeau

Seule
Je contemple cette vue qui s'offre à moi
Un ciel d'azur, un soleil au zénith
Qui m'effleure sans véritablement m'atteindre :
Qu'il me fait horreur !
qu'il me laisse dans mon malheur !
Seule j'ai été, je suis et je resterai.
Qui peut consoler un cœur qui pleure ?
Qui a cette prétention ?
Je n'ai jamais attiré l'attention.
J'envie ce souvenir
que j'ai longtemps caressé,
Celui d'un oiseau, d'un blanc virginal,
aussi pur qu'une âme charitable :
La colombe qui ne connaît aucun horizon.
Jolie colombe, étends tes ailes, souffle tes
belles plumes, souffle tes braises vivantes !
Apporte-moi ta bénédiction car seule je
veux franchir l'horizon, la porte de ma
libération !

Marine Denys



Laure Thenevot

Le sanctuaire des souvenirs
Marie Herland



Manon Burg



Noémie Harfaut

Quel homme a-t-il jamais échappé au nœud de cravate ? La cravate symbolise la responsabilité, la rigueur, le sérieux, l'élégance ; notre grand-père, notre père, notre grand-oncle, notre oncle, tous se vêtent de cet accessoire banalisé pour les événements importants. Mais la cravate nous cache des choses et les hommes me font toujours bien rire lorsqu'ils se présentent si impeccablement vêtus : ce sont les femmes qui choisissent la cravate, ce sont elles qui la nouent !

Sarah Demelin

Si dans quelques années vous pensez en avoir fini avec eux, vous vous trompez car en plus de les revoir une fois par an avec quelques fleurs, vous les retrouverez dans les repas de famille où vous serez résumé à quelque anecdote stupide, entre l'histoire de la conjonctivite du chien et un débat vaseux sur la politique actuelle. Mais un beau jour, vous vous consolerez en vous rappelant que votre vie n'a pas été aussi différente de votre mort – si ce n'est que maintenant vous pouvez vous cacher pour ne pas assumer votre lâcheté.

Pierre Deliège

Le soir descend, avec elle ma peur du vide. La nuit, le noir, la mythologie des monstres sous le lit ou dans l'armoire. La peur, ce sentiment, cette sensation qui vous empêche de vivre, qui vous coupe le souffle mais qui vous rend également plus vivant qu'à l'habitude. [...]

Audrey Bocquet



Sidonie Dovergne



Robin Macou

Personne ne savait ce que contenait cette cave. Depuis dix ans que nous vivions ici nous n'avons jamais osé l'ouvrir : la vue de la porte nous glaçait déjà le sang. Mais ses bruits étranges et son odeur de terre m'attiraient. [...]

Mathilde Guillaume



Laetitia Blairy



Sonia Hadad

Un léger soleil en cette fin de mois de novembre. Un soleil pétillant, rouge, qui nous réchauffe le cœur – mais vous savez que demain le gel s'abattrait sur cette jetée si convoitée en été. Une jetée unique et si banale, qui reste dans vos souvenirs. Une jetée bercée par le bruit des vagues en été comme en hiver, une jetée qui a vécu et vivra l'évolution du temps qui défile sous nos yeux, qui a accompagné la transmission des générations – et qui subit une inéluctable décomposition. L'Océan l'engloutit sous ses litres d'eau, mètre après mètre, la dévore jour après jour, cet océan lâche qui s'en prend à cette terre qui disparaît petit à petit. Malgré cela, les gelées de ce mois de novembre 2013 tentent d'arrêter le terrible grignotage, des gelées qui s'intensifient de jour en jour à cause de l'hiver et qui pourtant ne servent à rien. Les machines, les hommes et leurs inventions s'efforcent aussi de remédier à cette sape mais rien n'y fait. En cette fin de soirée d'hiver, cette petite ville de Bretagne tente d'oublier que bientôt elle n'existera plus.

Lucas Wambre

RÉSONANCES DE RÉSIDENCE

par les optionnaires d'arts plastiques de terminale L et Valérie Beccaert, professeur d'arts plastiques, Lycée Gambetta-Carnot - Arras

Un parcours amoureux comme on dit un discours amoureux

Quand faut-il faire la rétrospective de ce que l'on aime ?

Ce parcours mental est ici matérialisé pour une introspection de jeunesse, mais aussi dans un désir de partager ce que l'on aime. Les élèves de terminale littéraire ont répondu avec enthousiasme à ce questionnement.

Parcourez avec nous ces « liaisons amoureuses » avec les œuvres, dans un espace choisi par les élèves :

Sur une surface plane et rectangulaire, comme un tableau noir (lieu privilégié de la connaissance ?)

La plupart du temps, le regard se pose rapidement sur ce qu'il voit, sur ce qui lui semble intéressant. Mais l'intérêt des choses que l'on perçoit n'est-il pas de les voir dans leur ensemble et leur complexité ?

Regarder à côté, se fier au détail et à notre imagination. Aller au-delà de la description visuelle.

«La nécessité intérieure» comme nous dit Kandinsky dans son livre "Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier" (1911) afin de nous faire part de sa démarche pour créer ses peintures abstraites.

On peut dire qu'il établit une «nomenclature» des formes et des couleurs qui lui est propre. Celle-ci est guidée par sa «nécessité intérieure». Les contrastes majeurs qu'il établit sont le Jaune et le Bleu qui expriment le Proche et le Lointain. Prenons l'exemple précis d'un triangle jaune, celui-ci exprime chez

Kandinsky «l'Esprit». Le cercle marron en bas à droite d'une toile est le symbole de la Terre.

Le noir et le blanc correspondent aux silences équivalant aux silences en musique.

Pour ma part, le principe de nécessité est important afin de réaliser mes toiles. Chaque couleur m'évoque une sensation, une émotion. Ma symbolique des couleurs et des formes peut diverger de la nomenclature de Kandinsky. Je laisse libre cours à mes pulsions par le biais des éclaboussures qui finalisent mon travail.

Audrey Bocquet



Le long d'un fil rouge à suivre, comme on suit le fil de ses idées tout en marchant...



« Nerf optique »

J'ai choisi le parcours amoureux. En effet l'idée du parcours me permettait de proposer un projet « in situ » où le spectateur serait amené à parcourir l'espace de la cité scolaire Carnot à l'aide d'un fil de laine jusqu'à ma sculpture, ce qui lui permet de redécouvrir le bâtiment et notamment de s'attarder sur les détails auxquels on ne fait plus attention, comme les tuyaux ou les traces de chocs sur le sol et les murs.

J'ai aussi voulu montrer une histoire d'amour. En effet mon travail met en évidence le lien étroit entre l'art et la souffrance. Il n'est pas rare de voir des artistes, comme Bacon, exprimer leurs souffrances dans leurs œuvres ou de voir des artistes évoquer le désespoir amoureux comme ce fut le cas pour Courbet qui après une séparation douloureuse va peindre « l'homme blessé » (1844). Ainsi j'ai accroché à mon fil de laine des photos d'œuvres d'artistes qui traitent de la souffrance.

Une fois le parcours fini, le spectateur est devant une forme en matériau translucide, qui représente la partie d'un corps sans jambes, masqué d'une tête de loup. Avec cette sculpture j'ai voulu montrer le pied de nez que font les artistes à leurs souffrances en les extériorisant et en tuant symboliquement leurs idées noires.

Pierre Delière

Dans un parcours semé d'embûches, pour acquérir le savoir, comme un parcours du combattant

Mon projet s'inscrit dans le « parcours amoureux ». Il représente à la fois le parcours du combattant sur lequel j'aimerais investir mon énergie et le parcours des œuvres que j'aime. Ma maquette représente alors mes ambitions ainsi que mes passions.

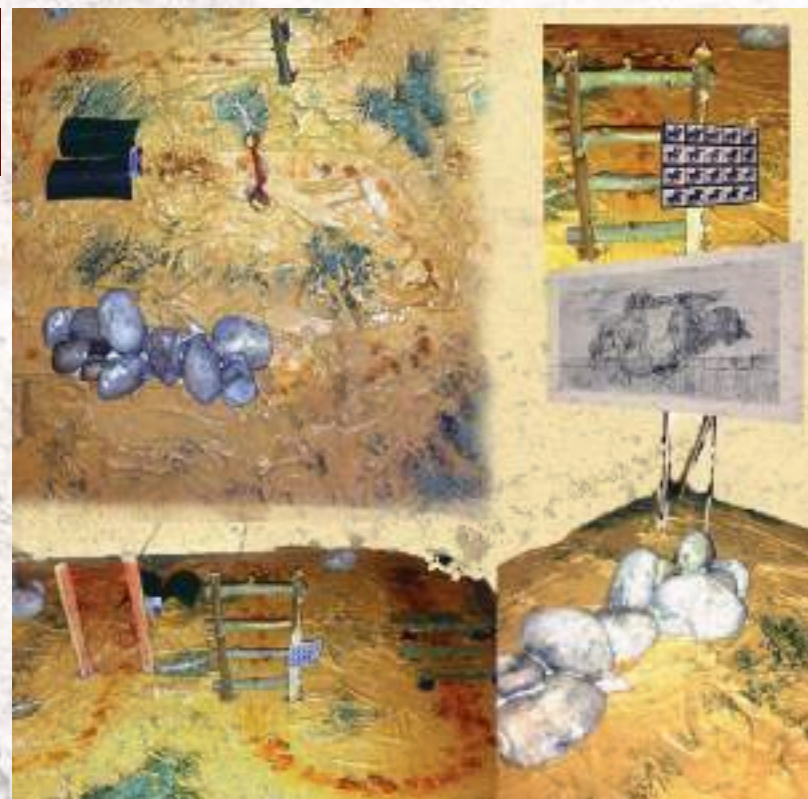
La démarche est très simple : il s'agit de gravir tous les obstacles dans le but de rencontrer l'œuvre principale du projet (Max Ernst « L'étalon et la fiancée du vent », 1926, exposée au MOMA).

Pour y parvenir, vous rencontrerez, après chaque obstacle, une de mes œuvres favorites qui résume ma passion dans le contexte artistique (par exemple: Muybridge « Décomposition d'un cheval au galop », photographies réalisées entre 1878 et 1887, ou Kounellis « Chevaux », installation de 1969 à la galerie de l'Attico, Rome).

Ce parcours est empli de sens puisqu'il montre que tout se paie, c'est-à-dire que pour obtenir les choses que nous aimons, il faut d'abord se battre pour s'en donner les moyens. De plus, « parcours amoureux » pourrait signifier que finalement, l'amour que nous portons pour quiconque, peut être un combat au quotidien. Ceux qui n'arriveront pas à la fin de ce parcours ne seront donc pas prêts à affronter la vie telle qu'elle se présente à nous. Et c'est cette incertitude d'arriver à la fin du parcours qui nous fait monter en puissance, voilà où est réellement l'adrénaline, lorsqu'on ne sait si la force sera à la hauteur du courage.

Ainsi le dit Oscar Wilde : « L'incertitude est l'essence même de l'aventure amoureuse. »

Elisa Mayeur



Le « regardeur » s'interroge : Patrick Devresse nous incite, dans notre vision, à regarder autrement. Faire un pas de côté, aller voir en coulisses et pourquoi pas imaginer une œuvre avant qu'elle ne soit une œuvre... ou après, quand elle devient l'œuvre de tous, dont on s'empare, qui autorise le jeu et le clin d'œil.



Léa Depret



Melissa Herbet



Mathilde Pain

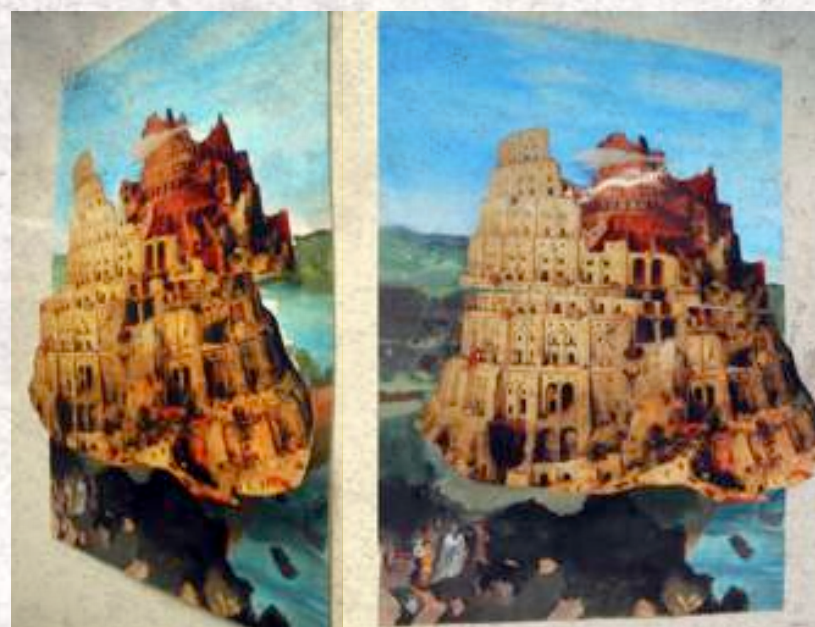
« La tour de Babel » de Pieter Brueghel l'Ancien, peinte vers 1563, visible au Kunsthistorisches Museum de Vienne, est une des représentations les plus célèbres de la tour mythique évoquée dans la Genèse.

Cependant, elle est le sujet de nombreuses œuvres de la part d'artistes, curieux et intrigués par ce symbole. C'est donc cette tour qui est mise en avant dans ces représentations, prenant des formes, des matières, des techniques variées. Une exposition lui a été consacrée aux Beaux arts de Lille, de juin, 2012 à janvier 2013, qui réunissait 85 œuvres sur ce sujet.

La Tour de Babel a notamment été représentée par des artistes contemporains tels que Jakob Gautel, entre 2006 et 2012, avec une tour constituée uniquement de livres, ainsi que Marta Minujin qui a utilisé la même technique en 2011.

Quant à mon travail, il garde comme arrière-plan la technique traditionnelle de la peinture mais fait ressortir la tour à la façon des pop-up ou de la 3D que l'on retrouve maintenant au cinéma.

Valentine Legrand



Salvador Dali est connu notamment pour avoir représenté ses rêves dans ses œuvres.

Parmi elles, « Les montres molles », créée en 1931.

J'ai représenté cette œuvre à la manière d'Alice au pays des merveilles de Lewis Carroll (paru en 1869) et j'ai décidé de faire un parallèle entre ce tableau et cette œuvre littéraire car je trouve qu'ils se rejoignent sur certains points, tels que la fuite du temps et leur connotation onirique. En effet, comme énoncé précédemment, Dali avait pour habitude de représenter ses rêves dans ses tableaux, or le célèbre roman de Carroll est inscrit dans un univers de l'onirisme et du « nonsense » anglais. De plus, le tableau « les montres molles », symbolise la fuite inéluctable du temps qui passe. Un parallèle entre le temps qui nous échappe, et l'œuvre de Carroll est possible à travers un de ses personnages emblématiques :

le lapin blanc. Ce dernier est obsédé par sa montre et par la peur d'être en retard.

De nombreux artistes se sont inspirés du temps qui passe pour leurs créations. C'est notamment le cas pour Sam Taylor Wood, photographe et vidéaste britannique. Dans l'une de ses vidéos intitulée « a little death » (2002), nous pouvons voir le cadavre d'un lapin se décomposer au fur et à mesure du temps qui passe. Les artistes ont souvent représenté l'inévitable fuite du temps au travers des vanités, comme l'a fait Picasso avec son œuvre « Nature morte aux oursins » (1946) ou encore Jacques de Gheyn avec son tableau « vanité » (1603).

Maëva Magloire



Le « regardeur » multiplie son expérience :

Cela peut être dans la démarche, que le décalage opère.

Photographier devient un processus, un acte créateur, un travail sériel qui prend en compte le temps de la création et les notions soulevées par l'artiste en résidence.



De nos jours tout le monde a la capacité de prendre des photos, c'est devenu une action banale.

On se pose devant l'objectif du téléphone portable pour exposer notre plus beau visage (« selfie ») afin de figer l'instant, d'en faire un souvenir, d'en garder des traces.

Cependant, comme le photographe français Robert Doisneau (1912-1994) qui appartient au courant de la photographie humaniste, et après une rencontre avec Patrick Devresse, j'ai voulu capter autre chose... autrement.

Pendant une semaine, j'ai pris des photos en cachette pour révéler une autre vie lycéenne (à l'intérieur comme à l'extérieur), j'ai pris des clichés de la vie quotidienne, les gens sur le vif, pour mettre en avant les actions anodines, habituelles.

Pamina Bebeymamingo



Le « regardeur » devient acteur :

Il crée lui-même, s'approprie les outils grâce aux éléments disposés dans une boîte. Andy Warhol n'avait-il pas déjà proposé le même retournement avec son œuvre « do it yourself » en 1962 ?



Margaux Delassus

Merci Patrick Devresse !

La transmission, la filiation sont actives et positives car elles font bouger les représentations.

Valérie Beccaert

Patrick Devresse - Rétrospective et créations photographiques



Patrick Devresse est un homme qui regarde. Qui scrute doucement le réel autour de lui. Comme ça. Mine de rien. Et même parfois qui baisse les yeux en souriant. L'esprit ailleurs. Comme si poser une vigilance sur le monde et vivre étaient intimement liés. Ses photos lui ressemblent et ses silences sont le négatif d'une réflexion intensément maîtrisée avec une sensibilité aussi forte que celle du papier où il révèle son univers. Un homme qui ne fait pas des photographies. Un homme qui est en photographie.

Dominique Sampiero - écrivain et scénariste

Effets de serres

Photographie © **Patrick Devresse** - 1997

Commande de la Galerie du

Château Coquelle / Rosendaël-Dunkerque

www.patrickdevresse.com

**l'être
lieu**

21 Bd Carnot. Cité Scolaire Gambetta-Carnot
ARTS CONTEMPORAINS ARRAS