CH

offices
janvier-mars 2022

D'où vient la littérature et quelles sont ses possibilités ?

art&fiction continue d'explorer les sources : le corps de l'écrivain incarné dans son cendrier (Ramuz & la Muette), les images vues et volées dans la rue ou dans les ateliers d'ami·e·s artistes (Images amies), les contes de notre enfance (Poucet) et les modes d'emploi et les témoignages (Disperser la nuit).

Quant aux possibilités, elles dépassent le cadre du livre : la scène lyrique ou presque, la farce d'actualité, l'inventaire, la berceuse sur disque et le récit fleuve contradictoire font circuler la fiction dans des circuits fluides…

DIFFUSION SUISSE
LE PROGRAMME

OCTOBRE (MISE EN VENTE 5.10

01 *Rébecca Balestra*
Minuit soleil

JANVIER (MISE EN VENTE 4.01)

02 *Nathalie Perrin*
Rimbaud, Rambo, Ramuz

03 *Robert Ireland*
Images amies 2014-2021

MARS (MISE EN VENTE 1.03)

04 *Rodolphe Petit & Alexandre Loye*
Poucet

05 *Aymeric Vergnon-d'Alançon*
Disperser la nuit

06 *Patricia & Marie-France Martin*
Patrick. 13 dramolets

REMISES EN VENTE

07 *Aymeric Vergnon-d'Alançon*
Gnose&Gnose&Gnose

08 *Robert Ireland*
Images amies 2007-2013

offices
janvier-mars 2022

Rébecca Balestra

Minuit soleil

« Sur le modèle des paroles de chansons de variété qui ont traversé le temps, j'ai souhaité écrire des textes qui parleraient aux cœurs brisés. Raconter des choses du quotidien : mettre la table, vieillir, manquer l'amour de sa vie. *Minuit Soleil* est une recherche collective dans la nuit blanche de nos regrets et de nos désirs. Une nuit que l'on traverserait jusqu'au bout afin d'y voir plus clair, comme quand les yeux s'habituent au noir. Comme après une soirée arrosée devenue une nuit puis un matin. Un matin resté dehors à regarder le jour se lever sur nous en même temps que passe le camion des poubelles. »

Ce recueil réunit onze poèmes mixant poésie et détails prosaïques, balançant entre humour et désespoir. Le style est libre, la langue contemporaine, pour évoquer entre autres histoires, celle d'un parent divorcé addict au porno, d'une femme en éternel lendemain de cuite ou d'un coucher de soleil en EMS. Évoquant tour à tour un Gérard ou une Dalida, les textes de Rébecca Balestra ricochent avec finesse et invention entre le trivial et le glamour.

— EN LIBRAIRIE EN SUISSE LE 5 OCTOBRE 2021 —

FORMAT 11 x 17.5 cm, 60 pages
ISBN 978-2-88964-026-3
CHF 16 / EURO 14
—
GENRE poésie, slam, spoken word, chanson populaire
SUJET ABORDÉ vie quotidienne, amours contemporaines

« C'est peut-être trop tard mais je crois que / j'aurais du fion / si en rentrant ce soir / je te trouvais au salon. »

OÙ LA RENCONTRE D'UN GÉRARD ET D'UNE DALIDA

© Anne-Laure Lechat

——— Après un Bachelor en théâtre à la Manufacture-HEARTS, Rébecca Balestra a commencé à développer ses propres créations. D'abord avec *Flashdanse* au Théâtre Sévelin 36, puis *Show Set* au far° et à l'Arsenic, *Piano-bar* à la Comédie de Genève et aujourd'hui *Olympia* pour le festival de la Bâtie 2021, une mise en scène orchestrale de ses textes accompagnés par la Haute École de Musique de Genève. Le personnage qu'elle a créé et qu'elle incarne s'inspire de l'image de la diva - une Callas démaquillée qui regretterait de n'avoir pas figuré au casting de *Starmania* et irait noyer son chagrin dans un bar avec Philippe Djian. ———

UNE DÉCLARATION

On pourrait aller à Rolle manger des perches
Je commanderais de la gazeuse au lieu de la plate
Je mettrais le prix je me remuerais le derche
J'arrêterais de dire que la vie est ingrate
Si toi et moi on pouvait redevenir de mèche

J'allumerais le feu dans tes yeux
On mettrait nos lunettes de soleil
On le regarderait se coucher dans le ciel bleu
On irait dans les monts et merveilles je prendrais la Fiat si tu veux
Et j'aurais déposé le chien la veille
Au chenil
Pour qu'on soit que les deux

Je vais faire le ménage c'est décidé
Je viderai les éviers
Et je changerai la patte plus souvent pour éviter

Que l'un d'entre nous deux soit gêné au moment de la passer parce que
Ça pique le nez l'odeur du pas propre
De la saleté

Si tu restais je ferais le beau
Pour avoir le poil brillant
Tous les jours je me laverais la peau
Et je ferais plus semblant je le ferais au savon je le ferais plus à l'eau
Je prendrais une lavette ou un gant et après bien sûr je nettoierais le lavabo
Évidemment

Je mettrai les grands plats au lieu des petits
Je choisirai des nappes de couleur
j'enlèverai les miettes de la table je la ferai jolie
Je briserai plus ton cœur c'est promis
Y'aura que des belles heures
Ce sera le miel sans le vinaigre
Ici

Je vais faire quelque chose pour les mites dans la farine
J'achèterai un produit fort je mettrai la dose

Y'en aura plus dans la farine
Oh ce sera du gâteau
Plus facile que de la prose

Je jouerai plus au con allez je monterai les poubelles
Je les ferai plus couler
La vie sera belle
Je te ferai plus pleurer

Je t'ai dans la peau je t'ai dans les reins
Je suis plus qu'une marmelade une confiture
Mais si un jour tu repassais dans mon coin
Je prendrais le pli je te jure
Je te ferais couler des bains on imagine-rait le futur
Je t'écouterais en silence
Je ferais plus rien

Je tiendrais parole
J'aimerais que tu reviennes à la maison
Ici je suis dans un bol je fais que tourner en rond
Accepte de venir à Rolle
On mangerait du poisson

Pour te récupérer je ramperais au sol
Je me casserais le croupion
Parce qu'en vain malgré l'alcool l'eau ne
coule pas sous les ponts
Tu restes ma baby doll

C'est peut-être trop tard mais je crois que
j'aurais du fion
Si en rentrant ce soir

Je te trouvais au salon.

GÉRARD

Gérard c'est quelqu'un qui en a plein le
boule
Qui a fait le tour
De lui-même
Qui essaye de plus regarder derrière

Sa face dans le rétroviseur ça le fait
tourner
Lui a tiré la chasse
Un Gérard ça a fait les grands ducs
Ça a trop soulevé le coude trop sauté de
culs
La vie il en a trop soupé
Le Gérard n'en veut plus

Gérard vous le trouverez au café
Il s'y descend à la Suze se suicide aux
peanuts
Si vous êtes une fille pas trop moche
Il vous appellera sa Duse
Vous écrira je t'aime aux pointes d'allu-
mettes dessus votre mousse à bière
Il vous dira *tire sur mon doigt*
Tire sur mon doigt ou je pète

Plus tard vous le verrez pleurer en
gouttes le Gérard
Se moucher en trompette
À la fermeture quand il faudra partir
Remettre son imper beigeasse sa veste
des mauvais soirs
Et dire en blâmant la pluie
Une ultime fausse fois la dernière
La dernière
C'est pour moi

Gérard jette ses clopes aux chiottes se
branle sur son ex
Il a la nosta' des nineties
Un ceinturon tressé tête de lion métal-
lique pour se donner un air rock
Et chaque jour il fait l'erreur monstre
Dedans son froc
D'y faire rentrer sa chemise

Gérard

Gérard est un fanatos des Blues Brothers
Il regrette aussi les soirées communales
l'époque du disco
Quand il était sur la piste diable au corps
à tourner les serviettes

Dans les marquages de basketball
multicolores
Dans la salle de gymnastique
De l'école de son fils

Tout le monde ici s'accorde à dire
Que les pantalons high waist évasés lui
allaient si bien
Son physique sportif élancé
Mais les grands lucides savent bien qu'à
plus y repenser
Les jeans plus que taille haute ne rendent
pas justice
Et encore moins aux fesses de Gérard

Gérard ignore sa solitude s'occupe comme
il peut
S'invente des passions feux de paille
Promène les chiens de sa femme
Une année sur deux
Il vient au stade de la Praille voir un
concert de Johnny
Qu'il pensait toujours être le dernier
Jusqu'au dernier

Bouffée de souffle Gérard est en feu
Il est encore Gérard
Foudroyé par la musique

Nathalie Perrin

Rimbaud, Rambo, Ramuz

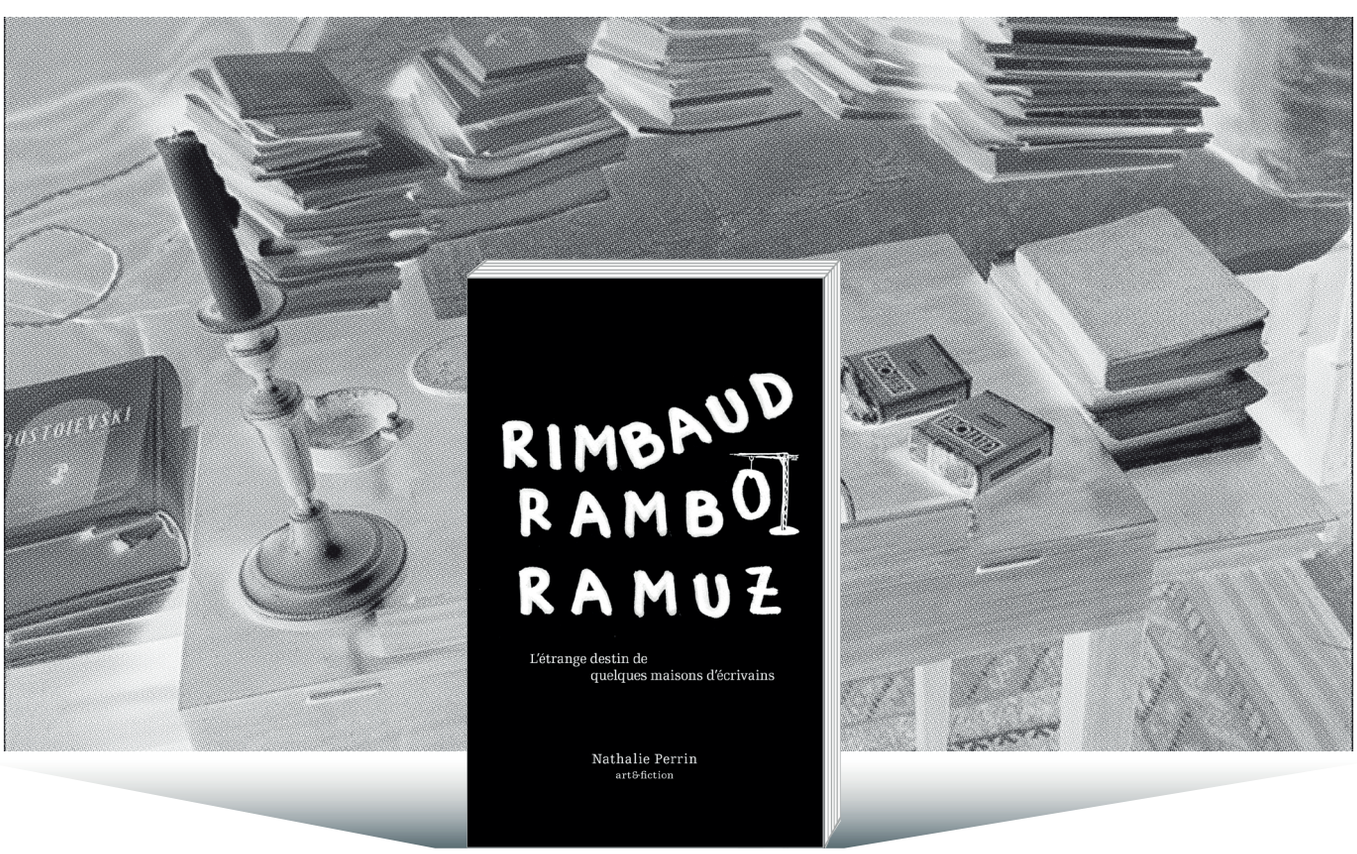
L'ÉTRANGE DESTIN DE QUELQUES MAISONS D'ÉCRIVAINS

« La Muette », la maison que Charles Ferdinand Ramuz achète en 1930 et où il décède en mai 1947. La veuve et la fille de l'écrivain, puis son petit-fils, l'occupent successivement jusqu'en 2011. C'est alors l'arrière-petite-fille de l'écrivain qui en hérite. Commence une bataille entre les héritiers, qui ont un projet immobilier de rénovation, et les défenseurs de la conservation intégrale de la maison pour en faire... une maison d'écrivain à disposition du public.

Qu'est-ce qui nous incite depuis des siècles à préserver les lieux de la littérature, et même à les sacraliser ? Ils ne sont ni véritablement des musées, ni des bibliothèques, ni des bâtiments historiques, mais demeurent comme chargés de l'idée qu'ils sont un moyen pour amarrer un auteur à un lieu. Sinon pourquoi se bat-on pour ces écrivains « patrimoniaux », leurs bureaux, leurs plumes et leurs gourmettes de baptême ?

Quels motifs entraînent des milliers de visiteurs à s'engouffrer dans ces contresens inouïs : celui qu'est l'exposition de la littérature, étant donné qu'elle a vocation à circuler par la technologie du livre, et celui qu'est la visite d'une maison, qui n'est pas, par nature, construite pour recevoir un public ? Que révèlent les querelles qui naissent autour de la patrimonialisation de ces lieux ? Et plus encore, quelles raisons et quelles attentes poussent le public à défendre l'antre d'un homme disparu, qui écrivait sur du papier avec une plume non rechargeable ?

Plus qu'un travail de recherche sur une maison d'écrivain, un vrai regard d'artiste contemporain sur le patrimoine vaudois.



— EN LIBRAIRIE EN SUISSE LE 4 JANVIER 2022 —

FORMAT 11 x 17.5 cm, env. 160 pages
ISBN 978-2-88964-021-8
CHF 14.90 / EURO 12
—
GENRE écrit d'artiste, recherche
SUJETS ABORDÉS Charles Ferdinand Ramuz, maison La Muette, patrimoine, héritage

Plus qu'un travail de recherche sur une maison d'écrivain, un regard d'artiste contemporain sur le patrimoine vaudois.

LA MUETTE DE CHARLES FERDINAND RAMUZ
SELON NATHALIE PERRIN

——— Nathalie Perrin est née en 1989 à Genève. En 2014, elle obtient un Master en arts visuels à l'ECAL (École cantonale d'art de Lausanne) et un diplôme de muséologie à l'Université de Neuchâtel en 2018, cadre dans lequel elle initie ses recherches sur «La Muette». Son travail artistique s'attache à rendre visuels des cheminements de pensée et des idées. Il s'agit principalement de dessins sur papier, sous la forme de plans textuels, à mi-chemin entre la rêverie littéraire et le goût de l'endurance monastique. Nathalie Perrin dessine de foisonnants schémas qui lui permettent de référencer et de mettre en réseau citations, noms d'artistes, titres de livres et de films, etc. Une tentative à la fois d'ordonner le monde au fil de sa mémoire et de sa pensée, et de traduire la dynamique créatrice entraînée par ce mouvement. ———

PRÉAMBULE

Il y a environ trois millions d'années, une vie s'achevait, probablement au fond du lit d'une rivière, dans ce qu'on appelle aujourd'hui la dépression de l'Afar, en Ethiopie.

Je partais en Afrique dans le but de voir de mes yeux une étonnante relique : les ossements de Lucy, conservés au musée national d'Addis-Abeba. J'avais vingt-deux ans, je portais une de ces chemises qui sentent encore la lessive du foyer et l'inquiétude des mères. J'arrivais dans la capitale de nuit, avec l'intégrale de Joseph Kessel sous le bras, un dictionnaire d'amharique et la chance des débutants. Je n'avais trouvé personne pour m'accompagner là-bas, et encore moins pour des motifs paléontologiques. Au bout d'un mois, j'avais englouti la moitié nord du pays, de la frontière soudanaise à l'entrée de la plaine des Danakils, en passant par les palais de Gondar et l'ancien royaume d'Aksoum. Je n'avais pas parlé français depuis plusieurs semaines, et lorsque j'ai entendu que la maison de Rimbaud se trouvait dans la région, j'ai eu envie d'y aller. Plus que ça, j'en ai eu besoin. Retrouver sa langue maternelle, comme on a besoin de siffloter pour avoir moins peur de la nuit.

Là, il y avait une demi-douzaine d'Européens et puis des hyènes pas froussardes pour un sou, quelques poèmes peints sur les murs et cette étrange fraternité qui lie les voyageurs entre eux lorsqu'ils sont loin du pays natal. Harar c'est une ville avec des centaines de mosquées, des maisons closes et des tonnes de khat. On y sentait le feu, le diesel, le café, le gin bon marché, la rose, le savon et la peinture. Dans plusieurs bars, on avait affiché des images de Sylvester Stallone jouant Rambo.

À Harar, Rimbaud avait vécu dans une maison, c'est sûr. Mais pas celle-là, dont la construction était postérieure à la mort du poète.

Ce qu'il y avait de très mystérieux et d'incompréhensible, c'est que nous étions plusieurs à avoir traversé un immense territoire, sur des routes de fortune et dans des conditions éreintantes, pour toucher avec une espèce de piété les murs de la fausse maison d'un écrivain que nous n'avions jamais vraiment lu. Et encore, qui était confondu, sur place, avec l'interprète de Rocky Balboa.

Quelques années plus tard, j'allais devoir définir le sujet d'un travail académique pour achever mes études universitaires. En effectuant un stage au Musée de Pully, je me retrouvais plongée fortuitement dans une controverse impliquant la maison de Ramuz, qui était collée au musée. Entre les méthodes modernes de conservation des amphores et les problématiques liées aux maisons d'écrivains, j'avais choisi Ramuz. Parce que c'était aussi une façon de comprendre le mystère de Harar.

D'une certaine manière, ce livre doit beaucoup à Lucy et à l'espèce éteinte des Australopithecus afarensis.

*

PREMIÈRE PARTIE

« À l'université, j'étais obsédé par la lecture de la vie de Rimbaud et de Baudelaire. J'étais imprégné de poètes fous.»
Iggy Pop

TROIS JAPONAIS SOUS LA PLUIE

Trois ans me séparaient encore du séjour à Pully, et plusieurs événements galvanisèrent la curiosité éprouvée devant la maison de Harar. C'était une curiosité sérieuse, un étonnement sincère et qui allait grandissant. À la frontière du Pakistan par exemple, on m'avait indiqué la route pour joindre Jalalpur Jattan, ville antique fondée sur la tombe de Bucéphale. Ni un roi, ni un saint, ni un savant… mais un cheval, celui d'Alexandre le Grand. Au Tigré, l'église Sainte-Marie-de-Sion abritait l'Arche d'alliance de Moïse, qu'on ne peut voir – dit-on – sans risquer de prendre feu instantanément. J'avais vu des voyageurs se presser en chaussettes Rohner sur les tombes du roi Darius et d'Artaxerxès, au sanctuaire de Zoroastre, dans les maisons de Durrell au Caire, de Gibran au Liban ou de Malaparte sur la côte amalfitaine. Nous étions toujours quelques-uns au moins, parfois plusieurs dizaines, avec des petits guides, des petites notes, des petites questions.
En arrivant à Pully, en février 2016 précisément, j'ai vu trois Japonais sous la pluie. Ils attendaient immobiles devant la maison de Ramuz, qui était fermée. Et je me questionnais sur les raisons pour lesquelles ces homines sapientes se tenaient debout en pleine averse, à dix mille kilomètres de chez eux, devant la demeure d'un écrivain, comme ils l'auraient fait devant celle d'un roi, ou même d'un cheval, mais pas devant celle d'un vendeur d'automobiles.

C'est dans les ouvrages de Georges Poisson, docteur honoris causa de l'université de Sōka — à Tokyo justement — que j'allais trouver certaines explications à ce phénomène. Commandeur de la Légion d'honneur, de celle des Arts et des Lettres et grande médaille d'Histoire de l'art de l'Académie d'architecture de France, Georges Poisson ne prêtait pas le flanc au doute. C'était un homme de lettres passionné et respecté, qui partageait avec Iggy Pop et Patti Smith une fascination inflexible pour les poètes et les châteaux

perdus.

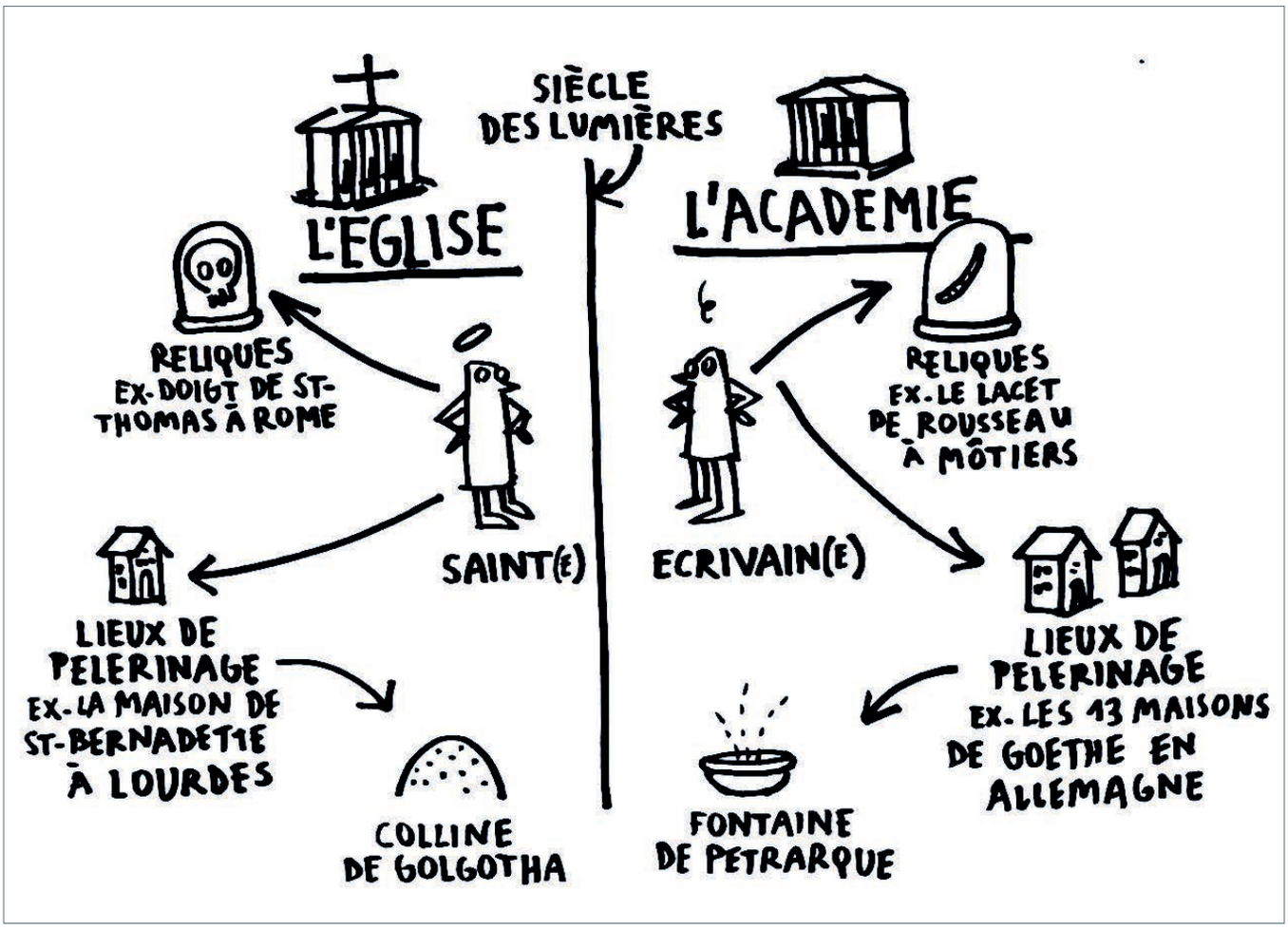
Au rythme d'un ouvrage par année depuis 1945, Georges Poisson avait armé le touriste lettré francophone pour un siècle au moins. Il inventoria tout, des reliquaires du Val-de-Grâce au cadastre du jardin de Jeanne d'Arc, des deux maisons de naissance de Descartes aux treize logements de Goethe. On trouvait grâce à ses recensements pratiquement toutes les demeures de saints, d'écrivains ou de personnages célèbres d'Occident. Parmi les anecdotes sur la grotte de Lourdes et l'évêque de Tarbes, je découvris l'adresse de La Muette, maison de Ramuz, à Pully. La présence des Japonais sous la pluie me parut de moins en moins mystérieuse étant donné qu'a priori, une maison d'écrivain pouvait se révéler indissociable de la transmission d'une œuvre littéraire, au sens qu'elle apparaissait, d'après Poisson, comme un « intermédiaire obligé entre inspiration et écriture » .

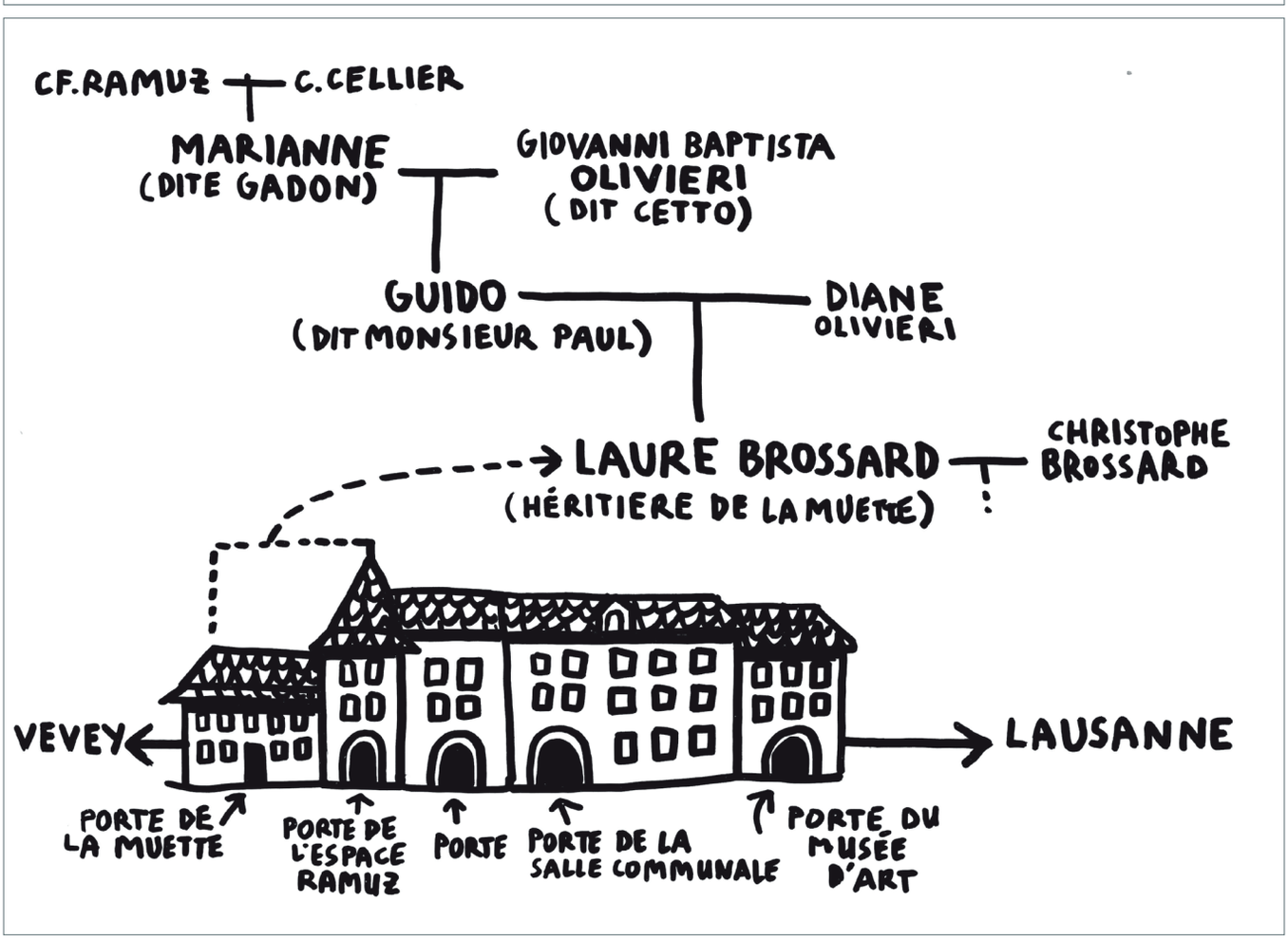
Pour comprendre pourquoi on préservait certaines maisons et pas d'autres, qu'on fondait des villes sur la tombe d'un cheval mais qu'on faisait disparaître les cendres des tyrans, il fut nécessaire de remonter dans le temps, bien avant les écrivains. Évidemment, le résumé de plusieurs siècles pouvait avoir des allures de caricature, même dans ce domaine, et j'ai gardé pour raconter ces chapitres les éléments essentiels qui permettent de voir dans quel ordre et comment certains lieux sont devenus des sanctuaires, ou du moins des endroits devant lesquels on est d'accord d'attendre une heure debout sous une pluie de février.

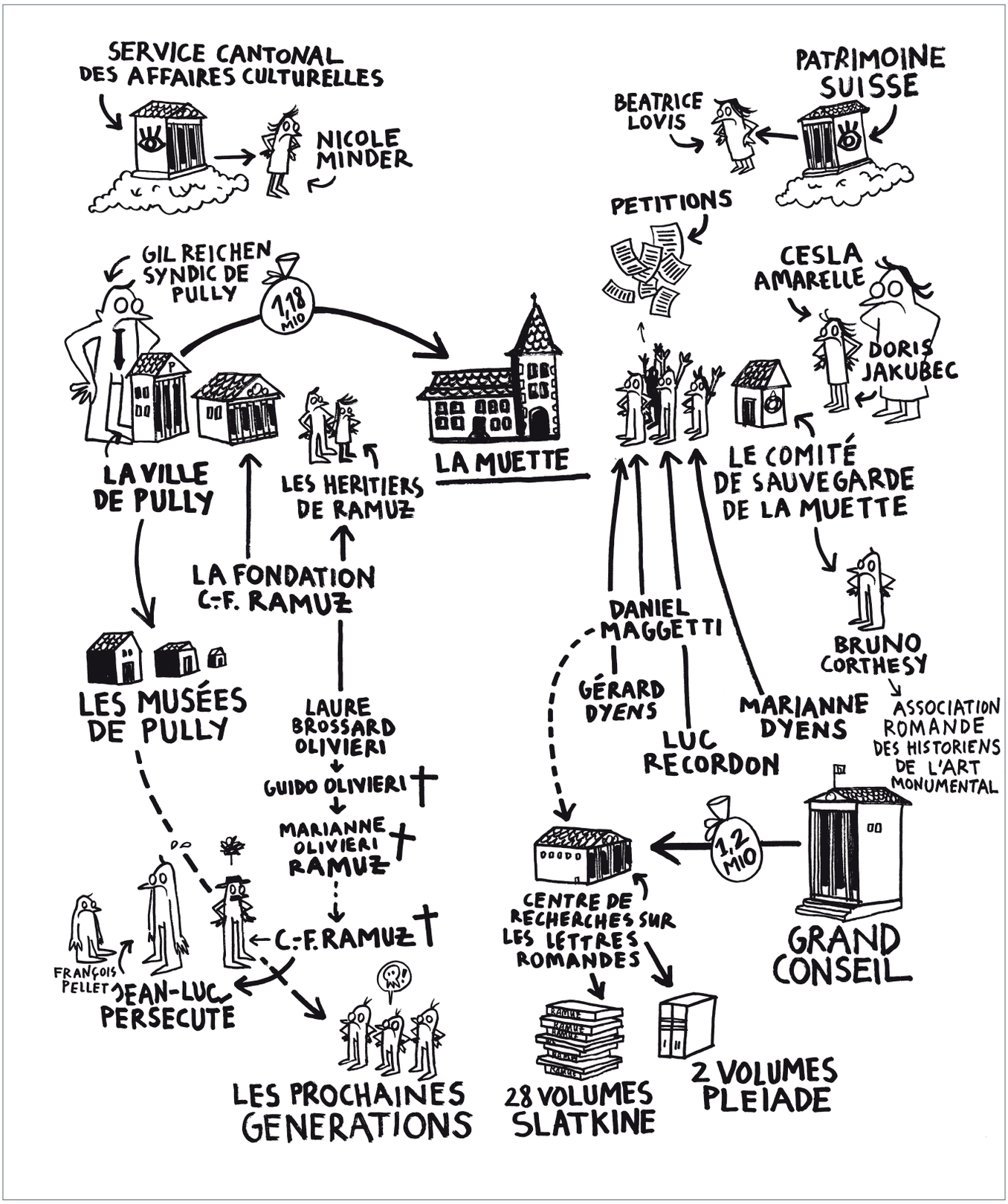
LE PÈLERINAGE SACRÉ

Le respect patrimonial et esthétique est une attention moderne. Avant les écrivains il y a avait le clergé, les saints, les châsses pleines de reliques et les bûchers préchauffés. Aucune commission de préservation du patrimoine, aucun historien du bâti ne venait mettre son nez dans les histoires de démolition. Les premiers lieux d'habitation et de vie à avoir été préservés et fréquentés par des pèlerins sont des lieux rattachés à des divinités ou à des saints. En Europe, après des siècles de catholicisme, le principe de la relique était acquis. On avait soi-disant gardé le voile de la Vierge à Chartres, les restes des Rois mages à Cologne, l'escalier de Ponce Pilate à Saint-Jean-de-Latran, le doigt de saint Thomas à Rome. On convoyait crânes, fémurs et gisants en Europe, pour renflouer les reliquaires des communautés à la foi vacillante. En attribuant d'abord une valeur spirituelle aux restes humains d'un saint (crâne, dents, sang), puis aux objets lui ayant appartenu (tunique, vêtements), voire aux objets l'ayant touché (lance, clous, suaire), il y avait peu à attendre avant que les lieux qu'il avait fréquentés soient considérés avec la même dignité d'intérêt.

Un lieu comme le Saint-Sépulcre marque par exemple la genèse des routes empruntées par les pèlerins dès les premiers siècles après J.-C. Et qui sait, si Golgotha avait été en Jordanie ou en Syrie, ç'auraient été les rues d'Amman ou de Damas qui auraient accueilli, pendant deux millénaires, les voyageurs du sacré et les effets de leur passage. On aurait peut-être trouvé là-bas, comme à Jérusalem aujourd'hui, des couronnes d'épines en polystyrène phosphorescent, des tickets pour les processions et les horaires des miracles.


SIÈCLE DES LUMIÈRES
L'EGLISE
L'ACADEMIE
RELIQUES EX. DOIGT DE ST-THOMAS À ROME
SAINT(E)
ECRIVAIN(E)
RELIQUES EX. LE LACET DE ROUSSEAU À MÔTIERS
LIEUX DE PELERINAGE EX. LA MAISON DE ST-BERNADETTE À LOURDES
LIEUX DE PELERINAGE EX. LES 13 MAISONS DE GOETHE EN ALLEMAGNE
COLLINE DE GOLGOTHA
FONTAINE DE PETRARQUE


CF. RAMUZ
C. CELLIER
MARIANNE (DITE GADON)
GIOVANNI BAPTISTA OLIVIERI (DIT CETTO)
GUIDO (DIT MONSIEUR PAUL)
DIANE OLIVIERI
LAURE BROSSARD (HÉRITIERE DE LA MUETTE)
CHRISTOPHE BROSSARD
VEVEY
LAUSANNE
PORTE DE LA MUETTE
PORTE DE L'ESPACE RAMUZ
PORTE
PORTE DE LA SALLE COMMUNALE
PORTE DU MUSÉE D'ART


SERVICE CANTONAL DES AFFAIRES CULTURELLES
NICOLE MINDER
PATRIMOINE SUISSE
BEATRICE LOVIS
PETITIONS
GIL REICHEN SYNDIC DE PULLY
1,18 MIO
CESLA AMARELLE
DORIS JAKUBEC
LA VILLE DE PULLY
LES HERITIERS DE RAMUZ
LA MUETTE
LE COMITÉ DE SAUVEGARDE DE LA MUETTE
LA FONDATION C.-F. RAMUZ
DANIEL MAGGETTI
BRUNO CORTHESY
LES MUSÉES DE PULLY
GÉRARD DYENS
MARIANNE DYENS
LUC RECORDON
ASSOCIATION ROMANDE DES HISTORIENS DE L'ART MONUMENTAL
LAURE BROSSARD OLIVIERI
GUIDO OLIVIERI †
MARIANNE OLIVIERI RAMUZ †
1,2 MIO
CENTRE DE RECHERCHES SUR LES LETTRES ROMANDES
GRAND CONSEIL
C.-F. RAMUZ †
FRANÇOIS PELLET
JEAN-LUC PERSECUTE
LES PROCHAINES GENERATIONS
28 VOLUMES SLATKINE
2 VOLUMES PLEIADE

Robert Ireland

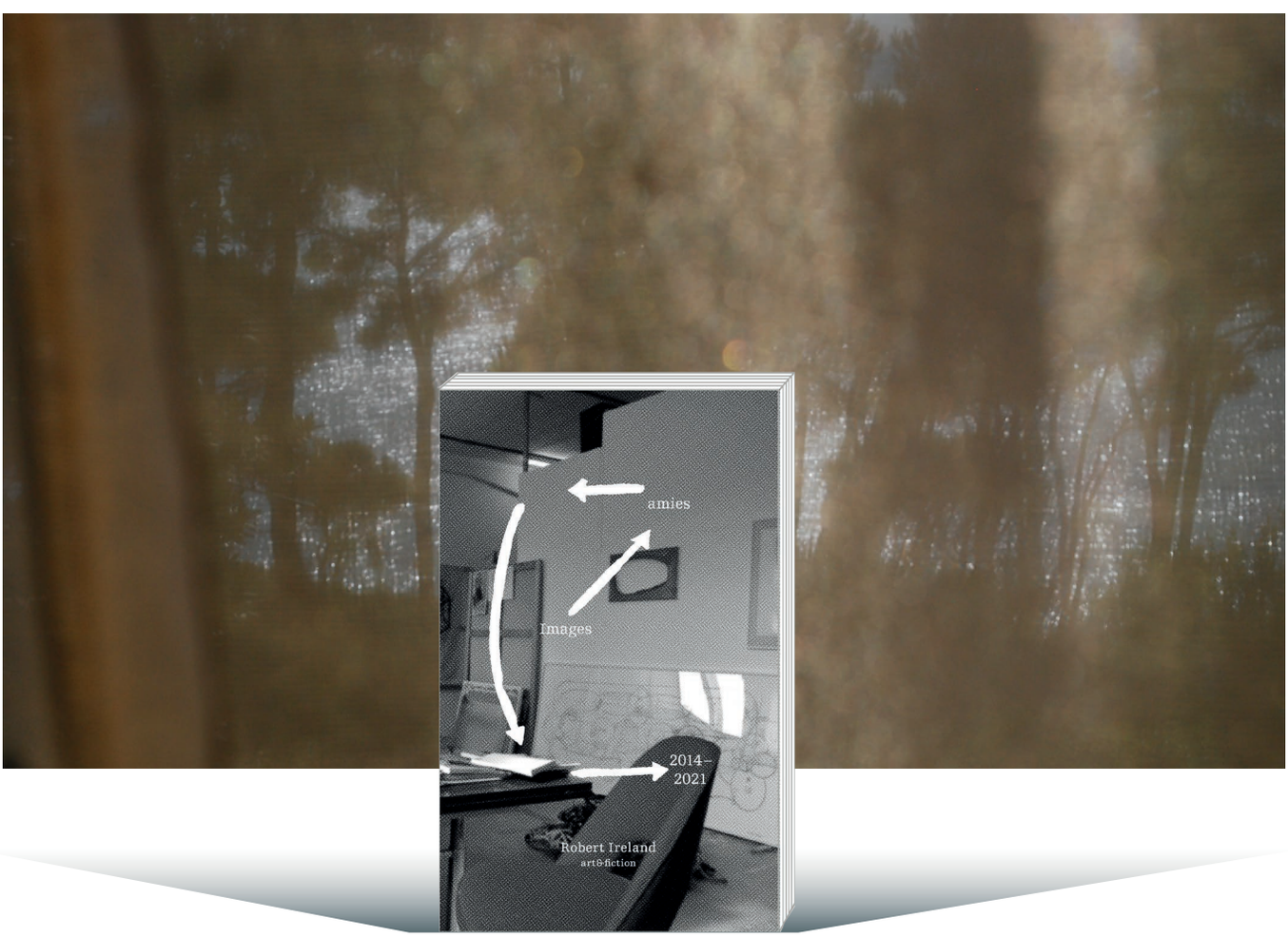
Images amies

2014-2021

Convoquer toutes ces images qui peuplent la mémoire, une discipline le plus souvent matinale, mais pas quotidienne, tenir le rythme sur des années. Et miser sur une évocation fluide et sereine, fidèle comme en amitié, pour créer de nouvelles images...

« Difficulté de me remettre dans le coup : un peu suspicieux. C'était comme si toutes les petites choses à faire submergeaient toute perception d'une entreprise plus vaste et profonde. Qui est sans cesse reportée au profit, justement, de ces petitesses qui ont pour seul avantage d'être vite réglées et, de ce fait, reléguées dans la catégorie des choses faites. « L'essentiel attendra » semble me vociférer le réel... Ces états d'âme m'ôtent le goût de mon travail artistique. Me manque le souffle mais aussi l'aiguillon. Chaque petit pas dans le sens de la création semble me coûter. »

C'est Wittgenstein, en exergue à l'ouverture du premier tome d'*Images amies*, qui nous le rappelle : « Pour atteindre à la profondeur, il n'est pas nécessaire de voyager loin ; et même il n'est pas nécessaire de quitter son environnement le plus proche et le plus habituel. »

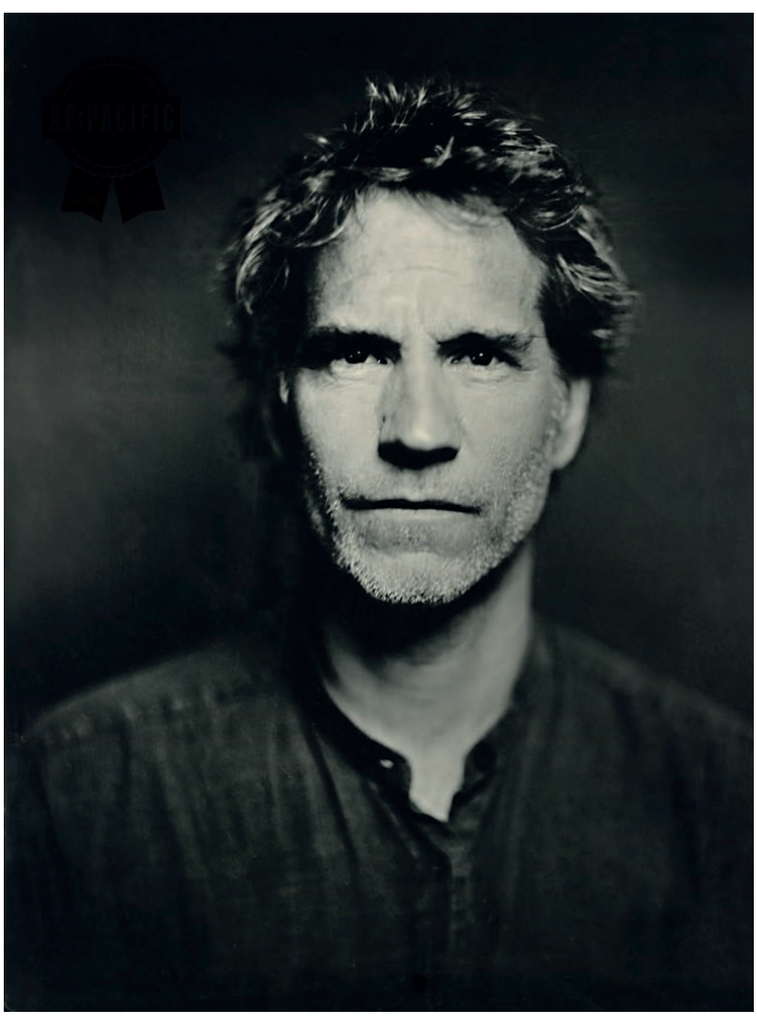


— EN LIBRAIRIE EN SUISSE LE 4 JANVIER 2022 —

FORMAT 11 x 17.5 cm, env. 180 pages
ISBN 978-2-88964-022-5
CHF 14.90 / EURO 12
—
GENRE écrit d'artiste
SUJETS ABORDÉS monde de l'art, villes et vécus, paysages, statut de l'artiste, histoire des idées, notes d'atelier, vie de famille, psychologie de l'écriture

Comment faire durer l'image dans le souvenir ? Comment garder des rencontres, des lectures ou des voyages, tout ce qui pourra contribuer au travail de l'artiste ?

POUR LE PLASTICIEN ROBERT IRELAND, IL EN VA DE L'ÉCRITURE COMME DE LA VISION



© Sébastien Kohler

——— Robert Ireland, né en 1964, est artiste plasticien. Il vit et travaille à Lausanne. Sa pratique littéraire prolonge celle des images et formes qu'il élabore soit dans son atelier, soit dans l'espace public. Son écriture exploratoire se matérialise par des textes critiques, des essais ou des notes. Il ne fait guère de différence entre ces approches car l'image est tout compte fait l'enjeu ultime. ———

Serais-je définitivement irritable au point de m'insurger contre la mode du « tout-ménage » culturel ? C'est à voir…
Les faits sont que la multiplication de papiers sous forme de fanzine, de mini-dépliants et journaux sont devenus pléthore dans le monde de l'art contemporain et croissent manifestement en proportion inverse de la qualité du contenu.
Souvent je me donne la peine de les lire, leur donnant une chance. Mais « lire » est déjà un mot trop fort car je me retrouve à les feuilleter, puis ils finissent par m'échapper, me tombant littéralement des mains.
Qu'est-ce à dire ? Ce n'est pas un feuilletage distrait à la manière de celui que l'on ferait (mais pas moi) avec un des tabloïds jonchant le sol des transports publics et squattant tristement l'imaginaire collectif en quête de sensations. Non, c'est que je n'ai rien trouvé : ces feuillets sont lisses et n'accrochent ni les sens ni le sens des choses. Un sentiment d'effroi apparaît alors après avoir été en contact avec eux : rien ne me reste, aucun sentiment profond, aucune trace de pensée, aucun état d'esprit critique, seulement une séquence hétéroclite (car souvent ce sont des travaux « collectifs ») de moments vides.
Comment en sommes-nous arrivés là, à cette accélération quelque peu arrogante de refus du sens, de formalisme avant tout, de jouissance d'exister en étant multiplié, tout en tombant dans une situation médiocre d'inimportance superficielle, de dire haut et fort et à tout prix qu'on n'a rien à dire ?

Fanzine ; 3 mars 2014

Ce n'est qu'avec un grand recul— celui du temps et de l'expérience — que l'évidence de l'encodage de l'art contemporain me frappe. En dépit du fait d'être trop dedans, j'ai réussi à maintenir une distance critique minimale qui me permet de me prononcer.
Je dois avant cela me rappeler à moi-même combien les débuts de mes recherches picturales étaient liés à ces questionnements sur les codes, les supports, les habitudes d'un certain art occidental de la fin du second millénaire.
J'avais très vite interrogé les signes (flèches, références, schémas, etc.) ainsi que les systèmes « non-artistiques » de représentation dessinée.
J'avais aussi longtemps exploré les limites de nomenclature de l'art (est-ce une sculpture, une peinture, une installation… ?). Après être passé par là — avec même une phase iconoclaste — j'ai pu tempérer cette remise en question de la validité matérielle, comme pour mieux me concentrer sur le message et son approfondissement.
Je reviens maintenant à ces observations, sur les codes, sans entrer cependant dans les détails. Je m'interroge sur les systèmes incontestés des formats, des séries, des photos encollées sur de l'aluminium, du châssis, des cadres en verre, du mur blanc, du cartel et du carton d'invitation… Ces questionnements ne sont pas nouveaux et j'en fais largement état dans mes réflexions écrites.
Ce qui m'interpelle est plutôt la question de la (non) permanence de l'art dès lors qu'il est déplacé, extrait de son contexte autant matériel (galerie, musée), public, qu'économique. Est-ce qu'une œuvre fonctionne encore hors de son contexte ? A-t-elle un sens pour d'autres cultures ? Il est évident que l'artiste a le souhait irrésistible de produire un(e) œuvre universel(le) car justement il a cru échapper aux cadres des disciplines, classifications, champs opératoires prédéfinis, etc. Cependant, l'art lui-même est cet appareil et les critiques, les revues sont aussi là pour « fabriquer du sens », même là où il en manque : l'art fait partie de son époque.
Echapper à cette fatalité ne mène à rien. Mais la question demeure légitime : l'art fait-il sens hors-sol ?
Peut-être est-ce l'une des raisons pour lesquelles les interventions artistiques dans l'espace public sont un champ qui m'intéresse dans la mesure où l'art n'est plus dans son contexte culturel et n'est même pas forcément perçu comme étant de l'art.
Pour finir ce bref excursus, je pense que l'art autant que la religion, les archétypes de l'interdit, du tabou, etc., fonctionne avec un « fonds commun » appartenant à tous.
À nous de savoir, individuellement, qu'en faire.

Habitus de l'art ; 1er avril 2014

Hier, jour de mes 50 ans, je me suis blessé d'une entaille de biseau à bois dans le gras du pouce. Du coup, j'ai été réduit à ne plus pouvoir travailler, la main emballée d'un bandage.
Je n'ai jamais bien connu la signification chiromancienne des lignes de la main, mais l'image m'est venue que j'avais moi-même inconsciemment tenté d'en dessiner les changements de vie grâce à cette balafre.

Entaille ; 26 mai 2014

Lorsque l'on en a urgemment besoin, on s'aperçoit qu'on l'a perdu, qu'il n'est plus accroché à la poche intérieure du veston. Et l'on se rappelle avec irritation du moment où telle personne nous a demandé si l'on avait de quoi écrire et si l'on pouvait le lui prêter un court instant. Pas de quoi en faire toute une histoire : de toute façon, des stylos, il y en a partout. De plus, leur coût (mais du coup aussi leur qualité) est moindre.
À ce moment, nous entrons alors dans une phase d'absence de stylo. Nous nous en apercevons et sommes sans cesse à nous mettre à la place même de ceux qui nous irritaient tant : ceux qui nous demandaient de prêter notre stylo « un instant » sans nous le retourner (en général par pure inadvertance).
Puis les choses s'inversent, notre cleptomanie momentanée et involontaire nous fait nous retrouver subitement entouré de stylos de toutes sortes et de provenance diverses, indéterminées. Dans la plupart des cas, pris à d'autres…

Stylos ; 27 mai 2014

Si la bibliothèque révèle la personnalité de son propriétaire, en en traçant comme un portrait, je m'étais pour ma part de longue date résolu à ne pas m'en constituer une.
La bibliothèque universitaire et ses extensions me suffisaient amplement. De plus, j'ai toujours apprécié la légère pression du délai : cela m'obligeait à lire de façon soutenue, ce que j'ai toujours fait. Dans tous les cas, je suis membre de cette bibliothèque depuis l'âge de 16 ans.
Il n'est pourtant pas aisé de se sentir appartenir à une bibliothèque. Mais plus difficile encore de se l'approprier. Les livres changent, sont absents, etc. Ceux que l'on cherche ne sont parfois même pas acquis (fait tout de même plutôt rare).
Cependant, une inversion qui prit une fois place me toucha, cette fois où j'allai reprendre un livre de Maurice Blanchot à la bibliothèque : je l'avais lu il y a 4 ou 5 ans déjà et voulais y puiser quelque élément. Lorsque je revins à la maison et l'ouvris, un signet en tomba. À ma surprise, je reconnus tout de suite ce signet : c'était une carte provenant de notre espace d'art, à l'époque — donc absolument original, tiré à peu d'exemplaires. Il me tomba dans les mains comme une résurgence subite d'un temps plus reculé. Il s'avérait donc soit que personne n'avait emprunté le livre entre-temps, à savoir durant environ 5 ans, soit que personne n'avait osé ni même eu l'idée d'en enlever le signet que j'y avais laissé.

Signet ; 17 juin 2014

Rodolphe Petit & Alexandre Loye

Poucet

Poucet associe un ouvrage imprimé (36 pages) en couleurs et un disque vinyle 33 tours, sur le modèle des livres-disques de notre enfance. Combien d'après-midis avons-nous passés, allongés sur le tapis du salon, à tourner les pages de ces petits albums aux couvertures brillantes, obéissant au son de la Fée Clochette et suivant d'un œil la course grésillante de l'aiguille dans le sillon en spirale, jusqu'au dénouement, forcément heureux, de l'histoire ?

Bien après Charles Perrault, Rodolphe Petit s'est emparé du conte classique *Le Petit Poucet* pour lui donner un prolongement contemporain. Le héros du conte a vieilli. Il est survenu un drame dont il est seul survivant. Ses frères ont tous péri sous les crocs de l'Ogre. Depuis, la conviction de sa culpabilité le mine. Sur la route, il dérive. Poucet poursuit ainsi sa vie itinérante, incapable de s'arracher au pouvoir d'enfermement du traumatisme.

Mis en image par Alexandre Loye, le conte revisité par Rodolphe Petit est raconté sur le disque microsillon par Francesco Biamonte et mis en musique par l'ensemBle baBel.

La durée d'écoute de Poucet est de 28 minutes. Le contenu du vinyle est disponible également en streaming et téléchargement.

FORMAT 25 x 25 cm, 36 pages + disque vinyle de 10 pouces
ISBN 978-2-88964-008-9
CHF 35 / EURO 28
—
GENRE livre-disque
SUJET ABORDÉ conte contemporain

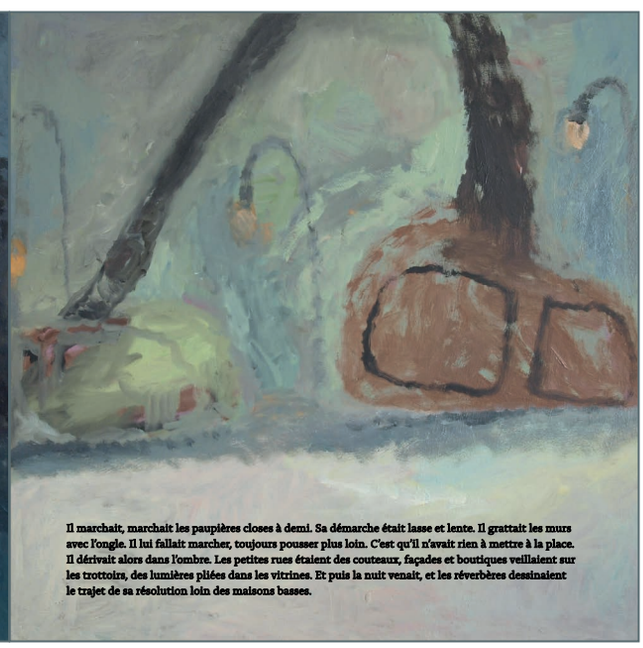
Heureux qui dort paisiblement dans un lit de plume.

UN CONTE OÙ LE RUBAN DU TEMPS SE DÉVIDE INFINIMENT SOUS LA MORSURE DE L'OGRE.

——— Né en 1971 à Lausanne, Rodolphe Petit a étudié les lettres et le droit à Lausanne. En 1999, il obtient un brevet d'avocat. Il est l'auteur de romans, proses poétiques et recueils de poésie, souvent en dialogue avec un plasticien. ne, chez divers éditeurs et notamment chez art&fiction, dont il préside l'association depuis 2020. ———

——— Alexandre Loye, né en 1972 en Valais, est diplômé de la HEAD de Genève en 1996. Il se consacre essentiellement à la peinture, avec ses à-côtés nécessaires: le dessin, l'écriture, la sculpture. Son travail cherche à intégrer perception visuelle, sensations physiques et bribes de pensées dans une image qui se veut cohérente. ———

Depuis qu'il était en route, de fenêtre à fenêtre avaient paru tant de visages avec leurs regards qui accusent. Lui enfonçait son chapeau sur la tête, sa résolution ne le quittait pas.



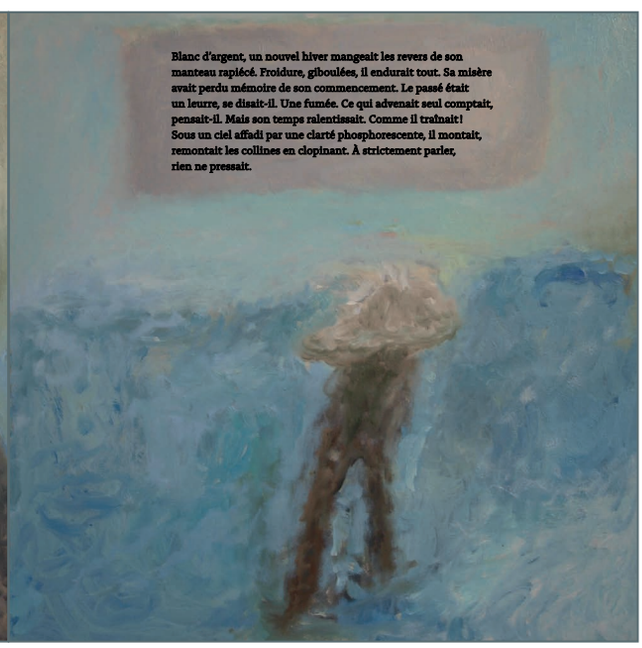
Il marchait, marchait les paupières closes à demi. Sa démarche était lasse et lente. Il grattait les murs avec l'ongle. Il lui fallait marcher, toujours pousser plus loin. C'est qu'il n'avait rien à mettre à la place. Il dérivait alors dans l'ombre. Les petites rues étaient des couteaux, façades et boutiques veillaient sur les trottoirs, des lumières pliées dans les vitrines. Et puis la nuit venait, et les réverbères dessinaient le trajet de sa résolution loin des maisons basses.

Pas un jour sous un soleil vif où il pût s'asseoir. Son effort discipliné d'une certaine façon, dans ces régions chaque fois étrangères, traçait des lignes de choses à choses. Il parcourait ainsi de larges étendues désolées. Les végétaux étaient sans verdure, sans accroissement. Confinée dans les terriers, la vie animale se manifestait très peu. Parfois une oie criait au loin comme une trompette. Et puis le soir maussade descendait avec gaucherie, comme à reculons.

Il avait appris à être un chien pour dormir dehors, par terre. Il s'affalait au bas d'un talus, la bouche ouverte. Tôt ou tard un ronflement granuleux se ferait entendre. Le sommeil réduirait mal ses agitations, il serait bref et décevant. Quand l'aube viendrait, il repartirait avec son visage très sale. Il traverserait la campagne voilée par les vapeurs de brume. Des lambeaux de feuilles voleraient dans le vent.

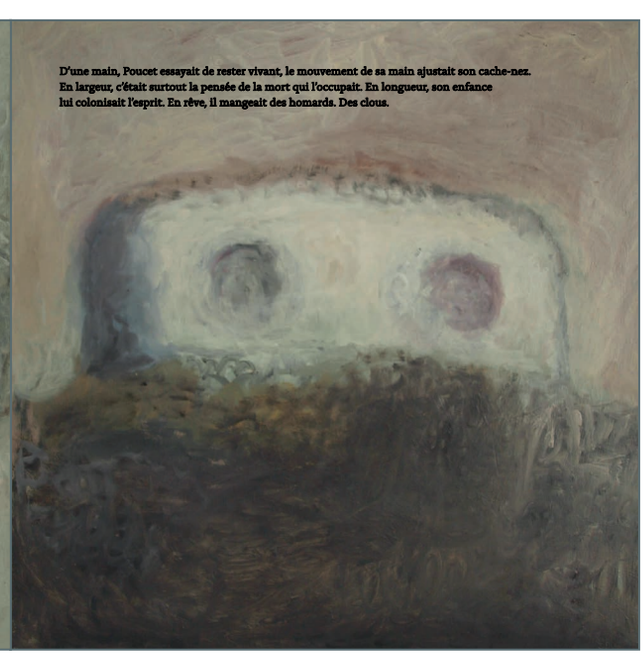
Il luttait contre le découragement. Avec lui se déplaçait le chemin, un chemin sans lampe. Sa pensée lui battait les tempes derrière le front avec tous ses rythmes, on aurait dit le vrai bruit de la grêle. Souvent il ne désirait rien d'autre que ce vacarme.

Il avait fini par confondre les semaines et les mois, il avait vieilli, Poucet. Il sentait mauvais. Une cuillerée de potage aurait fait son bonheur. Un feu où se chauffer coude à coude. Un biscuit racorni.



Blanc d'argent, un nouvel hiver mangeait les revers de son manteau rapiécé. Froidure, giboulées, il endurait tout. Sa misère avait perdu mémoire de son commencement. Le passé était un leurre, se disait-il. Une fumée. Ce qui advenait seul comptait, pensait-il. Mais son temps ralentissait. Comme il traînait ! Sous un ciel affadi par une clarté phosphorescente, il montait, remontait les collines en clopinant. À strictement parler, rien ne pressait.

Il avait réussi en allers et retours sous la neige à presque disparaître. Mais il existait, indigent ambulant. Sans toit, sans ressources, il eût suivi les clowns d'un cirque forain et ses cracheurs de feu aux lèvres brûlées. Point de distractions cependant. Rien de riant, ici, là-bas, partout.



D'une main, Poucet essayait de rester vivant, le mouvement de sa main ajustait son cache-nez. En largeur, c'était surtout la pensée de la mort qui l'occupait. En longueur, son enfance lui colonisait l'esprit. En rêve, il mangeait des homards. Des clous.

——— Ensemble de musique contemporaine fondé en 2006, baBel joue, compose, improvise, se réinvente, et se produit dans de nombreux festivals, en Suisse, France, Italie, Russie, Autriche, Etats-Unis, Brésil et Afrique du Sud. L'ensemble baBeI présente une nouvelle manière de s'approprier les musiques ancienne, classique ou contemporaine au travers de démarches originales et par le biais de l'improvisation. Il présente des projets explorant l'art de l'arrangement, du remix, mais également des possibilités d'élargir le répertoire grâce à une approche de la musique intégrant les nouvelles technologies ainsi que la confrontation à d'autres cultures musicales. Entre de nombreux projets nationaux et internationaux, l'ensemBle baBel collabore depuis 2012 avec le plasticien Christian Marclay, dont un enregistrement parait en 2016, et enregistre un album, qui sera publié sous la forme d'une application interactive en 2021, dans le pavillon français de la Biennale d'art de Venise en 2017. L'ensemBle baBel est constitué de Antonio Albanese (guitare), Laurent Estoppey (saxophone), Anne Gillot (flûtes à bec et clarinette basse), Luc Müller (batterie) et Noëlle Reymond (contrebasse). ———

——— Homme de scène et de radio, Francesco Biamonte est né en 1971 à Genève. Il obtient une licence en lettres avant d'étudier le chant au Conservatoire de Lausanne. Il se passionne rapidement pour les dimensions théâtrales du chant, et développe un parcours éclectique. En scène, il pratique et explore des formes diverses de théâtre musical. Il conçoit et joue ainsi des spectacles entre prose, théâtre d'ombres et musique avec les Italiens de Controluce en Suisse, en Italie et en Allemagne. Il s'adonne à la street-opérette avec les Farceurs Lyriques, du Festival de la Cité de Lausanne aux Soirs d'Eté de Caen. Performeur et récitant, il est le Modérateur du mythique Helikopter-Streichquartett de Karlheinz Stockhausen avec le Quatuor Arditti. Il collabore à plusieurs reprises avec Cod.Act, alias André et Michel Décosterd (Grand Prix Suisse de Musique 2019), avec des performances à New York, Le Locle, Wroclaw, Lucerne, Malte, Toulouse, Tokyo ou Rio et prochainement Berne. Il est l'un des quatre chanteurs de Sottovoce, dernière création de la compagnie de danse Linga, bientôt à Zagreb et Leverkusen. Dans des répertoires plus conventionnels, Francesco Biamonte a chanté dans les opéras de Lausanne, Rennes, Besançon, Vichy ; sous la direction de Leonardo Garcia Alarcón à Ambronay, Genève et Tannay, à la Villa Giusti dans la saison de l'Accademia Filarmonica de Vérone. Il a porté avec l'Avant-Scène Opéra quelques grands rôles du répertoire lyrique. Francesco Biamonte est également un ami du micro radiophonique, en particulier comme producteur et animateur

ASR 8024

Aymeric Vergnon-d'Alançon

Disperser la nuit

RÉCITS DU SURGÜN PHOTO CLUB

« Le camouflage sera parfait. Ils n'y verront que du feu. Personne ne se doutera que derrière la silhouette anodine d'un promeneur, je tenterai bientôt de voler des âmes pour sauver la mienne. » Ainsi s'ouvre *Disperser la nuit*, tandis que le narrateur commence, avec son seul appareil photo, une bien étrange quête de lui-même et du monde. Au cœur de celle-ci émerge l'ombre discrète et mystérieuse du Surgün Photo Club. Une association, conduite et fréquentée par des immigrés, où l'on explore, au fil d'expériences variées, les pouvoirs de l'image et de l'action photographique.

C'est sous la subtile influence d'Aboukaïev, dont la doctrine secrète a été dévoilée dans *Gnose Gnose Gnose* (art&fiction, 2016), que cinq destins se déploient alors entre exil et survie, entre roman de formation et quête mystique, au gré desquels, à chaque fois, la photographie vient jouer un rôle singulier. Issu d'un travail plastique, Disperser la nuit chemine à son rythme, avec ses détours et ses bifurcations, vers le roman possible de ces vies entrecroisées, où se révèle la pensée opératoire du Surgün Photo Club et de son mage insaisissable, Aboukaïev.

— EN LIBRAIRIE EN SUISSE LE 1 MARS 2022 —

FORMAT 11 x 17.5 cm, env. 380 pages
ISBN 978-2-88964-024-9
CHF 17.80 / EURO 14
—
GENRE récit
SUJETS ABORDÉS photographie, exil, migration, parcours de vie, Paris

Le destin d'un homme ou d'une femme peut se jouer autour d'une simple photographie.

AYMERIC VERGNON-D'ALANÇON DOCUMENTE ICI LA FICTION DE CINQ EXILÉS EN QUÊTE DE L'IMAGE SALVATRICE.

——— Aymeric Vergnon-d'Alançon mène des recherches photographiques et des études de Lettres. Il entre au Fresnoy—Studio national des arts contemporains et oriente alors son travail vers la création cinématographique. Entre films expérimentaux et cinéma d'auteur, il réalise plusieurs courts métrages. Depuis il poursuit ses recherches entre récit et arts visuels. L'écriture, présente dès l'origine, conquiert une place de plus en plus importante. ———

[...]

Ce n'était ni une fable que je me racontais, ni un roman familial que je composais en secret. Tout cela avait eu lieu. Tout cela s'était tenu, à une certaine heure, en un certain endroit, cela s'était incarné dans le monde véritable, historique, concret, solide (y a-t-il assez de mots pour qualifier le réel? Pour lui donner justement son poids de réel?).

Même si le souvenir s'était maintenant dilué, même si les conditions exactes étaient devenues floues, je savais la vérité de ce geste. J'avais oublié le temps, j'avais oublié le lieu, mais j'en avais vu la preuve vivante et incarnée : deux petites photos déchirées puis recollées par un scotch déjà jauni. Je tenais, des années après, cette mémoire entre mes mains. Et ces mains étaient les mêmes (si on peut dire que les choses restent les mêmes alors qu'elles sont accrochées sur le fil toujours secoué du temps) qui avaient tenté de détruire ces images. J'ai eu, enfant, des mains iconoclastes. J'ai déchiré ces images. J'ai voulu détruire les reliques d'un passé lointain. En cachette, avec l'innocence de l'enfance comme excuse, j'ai commis la forfaiture.

Et bien plus tard, j'ai voulu réparer.

Et pour réparer, j'ai utilisé des images, car j'avais lu que «seule l'épée qui a ouvert la plaie peut guérir la blessure».

J'ai donc fait un film qui par la magie du raccord, la collure, pouvait dé-déchirer l'image de mes parents.

Le film s'ouvrait par une voix-off qui en expliquait le principe .

Cette voix, la mienne, disait que je n'avais jamais vu mes parents ensemble. Enfin, si, forcément, mais je n'en ai aucun souvenir. Ce qui du reste est assez surprenant parce que j'avais environ cinq ans quand ils ont divorcé. Cinq ans c'est quand même suffisant pour avoir des souvenirs constitués. Il faut croire que certains souvenirs ne parviennent pas à devenir des images, un bout d'étoffe qui tient chaud et protège de la pluie. J'ai dû à l'époque écrire dans les dossiers de production que cette image de mes parents ensemble était manquante. Je sais aujourd'hui qu'elles le sont toutes. Les images sont toujours dérobées. Elles se cachent derrière un masque : une photographie, un bout de pellicule, une matière numérique. Elles se drapent et s'enrobent. Ces surfaces se tiennent crânement en avant-poste et derrière, tapie dans l'ombre de sa lumière, l'image se terre toujours comme un hérisson tremblant.

La voix-off, bien sûr, ne parlait pas de hérisson, elle racontait en peu de mots les faits :

Mon père et ma mère se sont séparés quand j'avais environ cinq ans. J'ai tout oublié de ce temps-là. Et je n'ai jamais vu mes parents ensemble. Eux-mêmes depuis vingt-cinq ans refusent de se parler. J'ai donc inventé une rencontre qui n'a pas eu lieu.

Et la voix-off prolongeait : Un jour, j'étais toujours enfant, l'un m'a demandé de déchirer les photos où ils apparaissaient ensemble. Je me souviens de ce geste.

J'ai souvent regretté cette formule évasive «l'un m'a demandé». La prééminence grammaticale du masculin pouvait désigner, à tort, le père. Et quelquefois ma colère ne voulait épargner personne.

Y compris moi-même et cet enfant que je fus.

Comment avais-je fait? Est-ce que je m'étais inventé une histoire d'agent secret pour justifier d'être en service commandé? L'avais-je fait la nuit ou en plein jour ? Et pourquoi moi et pas mon frère? Je ne peux répondre. Quoi qu'il en soit, j'avais été dans la bibliothèque chercher les albums de mon père. Je vois très bien leurs couvertures de plastique bleu, alvéolé ou matelassé et à l'intérieur les pages noires légèrement cartonnées. J'ai rapidement trouvé les deux photos en question (il est possible aussi qu'il y en ait eu d'autres qui n'ont pas pu être sauvées). Je les ai déchirées en quatre.

Je me souviens, je crois me souvenir, je ne sais plus, il me semble que mon père est arrivé dans la pièce et m'a vu. Il ne m'a pas grondé ou peut-être un peu mais sa gorge devait être serrée, et mes larmes dissuasives. Il ne m'en a jamais voulu. Il a mis du scotch sur ces deux images.

On y voyait un jeune couple attablé dans ce qui semble être un restaurant japonais. Dans la photographie que j'ai utilisée pour le film, mon père regarde l'appareil en souriant timidement tandis que ma mère le regarde, lui, avec amour.

Le visage de mon père est traversé par l'immense balafre blanche de la déchirure. Il est légèrement désynchronisé à cause d'un petit tremblement lors de la recollure. Le décalage est plus accentué encore sur les épaules de ma mère mais son visage est épargné. Ce visage maternel justement je le reconnais sans le reconnaître. Il a toujours un effet étrange, car à l'époque ma mère avait encore son nez d'origine. Ce nez était une marque familiale que ma grand-mère et ses aïeux avaient léguée à sa descendance et ma mère prit un jour la décision de s'en défaire et de s'offrir à la place un de ces petits nez standardisés et sans caractère. Ainsi, quoiqu'évité par la marque blanche, ce visage est des deux celui qui se tient à distance. L'image se joue des ressemblances.

Le film commençait donc par cette photographie. J'avais cadré le centre du rectangle de papier, là où se rejoignaient la déchirure horizontale et la déchirure verticale. À partir de cette croix, un zoom arrière faisait apparaître l'image tandis que ma voix en off récitait sa légende.

Mon père et ma mère se sont séparés quand j'avais environ cinq ans. J'ai tout oublié de ce temps-là…

Je sais que Leonela Suarez attend. Et j'ai hâte moi aussi de me mettre en route vers elle. Ce détour,

ce bivouac d'entrée de jeu, est juste un bagage pour chemin escarpé. J'en fais provision, ce sera peut-être utile. J'ai comme l'impression qu'il y aurait là quelque chose dont nous aurions pu discuter, Leonela et moi. Enfin c'est rhétorique bien sûr, car on ne discute jamais vraiment des choses profondes. On les effleure tout juste.

Une fois que la photographie déchirée était plein cadre, le film commençait. Au début, un montage rapide alternait de gros plans sur le corps d'un homme et celui d'une femme. On pouvait deviner qu'ils s'habillaient et se préparaient. Ces quelques plans étaient traversés par les éclats rapides d'un travelling autour d'un lac.

Quand l'homme et la femme furent prêts, ils s'assirent dans un fauteuil, l'un en face de l'autre. C'était la nuit et une lampe entre eux dissipait les pénombres. Une nouvelle voix off, celle de l'homme puis celle de la femme, disposait la situation: un salon bourgeois, une époque lointaine, la fin du jour.
Le dialogue allait commencer. Une langue assez littéraire, un jeu un peu hésitant (ni ma mère, ni mon père ne sont des comédiens et ils étaient plutôt intimidés même si l'équipe était réduite au strict nécessaire d'un tournage en pellicule), mettaient de la distance à cette situation pour moi étrange: créer un dialogue fictif pour permettre à mes parents de se parler, in abstentia, pour la première fois devant moi.

Cette fiction littéraire, avec son côté raffiné, compassé même, devait sans doute servir à calfeutrer le secret. Il fallait le bourrer d'étoupe pour amoindrir, en moi, le fracas de la détonation.

Bien sûr, un spectateur avisé comprenait que l'homme et la femme n'étaient pas réellement dans le même espace. Le champ avait été tourné chez l'un, le contrechamp ailleurs, chez l'autre. Au moment du tournage, mon père et ma mère parlaient dans le vide. Je ne me souviens plus (c'est le plus comique au fond) si je me suis assis en face de chacun d'eux pour donner l'axe du regard et la réplique…

L'histoire évoquait donc un lac italien, un soir d'été. Les protagonistes, maintenant plus âgés, se souvenaient de ce moment où, encore jeunes fiancés, ils avaient aperçu une faille grandissante entre eux. À demi-mot, délicatement, ils s'avouaient l'impossible de leur rencontre. Et ils tournaient autour de l'aveu, lui-même impossible. La fiction réparatrice se voulait apaisante. Le film était une main fraîche sur mes yeux brûlants. Un miroir déformé où mon enfance se maquillait. Car, on veut toujours s'inventer une mythologie. On veut notre part des dieux. Même si c'est un petit morceau d'histoire, un récit minuscule que nos dents viennent arracher à la robe des héros, nous le mâchonnons, nous le rongeons dans un coin jusqu'à en colmater les fibres de notre coeur.

À la fin du film, la caméra est placée à l'arrière d'un ferry. Le plan commence dans les entrailles du ponton. Il y fait sombre, l'eau clapote. Puis le bateau s'éloigne et entraîne le plan avec lui. Tandis que la musique s'élève, nous découvrons les quais, le village, le lac, la montagne. Un ami me dit un jour que c'était comme un accouchement.

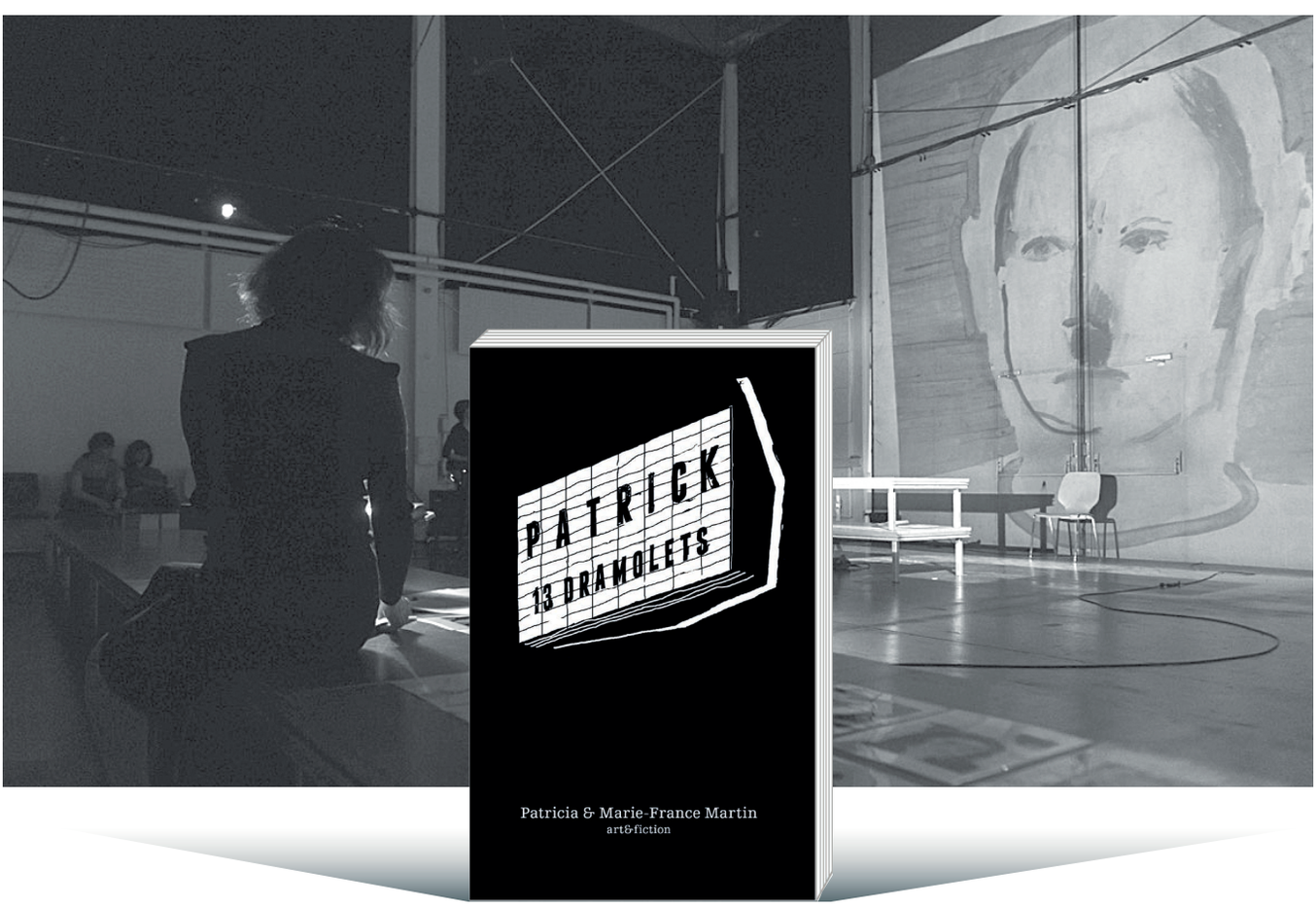
[…]

Patricia & Marie-France Martin

Patrick. 13 dramolets

Les lectures-performances de la série *Patrick* (2008-2015) construisent un corps textuel et fantomatique dont la coupe méticuleuse des cheveux en deux fois quatre au moins, la digression dans le détail du détail, la citation à tout bout de champ, le transfert improbable des codes de l'écrit dans le vivant, l'auto-cannibalisme ouvrant sur la digestion infinie et l'éternel des restes forment l'ossature... La chair serait ce vocabulaire trop snob pour l'être vraiment, entre hit-parade français, vitrine de librairie de la dernière rentrée littéraire, séminaire lacanien, histoire de l'art un peu désuète et *news feed*, toutes sources où Patricia & Marie-France Martin puisent en fans absolues, forcément absolues.

Le personnage de Patrick est né il y a onze ans, en 2008, à la faveur d'une performance imaginée par les sœurs jumelles à Bruxelles, *Patrick, reviens !* Depuis, cet avatar s'est imposé comme un feuilleton dans l'univers des deux artistes, qui l'ont rappelé déjà dans douze épisodes. Mi-poétiques mi-didactiques, mais où l'humour affleure toujours, truffées de références culturelles de toutes natures et époques, ces conférences s'autorisent tous les rapprochements, à l'image de ce prénom en vogue dans les années 1960 qui se réfère autant à un personnage d'un court-métrage de J.-L. Godard, *Tous les garçons s'appellent Patrick*, qu'au frère des deux artistes décédé deux ans avant leur naissance.



— EN LIBRAIRIE EN SUISSE LE 1 MARS 2022 —

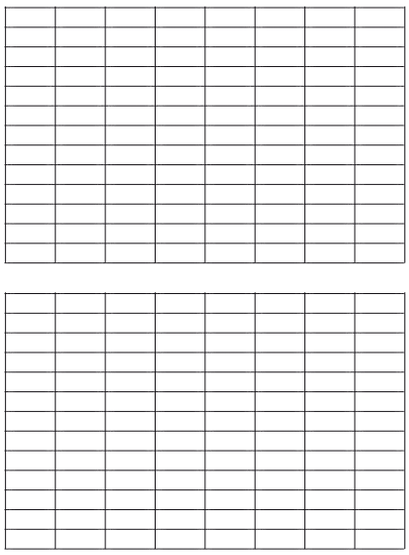
FORMAT 11 x 17.5 cm, 240 pages
ISBN 978-2-940570-80-5
CHF 17.80 / EURO 14
—
GENRE performance, autobiographie
SUJETS ABORDÉS vie d'artiste, performances, Patrick

Deux filles et un garçon en treize court-métrages burlesques…

LES LECTURES-PERFORMANCES DE LA SÉRIE PATRICK (2008-2015) POUR LA PREMIÈRE FOIS RASSEMBLÉES

——— Patricia & Marie-France Martin sont sœurs jumelles et sont nées à Sierre en 1956. Diplômées de l'École nationale supérieure des beaux-arts (ENSBA) de Paris, elles vivent actuellement à Bruxelles et à Lyon. Elles développent une pratique artistique originale où la création a lieu à deux. Leurs œuvres regroupent peintures, dessins, objets-sculptures en dentelles, photographies, installations, vidéos, sons. Depuis une dizaine d'années, elles se concentrent sur les performances. Elles sont présentes dans des publications de différents types (revues d'art, magazines et actes de colloques) qu'elles parasitent. Elles donnent des workshops sur la performance dans les universités et les écoles d'art. Elles ont exposé à Paris, Bruxelles, Londres et Genève, entre autres. ———

PATRICK, C'EST OU BIEN OU BIEN



CRÉATION 2 MAI 2010 — BRUXELLES

GENÈSE

« Partant de l'ouvrage *Je suis bouleversé* de l'artiste Arnaud Labelle-Rojoux, Trouble explore les plis et replis des arts mineurs : chansonnettes, musiquettes, berceuses, strass et paco-tilles. Tout l'attirail de ce qui nous met la larme à l'œil et nous fait pleurer, de rire ou de tristesse, pour un instant ou une éternité. »
Programme du Festival/performance Trouble#6.
Considérant la thématique sentimentale du festival, nous répondîmes à la commande des Halles par une appropriation d'extraits de *Tous les garçons s'appellent Patrick*, court-métrage de Jean-Luc Godard (1959), scénario d'Éric Rohmer.
Après la question *Patrick, tu viens ?* et l'injonction *Patrick, reviens !*, l'ultimatum *Patrick, c'est ou bien ou bien* s'imposa.

Bruxelles, 2 mai 2010 — Création — Festival/performance Trouble#6, Halles de Schaerbeek, Bruxelles.

Paris, 19 février 2011 — Reprise — Focus des arts de la scène de la Fédération W-B T/D, Nouveau Festival, Pompidou-Paris.
L'épisode s'ouvrit par un générique parlé et guitarisé sur le thème du *Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963). Thème décliné ponctuellement par le guitariste et compositeur, Hugues Warin, pendant que ma sœur et moi occupions tour à tour les six chaises disposées autour d'une table et qu'étaient projetés sur un écran de tulle des images et des panneaux dont les textes récapitulant les scènes du Godard ont été corrigés pour la cause.

Bruxelles, 2020 — Dix ans après la création de l'épisode, neuf après la reprise, question cruciale : à quel endroit doit apparaître le synopsis de *Tous les garçons s'appellent Patrick* ?
C'est ou bien ou bien. Celles et ceux qui n'ont pas vu les filles tomber dans le panneau zappent le synopsis. Celles et ceux qui les ont vues tomber dans le panneau font comme qu'ils veulent.

SYNOPSIS

« Charlotte et Véronique sont étudiantes et occupent le même appartement à Paris. Elles se donnent rendez-vous au jardin du Luxembourg. Charlotte, arrivée la première, s'impatiente et se fait courtiser par un certain Patrick, qui l'invite à prendre un verre puis lui fixe un rendez-vous. Charlotte à peine partie, Véronique arrive et se fait aborder par le même Patrick qui lui tient le même discours avec un rendez-vous pris pour le surlendemain. De retour chez elles, Charlotte et Véronique évoquent leur rencontre avec leur Patrick respectif. Avant de se rendre compte, le jour suivant, en apercevant un jeune homme embrasser une femme dans la rue, qu'il s'agit du même. » *Charlotte et Véronique ou Tous les garçons s'appellent Patrick* (Wikipédia).

PLAYLIST & FIGURES (ABSENTES)

France Gall, *Laisse tomber les filles*, 1964. Paroles et musique de Serge Gainsbourg.
Les clips sont annoncés et les notes de bas de page en restituent les paroles ou décrivent les scènes reprises.

ENVOI

— *Les nunuches c'est qui ? — Les deux nénettes ? Ma sœur a voulu faire la blonde et la brune, moi j'ai dû faire Patrick – c'est peut-être lui l'esprit qui tourne autour de la table.*

GÉNÉRIQUE

C'est d'après *Tous les garçons s'appellent Patrick* de Godard.

...

Le scénario est d'Éric Rohmer.

...

Il y a Jean-Claude Brialy – il est absent ce soir,

...

mais Hugues Warin est à la guitare.

...

Il y a deux filles.

...

Leurs pulls ont été achetés chez H&M collection mailles Sonia Rykiel reine du tricot – toutes les filles portent les mêmes.

...

Ma sœur fait Véronique la blonde[1].

...

Moi je fais Dominique la brune[2]. Ça m'a déplu parce que les hommes préfèrent les blondes.

...

Ce matin tout a changé, ma sœur a voulu faire la blonde et la brune et j'ai dû faire Patrick.

...

Jérémy Zucchi et ma sœur ont repris quelques images du film – très peu à cause des droits d'auteur – et fait le portrait de Patrick.

1. La blonde c'est Charlotte dans le Godard.
2. La brune c'est Véronique dans le Godard.

...

Les titrages des panneaux ont été réalisés par[...].

...

Le son est assuré par [...].

...

[...] s'est occupé de la production technique et [...] est responsable de la lumière. Mais ce soir c'est [...] à la régie plateau et aux lumières.

...

[...] filme et [...] fait les photos – pour les archives et pour nous vendre.

...

C'est une commande pour *Trouble Sentimental*, un ready-made augmenté et diminué par nous deux pour les deux.

...

« Le cinéma disait André Bazin substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. *Patrick, c'est ou bien ou bien* et *Tous les garçons s'appellent Patrick* sont les histoires de ce monde. »

DOMINIQUE ET VÉRONIQUE CHEZ ELLES[3]

Une chanson à la radio : « Casanova casanova où es-tu ? où es-tu ? Casanova Casanova que fais-tu ? que fais-tu ? Casanova Casanova ja ! ja ! »

— Ça me va pas mal les lunettes noires... Ho la vache, c'est quelle heure ? C'est quelle heure ? ! — 9h10. — Hhhhhh ciao je file ! — T'achètes le pull rayé ? — Oui, et la jupe noire aussi... Euh... tu passes par le Luxembourg ? — Oui, j'y serai entre 2 et 3.

3. Ma sœur fait les deux filles. J'ai supprimé les prénoms – qui dit quoi n'étant pas essentiel.

PATRICK ET LA BLONDE[4]

Jardin du Luxembourg – Véronique lit au Soleil

Clip[5]

Dominique entre dans le jardin – Véronique regarde sa montre

VÉRO — Oh vous alors ! Je vous dis que c'est une fille que j'attends ! Elle ne vient pas, je file. PAT — Vous partez pourquoi ? VÉRO — Parce que. PAT — Allez quoi, on va prendre un verre ! VÉRO — Je suis pressée. PAT — Oooh toutes les

4. Ma sœur fait Véro – moi je fais Pat
5. « PATRICK — Allez j'vous prête mes lunettes noires. Vous savez qui a eu l'idée le premier de planter des arbres dans Paris ? eh ben c'est Henri IV... Ça a l'air intéressant c'que vous lisez là, oooh d'l'anglais... j'vous prenais pour une française si-si... euh... do you speak Anglich ? Ah suédoise... Jag älskar dig ? ça veut j'vous aime j'vais un peu vite mais c'est tout c'que j'sais... Norvégienne ?... Finlandaise ! Aaah allemande oui deutsche sie sprach ?... Non pas espagnole... euh aaah japonaise... Mizoguchi Kurosawa ? vous n'êtes pas japonaise ?... Euh je parie je sais qu'vous attendez votre amoureux... Vous êtes idiote les garçons faut jamais les attendre ça leur fait les pieds... Il est bien ? Évidemment puisqu'il vous aime... Bon, qu'est-c'que j'pourrais encore vous dire d'intellligent... Et, et vous vous l'aimez ce garçon ? Quel genre de type est-ce, j'lui ressemble ? Aaaaah vous avez peur qu'il soit jaloux parce que j'vous parle, mais il faut les rendre jaloux, oooh s'il vous trouve avec moi vous verrez c'est c'qu'il y a d'mieux à faire ha-ha ! allez soyez méchante avec les hommes, ça leur dresse le poil ! Oooh y a pas d'quoi avoir honte... c'est trrrrès bien d'être amoureuse, soyez pas triste y viendra y doit chercher à s'garer. »

Aymeric Vergnon-d'Alançon

Gnose&Gnose&Gnose

D'APRÈS ABOUKAÏEV

« Je n'oublie pas ma première intuition: Aboukaïev est d'abord atteint de mélancolie comme certains oiseaux enivrés et dont le coeur ne veut plus s'arrêter de voler, de capituler face à l'horizon. »

Le Surgün Photo Club est fondé au début des années 1970 en banlieue parisienne par un groupe d'exilés pour qui la photographie présente des possibilités divinatoires, mystiques ou thérapeutiques. Il s'agissait selon eux de « trouver des images pour traverser l'exil ». Depuis quelques années, Aymeric Vergnon-d'Alançon, plasticien, en défriche les archives et réplique leurs travaux. Avec *Gnose&Gnose&Gnose*, il entreprend de mettre à jour un Corpus Hermeticum propre au club – le cœur de la doctrine – et de faire la biographie voilée de son probable animateur principal : un personnage mystérieux du nom d'Aboukaïev. Construit en trois parties, utilisant images, typographie, aphorismes, ce livre contient peut-être une révélation. Il paraît obscur au premier regard, mais on devine qu'il faut en creuser l'énigme pour y trouver, entre poésie occulte et image philosophale, des petits phares lointains pour les soirs de pluie.

— PARUTION EN NOVEMBRE 2016 —

FORMAT 17 x 23 cm, 200 pages
ISBN 978-2-940570-17-1
CHF 37 / EURO 25
—
GENRE essai, aphorisme, photographie, recherche, biographie
SUJETS ABORDÉS Surgün Photo Club, poésie, photographie

L'exploration théorique, graphique et poétique du Surgün Photo Club

OU ENCORE L'ÉVOCATION DE LA FIGURE CHARISMATIQUE D'UN CERTAIN ABOUKAÏEV

——— Aymeric Vergnon-d'Alançon mène des recherches photographiques et des études de Lettres. Il entre au Fresnoy—Studio national des arts contemporains et oriente alors son travail vers la création cinématographique. Entre films expérimentaux et cinéma d'auteur, il réalise plusieurs courts métrages. Depuis il poursuit ses recherches entre récit et arts visuels. L'écriture, présente dès l'origine, conquiert une place de plus en plus importante. ———

RENÉ BOUILLOT

Cours de photographie

technique et pratique en 25 leçons

4e *édition*

avec 156 schémas 86 photographies et 29 illustrations en couleur

ÉDITIONS PAUL MONTEL

EDITEUR - DISTRIBUTEUR :
Éditions Radio, 189, rue St Jacques, 75005 Paris
téléphone : 43 29 63 70 - télex : 270664 F

17

[redacted]

transparence

transparence

transparence

opacité

transparence

opacité

opacité

opacités

OPACITÉ

opacités

opacité

opacités

opacité

opacités.

opacités.

opacité

THÉORIE

transparence

opacité

opacité

opacité

opacité

opacité

OPACITÉ

opacité

opacité

Bleu

Vert

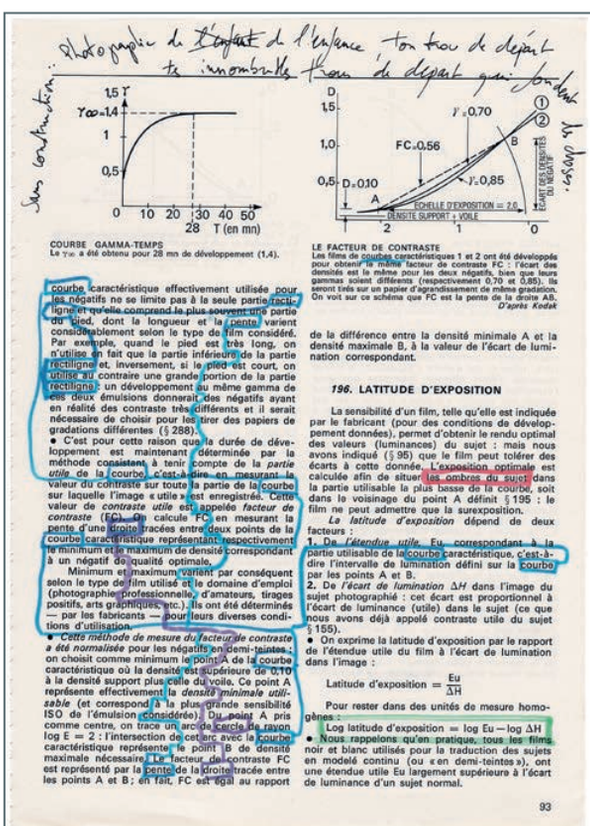
Rouge

Gaze

Opacité Transparence

89

18



COURBE GAMMA-TEMPS
Le γ_∞ a été obtenu pour 28 mn de développement (1,4).

LE FACTEUR DE CONTRASTE
Les films de courbes caractéristiques 1 et 2 ont été développés pour obtenir le même facteur de contraste FC : l'écart des densités est le même pour les deux négatifs, bien que leurs gammas soient différents (respectivement 0,70 et 0,85). Ils seront tirés sur un papier d'agrandissement de même gradation. On voit sur ce schéma que FC est la pente de la droite AB.
D'après Kodak

courbe caractéristique effectivement utilisée pour les négatifs ne se limite pas à la seule partie rectiligne et qu'elle comprend le plus souvent une partie du pied, dont la longueur et la pente varient considérablement selon le type de film considéré. Par exemple, quand le pied est très long, on n'utilise en fait que la partie inférieure de la partie rectiligne et, inversement, si le pied est court, on utilise au contraire une grande portion de la partie rectiligne : un développement au même gamma de ces deux émulsions donnerait des négatifs ayant en réalité des contraste très différents et il serait nécessaire de choisir pour les tirer des papiers de gradations différentes (§ 288).

● C'est pour cette raison que la durée de développement est maintenant déterminée par la méthode consistant à tenir compte de la *partie utile* de la courbe, c'est-à-dire en mesurant la valeur du contraste sur toute la partie de la courbe sur laquelle l'image « utile » est enregistrée. Cette valeur de *contraste utile* est appelée *facteur de contraste* (FC). On calcule FC en mesurant la pente d'une droite tracée entre deux points de la courbe caractéristique représentant respectivement le minimum et le maximum de densité correspondant à un négatif de qualité optimale.

Minimum et maximum varient par conséquent selon le type de film utilisé et le domaine d'emploi (photographie professionnelle, d'amateurs, tirages positifs, arts graphiques, etc.). Ils ont été déterminés — par les fabricants — pour leurs diverses conditions d'utilisation.

● *Cette méthode de mesure du facteur de contraste a été normalisée* pour les négatifs en demi-teintes : on choisit comme minimum le point A de la courbe caractéristique où la densité est supérieure de 0,10 à la densité support plus celle du voile. Ce point A représente effectivement la *densité minimale utilisable* (et correspond à la plus grande sensibilité ISO de l'émulsion considérée). Du point A pris comme centre, on trace un arc de cercle de rayon log E = 2 : l'intersection de cet arc avec la courbe caractéristique représente le point B de densité maximale nécessaire. Le facteur de contraste FC est représenté par la pente de la droite tracée entre les points A et B ; en fait, FC est égal au rapport de la différence entre la densité minimale A et la densité maximale B, à la valeur de l'écart de lumination correspondant.

196. LATITUDE D'EXPOSITION

La sensibilité d'un film, telle qu'elle est indiquée par le fabricant (pour des conditions de développement données), permet d'obtenir le rendu optimal des valeurs (luminances) du sujet : mais nous avons indiqué (§ 95) que le film peut tolérer des écarts à cette donnée. L'exposition optimale est calculée afin de situer les ombres du sujet dans la partie utilisable la plus basse de la courbe, soit dans le voisinage du point A définit § 195 : le film ne peut admettre que la surexposition.

La latitude d'exposition dépend de deux facteurs :

1. De *l'étendue utile*, Eu, correspondant à la partie utilisable de la courbe caractéristique, c'est-à-dire l'intervalle de lumination défini sur la courbe par les points A et B.
2. De *l'écart de lumination* ΔH dans l'image du sujet photographié : cet écart est proportionnel à l'écart de luminance (utile) dans le sujet (ce que nous avons déjà appelé contraste utile du sujet § 155).

● On exprime la latitude d'exposition par le rapport de l'étendue utile du film à l'écart de lumination dans l'image :

$$\text{Latitude d'exposition} = \frac{\text{Eu}}{\Delta \text{H}}$$

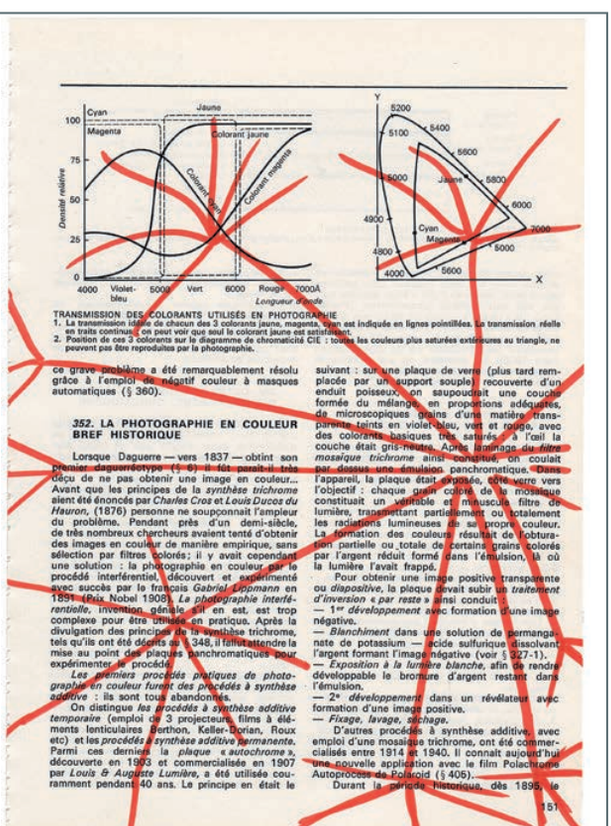
Pour rester dans des unités de mesure homogènes :

$$\text{Log latitude d'exposition} = \log \text{Eu} - \log \Delta \text{H}$$

● Nous rappelons qu'en pratique, tous les films noir et blanc utilisés pour la traduction des sujets en modelé continu (ou « en demi-teintes »), ont une étendue utile Eu largement supérieure à l'écart de luminance d'un sujet normal.

93

19



TRANSMISSION DES COLORANTS UTILISÉS EN PHOTOGRAPHIE
1. La transmission idéale de chacun des 3 colorants jaune, magenta, cyan est indiquée en lignes pointillées. La transmission réelle en traits continus, on peut voir que seul le colorant jaune est satisfaisant.
2. Position de ces 3 colorants sur le diagramme de chromaticité CIE : toutes les couleurs plus saturées extérieures au triangle, ne peuvent pas être reproduites par la photographie.

ce grave problème a été remarquablement résolu grâce à l'emploi de négatif couleur à masques automatiques (§ 360).

352. LA PHOTOGRAPHIE EN COULEUR BREF HISTORIQUE

Lorsque Daguerre — vers 1837 — obtint son premier daguerréotype (§ 6) il fût parait il très déçu de ne pas obtenir une image en couleur... Avant que les principes de la *synthèse trichrome* aient été énoncés par *Charles Cros* et *Louis Ducos du Hauron*, (1876) personne ne soupçonnait l'ampleur du problème. Pendant près d'un demi-siècle, de très nombreux chercheurs avaient tenté d'obtenir des images en couleur de manière empirique, sans sélection par filtres colorés ; il y avait cependant une solution : la photographie en couleur par le procédé interférentiel, découvert et expérimenté avec succès par le français *Gabriel Lippmann* en 1894 (Prix Nobel 1908). *La photographie interférentielle*, invention géniale s'il en est, est trop complexe pour être utilisée en pratique. Après la divulgation des principes de la synthèse trichrome, tels qu'ils ont été décrits au § 348, il fallut attendre la mise au point des plaques panchromatiques pour expérimenter le procédé.

Les premiers procédés pratiques de photographie en couleur furent des procédés à synthèse additive : ils sont tous abandonnés.

On distingue *les procédés à synthèse additive temporaire* (emploi de 3 projecteurs, films à éléments lenticulaires Berthon, Keller-Dorian, Roux etc) et les *procédés à synthèse additive permanente*. Parmi ces derniers la *plaque « autochrome »*, découverte en 1903 et commercialisée en 1907 par *Louis & Auguste Lumière*, a été utilisée couramment pendant 40 ans. Le principe en était le suivant : sur une plaque de verre (plus tard remplacée par un support souple) recouverte d'un enduit poisseux, on saupoudrait une couche formée du mélange, en proportions adéquates, de microscopiques grains d'une matière transparente teints en violet-bleu, vert et rouge, avec des colorants basiques très saturés ; à l'œil la couche était gris-neutre. Après laminage du *filtre mosaïque trichrome* ainsi composé, on coulait par dessus une émulsion panchromatique. Dans l'appareil, la plaque était exposée, côté verre vers l'objectif : chaque grain coloré de la mosaïque constituait un véritable et minuscule filtre de lumière, transmettant partiellement ou totalement les radiations lumineuses de sa propre couleur. La formation des couleurs résultant de l'obturation partielle ou totale de certains grains colorés par l'argent réduit formé dans l'émulsion, là où la lumière l'avait frappé.

Pour obtenir une image positive transparente ou *diapositive*, la plaque devait subir un *traitement d'inversion « par reste »* ainsi conduit :

— 1° *développement* avec formation d'une image négative.

— *Blanchiment* dans une solution de permanganate de potassium — acide sulfurique dissolvant l'argent formant l'image négative (voir § 327-1).

— *Exposition à la lumière blanche*, afin de rendre développable le bromure d'argent restant dans l'émulsion.

— 2° *développement* dans un révélateur avec formation d'une image positive.

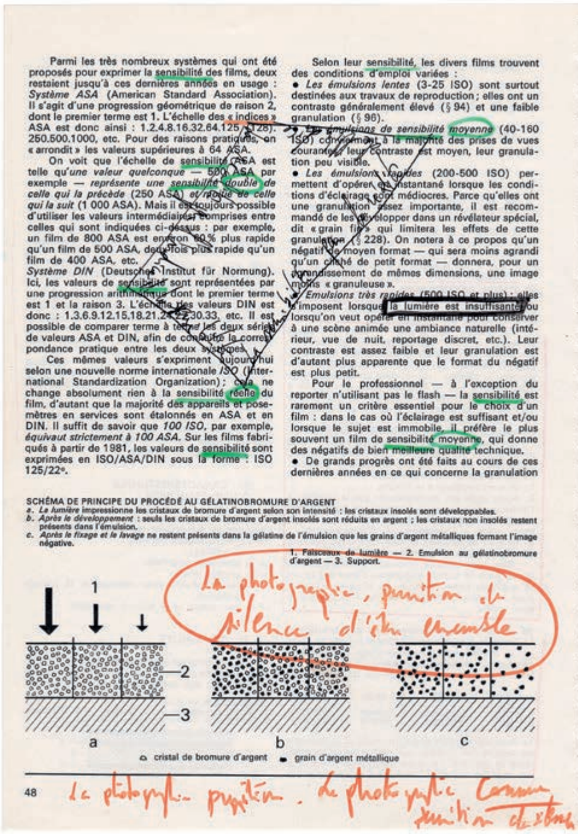
— *Fixage, lavage, séchage.*

D'autres procédés à synthèse additive, avec emploi d'une mosaïque trichrome, ont été commercialisés entre 1914 et 1940. Il connaît aujourd'hui une nouvelle application avec le film Polachrome Autoprocess de Polaroid (§ 405).

Durant la période historique, dès 1895, le

151

20



Parmi les très nombreux systèmes qui ont été proposés pour exprimer la sensibilité des films, deux restaient jusqu'à ces dernières années en usage :
Système ASA (American Standard Association). Il s'agit d'une progression géométrique de raison 2, dont le premier terme est 1. L'échelle des « indices » ASA est donc ainsi : 1.2.4.8.16.32.64.125.128. 250.500.1000, etc. Pour des raisons pratiques, on « arrondit » les valeurs supérieures à 64 ASA.

On voit que l'échelle de sensibilité ASA est telle qu'*une valeur quelconque* — 500 ASA par exemple — *représente une sensibilité double de celle qui la précède* (250 ASA) *et moitié de celle qui la suit* (1 000 ASA). Mais il est toujours possible d'utiliser les valeurs intermédiaires comprises entre celles qui sont indiquées ci-dessus : par exemple, un film de 800 ASA est environ 60 % plus rapide qu'un film de 500 ASA, deux fois plus rapide qu'un film de 400 ASA, etc.
Système DIN (Deutsches Institut für Normung). Ici, les valeurs de sensibilité sont représentées par une progression arithmétique dont le premier terme est 1 et la raison 3. L'échelle des valeurs DIN est donc : 1.3.6.9.12.15.18.21.24.27.30.33, etc. Il est possible de comparer terme à terme les deux séries de valeurs ASA et DIN, afin de conduire la correspondance pratique entre les deux systèmes.

Ces mêmes valeurs s'expriment aujourd'hui selon une nouvelle norme internationale *ISO* (International Standardization Organization) ; cela ne change absolument rien à la sensibilité réelle du film, d'autant que la majorité des appareils et posemètres en services sont étalonnés en ASA et en DIN. Il suffit de savoir que *100 ISO*, par exemple, *équivaut strictement à 100 ASA*. Sur les films fabriqués à partir de 1981, les valeurs de sensibilité sont exprimées en ISO/ASA/DIN sous la forme : ISO 125/22°.

Selon leur sensibilité, les divers films trouvent des conditions d'emploi variées :
- *Les émulsions lentes* (3-25 ISO) sont surtout destinées aux travaux de reproduction ; elles ont un contraste généralement élevé (§ 94) et une faible granulation (§ 96).
- *Les émulsions de sensibilité moyenne* (40-160 ISO) conviennent à la majorité des prises de vues courantes ; leur contraste est moyen, leur granulation peu visible.
- *Les émulsions rapides* (200-500 ISO) permettent d'opérer en instantané lorsque les conditions d'éclairage sont médiocres. Parce qu'elles ont une granulation assez importante, il est recommandé de les développer dans un révélateur spécial, dit « grain fin » qui limitera les effets de cette granulation (§ 228). On notera à ce propos qu'un négatif de moyen format — qui sera moins agrandi qu'un cliché de petit format — donnera, pour un agrandissement de mêmes dimensions, une image moins « granuleuse ».
- *Emulsions très rapides* (500 ISO et plus) : elles s'imposent lorsque la lumière est insuffisante ou lorsqu'on veut opérer en instantané pour conserver à une scène animée une ambiance naturelle (intérieur, vue de nuit, reportage discret, etc.). Leur contraste est assez faible et leur granulation est d'autant plus apparente que le format du négatif est plus petit.

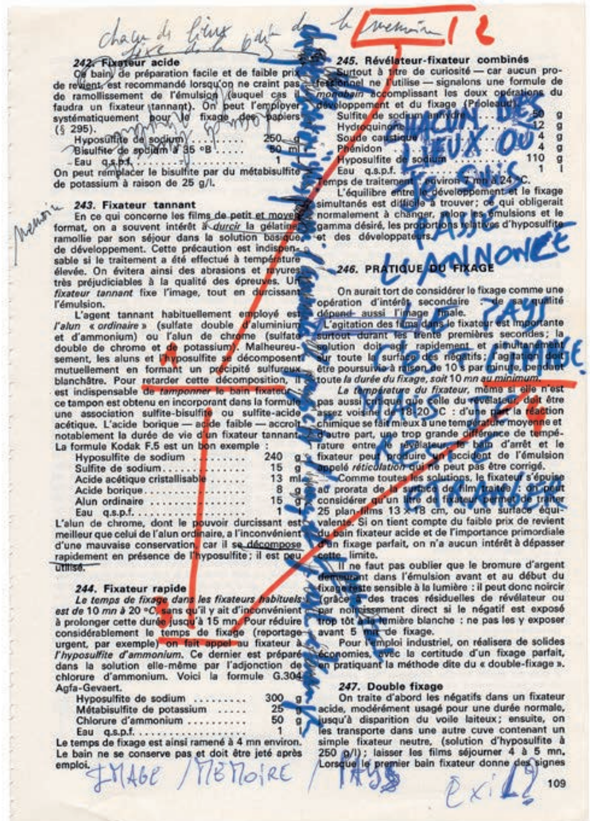
Pour le professionnel — à l'exception du reporter n'utilisant pas le flash — la sensibilité est rarement un critère essentiel pour le choix d'un film : dans le cas où l'éclairage est suffisant et/ou lorsque le sujet est immobile, il préfère le plus souvent un film de sensibilité moyenne, qui donne des négatifs de bien meilleure qualité technique.
- De grands progrès ont été faits au cours de ces dernières années en ce qui concerne la granulation

SCHÉMA DE PRINCIPE DU PROCÉDÉ AU GÉLATINOBROMURE D'ARGENT
a. *La lumière* impressionne les cristaux de bromure d'argent selon son intensité : les cristaux insolés sont développables.
b. *Après le développement* : seuls les cristaux de bromure d'argent insolés sont réduits en argent ; les cristaux non insolés restent présents dans l'émulsion.
c. *Après le fixage et le lavage* ne restent présents dans la gélatine de l'émulsion que les grains d'argent métalliques formant l'image négative.

1. Faisceaux de lumière — 2. Emulsion au gélatinobromure d'argent — 3. Support.

48

21



242. Fixateur acide

Ce bain de préparation facile et de faible prix de revient est recommandé lorsqu'on ne craint pas de ramollissement de l'émulsion (auquel cas il faudra un fixateur tannant). On peut l'employer systématiquement pour le fixage des papiers (§ 295).

Hyposulfite de sodium	250 g
Bisulfite de sodium à 35 °B	50 ml
Eau q.s.p.f.	1 l

On peut remplacer le bisulfite par du métabisulfite de potassium à raison de 25 g/l.

243. Fixateur tannant

En ce qui concerne les films de petit et moyen format, on a souvent intérêt à *durcir* la gélatine ramollie par son séjour dans la solution basique de développement. Cette précaution est indispensable si le traitement a été effectué à température élevée. On évitera ainsi des abrasions et rayures très préjudiciables à la qualité des épreuves. Un *fixateur tannant* fixe l'image, tout en durcissant l'émulsion.

L'agent tannant habituellement employé est *l'alun « ordinaire »* (sulfate double d'aluminium et d'ammonium) ou l'alun de chrome (sulfate double de chrome et de potassium). Malheureusement, les aluns et l'hyposulfite se décomposent mutuellement en formant un précipité sulfureux blanchâtre. Pour retarder cette décomposition, il est indispensable de *tamponner* le bain fixateur : ce tampon est obtenu en incorporant dans la formule une association sulfite-bisulfite ou sulfite-acide acétique. L'acide borique — acide faible — accroît notablement la durée de vie d'un fixateur tannant. La formule Kodak F.5 est un bon exemple :

Hyposulfite de sodium	240 g
Sulfite de sodium	15 g
Acide acétique cristallisable	13 ml
Acide borique	8 g
Alun ordinaire	15 g
Eau q.s.p.f.	1 l

L'alun de chrome, dont le pouvoir durcissant est meilleur que celui de l'alun ordinaire, a l'inconvénient d'une mauvaise conservation, car il se décompose rapidement en présence de l'hyposulfite ; il est peu utilisé.

244. Fixateur rapide

Le temps de fixage dans les fixateurs habituels est de 10 mn à 20 °C sans qu'il y ait d'inconvénient à prolonger cette durée jusqu'à 15 mn. Pour réduire considérablement le temps de fixage (reportage urgent, par exemple) on fait appel au fixateur à *l'hyposulfite d'ammonium*. Ce dernier est préparé dans la solution elle-même par l'adjonction de chlorure d'ammonium. Voici la formule G.304 Agfa-Gevaert.

Hyposulfite de sodium	300 g
Métabisulfite de potassium	25 g
Chlorure d'ammonium	50 g
Eau q.s.p.f.	1 l

Le temps de fixage est ainsi ramené à 4 mn environ. Le bain ne se conserve pas et doit être jeté après emploi.

245. Révélateur-fixateur combinés

Surtout à titre de curiosité — car aucun professionnel ne l'utilise — signalons une formule de *monobain* accomplissant les deux opérations du développement et du fixage (Proleaud).

Sulfite de sodium anhydre	50 g
Hydroquinone	12 g
Soude caustique	4 g
Phénidon	4 g
Hyposulfite de sodium	110 g
Eau q.s.p.f.	1 l

Temps de traitement : environ 7 mn à 24 °C.

L'équilibre entre le développement et le fixage simultanés est difficile à trouver ; ce qui obligerait normalement à changer, selon les émulsions et le gamma désiré, les proportions relatives d'hyposulfite et des développateurs.

246. PRATIQUE DU FIXAGE

On aurait tort de considérer le fixage comme une opération d'intérêt secondaire : de sa qualité dépend aussi l'image finale.

L'agitation des films dans le fixateur est importante surtout durant les trente premières secondes ; la solution doit agir rapidement et simultanément sur toute la surface des négatifs ; l'agitation doit être poursuivie à raison de 10 s par minute, pendant toute *la durée du fixage, soit* 10 *mn au minimum.*

La température du fixateur, même si elle n'est pas aussi critique que celle du révélateur, doit être assez voisine de 18-20 °C : d'une part la réaction chimique se fait mieux à une température moyenne et d'autre part, une trop grande différence de température entre le révélateur, le bain d'arrêt et le fixateur peut produire un accident de l'émulsion appelé *réticulation* qui ne peut pas être corrigé.

Comme toutes les solutions, le fixateur s'épuise au prorata de la surface de film traitée : on peut considérer qu'un litre de fixateur permet de traiter 25 plan-films 13 × 18 cm, ou une surface équivalente. Si on tient compte du faible prix de revient du bain fixateur acide et de l'importance primordiale d'un fixage parfait, on n'a aucun intérêt à dépasser cette limite.

Il ne faut pas oublier que le bromure d'argent demeurant dans l'émulsion avant et au début du fixage reste sensible à la lumière : il peut donc noircir (grâce à des traces résiduelles de révélateur ou par noircissement direct si le négatif est exposé trop tôt à la lumière blanche : ne pas les y exposer avant 5 mn de fixage.

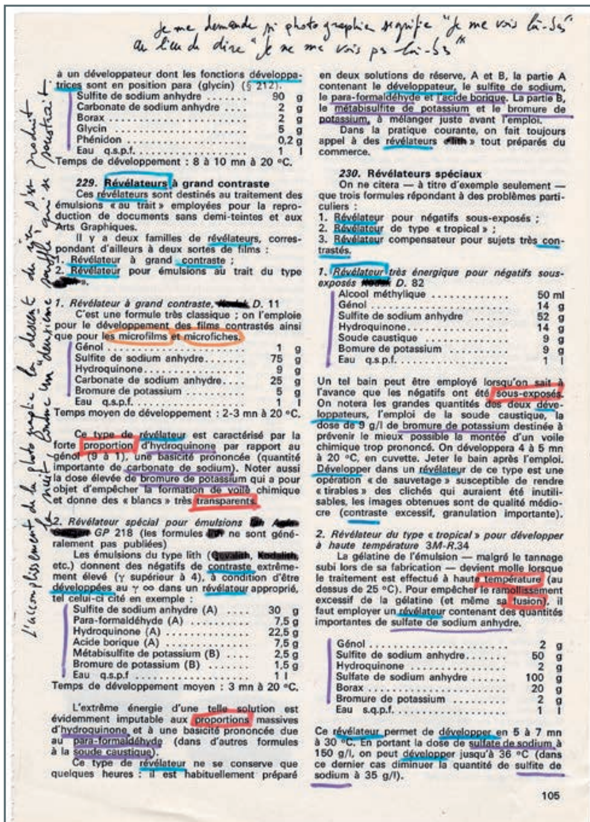
Pour l'emploi industriel, on réalisera de solides économies, avec la certitude d'un fixage parfait, en pratiquant la méthode dite du « double-fixage ».

247. Double fixage

On traite d'abord les négatifs dans un fixateur acide, modérément usagé pour une durée normale, jusqu'à disparition du voile laiteux ; ensuite, on les transporte dans une autre cuve contenant un simple fixateur neutre, (solution d'hyposulfite à 250 g/l) ; laisser les films séjourner 4 à 5 mn. Lorsque le premier bain fixateur donne des signes

109

22



à un développateur dont les fonctions développatrices sont en position para (glycin) (§ 212).

Sulfite de sodium anhydre	90 g
Carbonate de sodium anhydre	2 g
Borax	2 g
Glycin	5 g
Phénidon	0,2 g
Eau q.s.p.f.	1 l

Temps de développement : 8 à 10 mn à 20 °C.

229. Révélateurs à grand contraste

Ces révélateurs sont destinés au traitement des émulsions « au trait » employées pour la reproduction de documents sans demi-teintes et aux Arts Graphiques.

Il y a deux familles de révélateurs, correspondant d'ailleurs à deux sortes de films :
1. Révélateur à grand contraste ;
2. Révélateur pour émulsions au trait du type [redacted].

1. Révélateur à grand contraste, [redacted] *D.* 11

C'est une formule très classique ; on l'emploie pour le développement des films contrastés ainsi que pour les microfilms et microfiches.

Génol	1 g
Sulfite de sodium anhydre	75 g
Hydroquinone	9 g
Carbonate de sodium anhydre	25 g
Bromure de potassium	5 g
Eau q.s.p.f.	1 l

Temps moyen de développement : 2-3 mn à 20 °C.

Ce type de révélateur est caractérisé par la forte proportion d'hydroquinone par rapport au génol (9 à 1), une basicité prononcée (quantité importante de carbonate de sodium). Noter aussi la dose élevée de bromure de potassium qui a pour objet d'empêcher la formation de voile chimique et donne des « blancs » très transparents.

2. Révélateur spécial pour émulsions [redacted] *GP* 218 (les formules [redacted] ne sont généralement pas publiées)

Les émulsions du type lith ([redacted], etc.) donnent des négatifs de contraste extrêmement élevé (γ supérieur à 4), à condition d'être développées au γ ∞ dans un révélateur approprié, tel celui-ci cité en exemple :

Sulfite de sodium anhydre (A)	30 g
Para-formaldéhyde (A)	7,5 g
Hydroquinone (A)	22,5 g
Acide borique (A)	7,5 g
Métabisulfite de potassium (B)	2,5 g
Bromure de potassium (B)	1,5 g
Eau q.s.p.f	1 l

Temps de développement moyen : 3 mn à 20 °C.

L'extrême énergie d'une telle solution est évidemment imputable aux proportions massives d'hydroquinone et à une basicité prononcée due au para-formaldéhyde (dans d'autres formules à la soude caustique).

Ce type de révélateur ne se conserve que quelques heures : il est habituellement préparé en deux solutions de réserve, A et B, la partie A contenant le développateur, le sulfite de sodium, le para-formaldéhyde et l'acide borique. La partie B, le métabisulfite de potassium et le bromure de potassium, à mélanger juste avant l'emploi.

Dans la pratique courante, on fait toujours appel à des révélateurs « [redacted] » tout préparés du commerce.

230. Révélateurs spéciaux

On ne citera — à titre d'exemple seulement — que trois formules répondant à des problèmes particuliers :
1. Révélateur pour négatifs sous-exposés ;
2. Révélateur de type « tropical » ;
3. Révélateur compensateur pour sujets très contrastés.

1. Révélateur très énergique pour négatifs sous-exposés [redacted] *D.* 82

Alcool méthylique	50 ml
Génol	14 g
Sulfite de sodium anhydre	52 g
Hydroquinone	14 g
Soude caustique	9 g
Bomure de potassium	9 g
Eau q.s.p.f.	1 l

Un tel bain peut être employé lorsqu'on sait à l'avance que les négatifs ont été sous-exposés. On notera les grandes quantités des deux développateurs, l'emploi de la soude caustique, la dose de 9 g/l de bromure de potassium destinée à prévenir le mieux possible la montée d'un voile chimique trop prononcé. On développera 4 à 5 mn à 20 °C, en cuvette. Jeter le bain après l'emploi. Développer dans un révélateur de ce type est une opération « de sauvetage » susceptible de rendre « tirables » des clichés qui auraient été inutilisables, les images obtenues sont de qualité médiocre (contraste excessif, granulation importante).

2. Révélateur du type « tropical » pour développer à haute température 3M-R.34

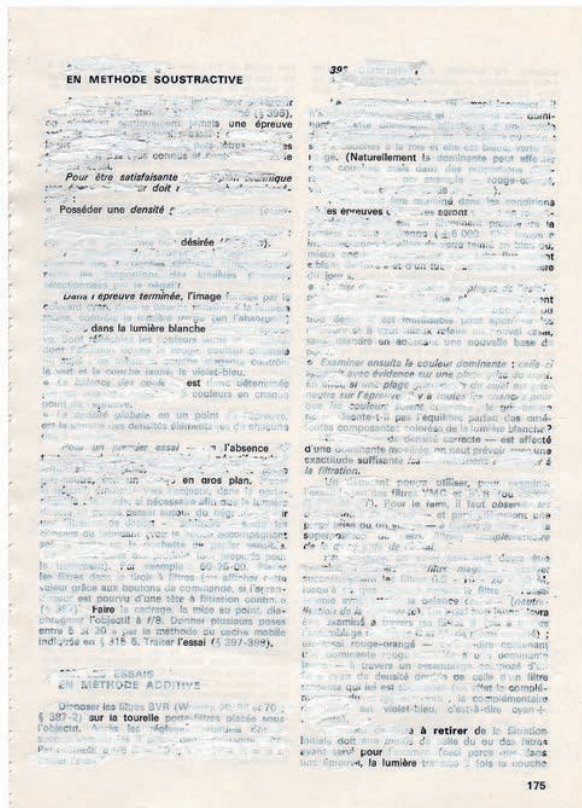
La gélatine de l'émulsion — malgré le tannage subi lors de sa fabrication — devient molle lorsque le traitement est effectué à haute température (au dessus de 25 °C). Pour empêcher le ramollissement excessif de la gélatine (et même sa fusion), il faut employer un révélateur contenant des quantités importantes de sulfate de sodium anhydre.

Génol	2 g
Sulfite de sodium anhydre	50 g
Hydroquinone	2 g
Sulfate de sodium anhydre	100 g
Borax	20 g
Bromure de potassium	2 g
Eau s.q.p.f.	1 l

Ce révélateur permet de développer en 5 à 7 mn à 30 °C. En portant la dose de sulfate de sodium à 150 g/l, on peut développer jusqu'à 36 °C (dans ce dernier cas diminuer la quantité de sulfite de sodium à 35 g/l).

105

23



EN METHODE SOUSTRACTIVE

Pour être satisfaisante

Posséder une densité

désirée

Dans l'épreuve terminée, l'image

dans la lumière blanche

en gros plan.

l'absence

175

24

Robert Ireland

Images amies

2007-2013

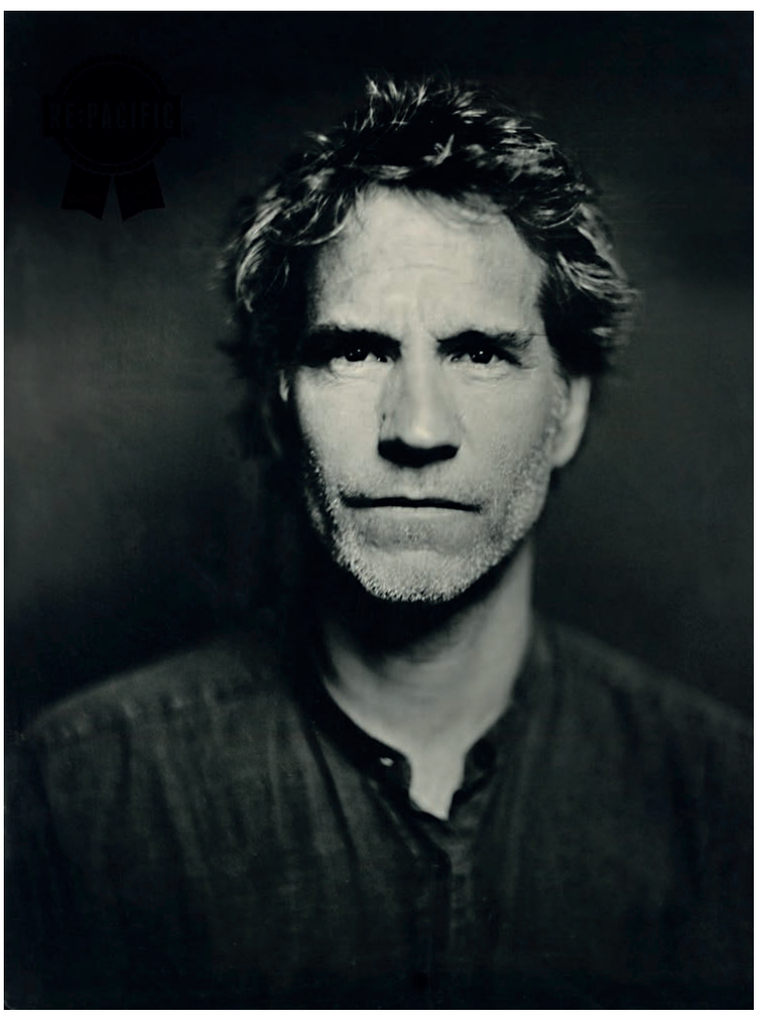
Images amies est une percée dans les notes de l'artiste sur une durée de plus de dix ans et dont l'intention ultime est de les fixer comme autant d'images qui, révélées, nécessitent encore le processus d'écriture pour les faire durer encore un peu, telle la rémanence rétinienne d'un monde aperçu mais encore prégnant lorsque les paupières se sont abaissées. Car il s'agit tout compte fait d'images, au final assez proches de celles qu'il fabrique dans son atelier ou qui attirent son intention dans le monde. Ces « images amies » le constituent tout autant qu'il les restitue.

— PARUTION EN SEPTEMBRE 2019 —

FORMAT 11 x 17.5 cm, 156 pages
ISBN 978-2-940570-64-5
CHF 14.90 / EURO 12
—
GENRE écrit d'artiste
SUJETS ABORDÉS art, vie quotidienne, scène culturelle, paternité

Un regard porté sur soi-même durant 10 ans...

IMAGES, ÉCRITURE, SOUVENIRS, BRIBES.



© Sébastien Kohler

——— Robert Ireland, né en 1964, est artiste plasticien. Il vit et travaille à Lausanne. Sa pratique littéraire prolonge celle des images et formes qu'il élabore soit dans son atelier, soit dans l'espace public. Son écriture exploratoire se matérialise par des textes critiques, des essais ou des notes. Il ne fait guère de différence entre ces approches car l'image est tout compte fait l'enjeu ultime. ———

AFIN DE STABILISER AU MOINS CERTAINS ASPECTS de ma vie et de me constituer une fixité sur laquelle prendre appui au milieu du marasme, j'avais assigné à quelques objets ce rôle d'immutabilité. J'attendais d'eux qu'ils fondent une permanence minimale afin de contrer la dominante de l'effilochement généralisé du reste de ma personne : au niveau psychique, physique, idéologique, éthique…

Le chapeau appartenait à cette rubrique de fonction fictive. En effet, je n'appréciais pas de longue date le parapluie en tant qu'objet contondant monopolisant une main et masquant ma visibilité. Le chapeau me paraissait donc faire l'affaire. Mais pas n'importe lequel. Il est compliqué de déterminer les motivations de mes choix ; toujours le même chapeau, dans la mesure du possible (entre le bob et le chapeau anglais).

Le malheur venait cependant de ceci : de fois en fois j'égarais ces chapeaux qui ne supportaient pas, tout compte fait, de ne pas être portés. Sur ma tête au moins je savais où ils se trouvaient. Mais dans la poche, sur le

porte-manteau, etc., je les oubliais sans discontinuer, à moins qu'ils n'en tombent. Cela m'enrageait au début à cause de l'inconvénient d'être tête nue sous la pluie. Le désagrément augmentait très rapidement, se transformant en anxiété patente. Je me sentais subitement vulnérable ; un élément de stabilité s'était évanoui et me laissait là, fragile et démuni. Puis j'errai nu-tête des semaines et des semaines avant de pouvoir recouvrer à nouveau un chapeau à ma convenance, dont il fallait payer le prix.

À chaque fois il fallait recommencer.

Le chapeau ; 10 janvier 2007

SOUVENT, LORSQUE L'ON SE SAIT PARTIR, quittant un lieu en devenir de vacance, l'on se sent tenu de le nettoyer. Geste automatique de ne pas laisser de traces, d'éviter que le lieu soit plombé de notre personne dont on a besoin pour ailleurs, pour un autre endroit. Comme si, le veston malencontreusement pris dans la poignée de la porte qui l'a accroché, nous essayions de nous dégager de cette entrave imprévue qui nous a subitement coupé à la fois le souffle et l'élan.

À la mise en ordre méticuleuse qui fait disparaître nos traces répond celle qui ordonne

nos restes. Qu'y laisse-t-on ? Un lieu ne peut être effacé de tout vestige humain.

À Paris, Belleville – sans doute déprimé à mon insu – je regardais le vide de l'espace du rez-de-chaussée dont le sol en béton brut était glacial. J'y avais repéré une toile d'araignée que je n'avais, de semaine en semaine, jamais eu le courage de détruire, malgré la taille intimidante de cette bête. Je tergiversais, justifiant à mes propres oreilles l'utilité de ce dispositif contre les mouches. Mais ma motivation (attentiste, je l'accorde) était tout autre. J'éprouvais un sentiment de respect vis-à-vis de cette araignée qui, au bout du compte, était sur les lieux avant moi. En somme, elle était chez elle. Ce respect se dégage face aux lieux de vie des autres. On n'aime guère interférer sur ces espaces privés dont l'ordre des choses et le système des objets, bien qu'ils puissent nous échapper, reflètent l'habitus et le rapport au monde des personnes qui les ont investis.

De plus en plus, au fur et à mesure que le temps qui m'est imparti s'écoule (s'« écroule » ai-je parfois envie de dire, mais seulement parfois), je me dis que toute l'affaire humaine est question de territoire. Car nous sommes éminemment territoriaux. Nous marquons nos espaces, nos proches, nos objets. Tous sont

l'extension métaphorique de notre psyché. C'est une piètre constatation que de faire ressortir in fine cet aspect matériel de l'Homme qui se solde par des guerres, spoliations et exactions. Loin de moi l'intention de dessiner un clivage on ne peut plus éculé et limitatif (là encore un tracé-frontière territorial) entre matériel et spirituel. En effet, à mes yeux, l'objet n'est pas confiné à sa réalité fonctionnelle, ni à sa valeur d'échange. L'objet a cette étrange force d'incarner son propriétaire. Le lieu aussi, ça va de soi.

Les Étrusques et bien d'autres civilisations, les Celtes par exemple, ensevelissaient leurs morts avec leurs objets et attributs intimes et domestiques. Le monde de l'enfant révèle combien l'objet sert de surface de projection, de transition et de fixation. Un objet de valeur futile peut avoir une charge incommensurable pour l'enfant. Et d'autant plus pour l'adulte.

Penser à cet aspect ancré dans l'humanité fait venir à mon esprit celui du jeu, à propos du territoire. En tant qu'élément constitutif de la société, des échanges interindividuels, de la fabrication de systèmes symboliques d'échanges, d'élection et de chute…, le jeu, sous certaines de ses formes, est hautement territorial. Le sport aussi, bien entendu. Mais aussi les échecs, le go… Dans le jeu se définit une

zone dotée de règles communes. Ce sont ces règles communes qui semblent esquisser les codes tacites de la société et qui permettent la cohabitation entre ses individus. À *homo ludens*, on pourrait adjoindre le terme *locus* (le lieu) en miroir à *lusus* (le jeu) : le langage est territoire. Mais je ne m'étais pas intrépidement lancé dans ces notes pour faire l'anthropologiste amateur…

..... Toile d'araignée ; 17 mai 2007

HIER SOIR, MAL À L'AISE, je me suis réfugié sur le balcon pour boire un café et fumer un cigare. Rares moments nécessitant impérativement une tranquillité difficile à revendiquer. Je m'accoudai sur la table de jardin et

vis qu'elle était absolument bancale. Puis je me mis à mieux observer cette vieille table a priori sans intérêt ni qualités et qui attendait depuis des années d'être utilement à notre disposition, mais qui, par ses défauts, ne l'était pas pleinement. Je voyais la peinture bleu sombre (bleu de Prusse) recouverte d'une pellicule de poussière. Je voyais le plateau dont le vernis s'écaillait déjà. Dans mon attitude contemplative et passéiste des choses, j'avais simplement poncé superficiellement la surface avant de la vernir d'une laque transparente : en effet, j'étais littéralement saisi par les indices visibles des couches précédentes – il y en avait au moins quatre – et je désirais préserver ces traces, non pas les abolir. Je regardais ce plateau, cette aire, ce *tavolo* qui devenait tableau (*tavola*). J'y étais accoudé tout en n'osant pas appliquer franchement le poids de mon buste à cause du porte-à-faux. Je me sentis soudainement moi-même comme cette table. Cette pensée était extrêmement violente à mon égard. Je m'avisai ensuite que ce fut là le seul meuble m'appartenant qui ait traversé autant de temps de vie. En effet, je la possédais en 1984 ou 1985 déjà, alors que j'étais encore étudiant. Ce qui remonte à loin ! Je contemplai encore un instant dérobé, bref, cette surface s'écaillant sous l'action du soleil. Et je me suis

alors dit qu'il me faudrait à nouveau la poncer superficiellement et lui appliquer une couche de vernis transparent afin de lui redonner un peu de lustre, une couche de temps supplémentaire.

..... Table qui boite ; 30 juin 2007

L'INTRANQUILLITÉ DE MON SOMMEIL s'est vue augmentée par tous ces sifflements, soufflements et claquements dus au vent soudain levé et déchaîné. Se lever au milieu de la nuit pour, à tâtons, fermer la fenêtre. Entrer dans la chambre des enfants sans les réveiller. Pour ensuite me recoucher en pensant rejoindre l'état de sommeil si brusquement quitté et constater que cela m'est impossible. Puis, reprise du concert des claquements de volets, des bruissements, des froufrous du vent. Imbu du sentiment que la maison se déboîte, que la chose humaine ne saurait résister à ces éléments naturels que sont vent et pluie. Sans même aller jusqu'à l'orage ou la tempête… Effarements accrus par le demi-sommeil comme si ces volets étaient des dents branlantes.

..... Volet qui claque ; 30 juin 2007

ASSOCIATION
art&fiction, éditions d'artistes
Avenue de France 16, 1004 Lausanne
3 rue de la Poterie, 1202 Genève
www.artfiction.ch
info@artfiction.ch

COMITÉ
Christian Pellet, Alexandre Loye, Julia Sørensen, Laurent Delaloye, Philippe Fretz, Rodolphe Petit, Dorothée Thébert, Christoffer Ellegaard, Jérôme Stettler, Céline Masson, Flynn Maria Bergmann,

STAFF
Stéphane Fretz, directeur
Marie-Claire Grossen, assistante d'édition
Véronique Pittori, administatrice, chargée de projets
Marie Pittet, diffusion
marie.pittet@artfiction.ch

DIFFUSION SUISSE
art&fiction diffusion
Contact: Marie Walpen
marie.walpen@artfiction.ch
T: + 41 21 625 50 20
T: + 41 79 651 24 44
Représentant: Pascal Cottin
T: + 41 78 897 35 80

DISTRIBUTION : SERVIDIS S.A.
commande@servidis.ch
www.servidis.ch