

Entretien avec Catherine Poncin, le 19 janvier 2017

Line Ajan : De quelle manière et pourquoi les Printemps Arabes vous ont-ils inspirée?

Et comment s'est élaborée la vidéo-même *Échec et mat* ?

C: La vidéo s'est élaborée suite à la prolifération des archives sur le web - qui datent de bien avant les Printemps Arabes – Lorsque l'on est vraiment dans la période des soulèvements arabes les vidéos augmentaient en intensité, partout ! Tous les jours, je visionnais sur Youtube et sur Euronews les nouvelles dans différents pays arabes. Et, tous les jours, je prenais des films que je recopiais et je les ai accumulés sur je ne sais plus combien de mois - cela a duré très longtemps. Par la suite, je les ai utilisés *par fragmentation* - un peu comme je fais en photographie ou à travers les autres films que j'ai pu faire, sur ma mère¹ par exemple. Je travaille toujours par fragmentation, avec des fragments que je rassemble par un montage. Pour moi c'était très impressionnant de voir les manifestations. C'était la première fois de ma vie, que je voyais des personnes qui étaient à la fois des combattants et des reporters, qui nous donnaient l'information. Et c'était la première fois que j'avais l'impression de faire la révolution *avec eux*, en tout cas de me battre auprès d'eux. Cela est sûrement dû au fait que le viseur du téléphone portable, l'écran de l'ordinateur ou du téléphone portable, faisait qu'on voyait la même chose qu'eux. Et cela créé un rapport dans l'espace, dans le temps et dans l'actualité, et dans le coeur de l'homme. Par opposition, quand c'est un reporter qui filme une guerre, le reporter est à sa place, les combattants sont ailleurs, c'est-à-dire les coeurs ne battent pas à la même allure. Les reporters tombent parfois aussi mais ils ne tombent pas en même temps. C'est rare. Généralement, un reporter reste debout, ou en tout cas quand il tombe on ne le voit pas tomber, on ne voit pas la caméra tomber. Alors que là! on tombe avec eux. Par moments, on a l'impression de tirer avec eux, parce qu'ils sont vraiment tout à côté de leurs compagnons et, on sent la déflagration même de la balle. Enfin, il y avait ce rapport à la lutte, qui témoigne à la fois de la force et de la fragilité - chose que je n'avais jamais ressentie en tant que spectateur des images de guerre. ((Je n'avais jamais senti ça, pourtant on en a vu))... il y a eu des films, des fictions très bien faites, des reportages. Il y a eu des très grands reporters de guerre - je ne nie absolument pas cela,

¹ *Mamer.moi*, 2006 <http://www.fillesducalvaire.com/fr/11/Catherine-Poncin/works/202>

mais... Pour moi, c'était vraiment la première fois que j'assistais à quelque chose de semblable. Il est vrai que c'était contemporain à la télé-réalité, mais là on n'est pas du tout dans de la télé-réalité, on n'est pas du tout dans de la mise en scène. On est vraiment, vraiment dans la guerre. Et nous, on voit ça avec cette distance, mais on ressent les choses aussi.

L: Comment ce faisait le choix lorsque vous accumuliez ces vidéos? Est-ce qu'il y avait certains critères esthétiques qui conditionnait votre choix? Ou cela se faisait spontanément ou intuitivement?

C: Je faisais un choix, (mais) je dirais (que c'était) intuitif. Cela se faisait soit au gré des paroles qui ont été dites, soit la course-poursuite qui m'a particulièrement impressionnée, soit la chute, soit la gravité du son, soit parfois la couleur blanche. Il y a des couleurs qui viennent dominer, qui entrent d'un coup dans la prise de vue, comme la couleur rouge. Quelques fois, le téléphone peut tomber carrément dans une flaque de sang. Pourtant, je n'ai pas spécialement cherché à montrer du sang. J'aurais pu parce qu'il y avait quand même beaucoup d'images qui montraient du sang. Ce choix-là se faisait peut-être pour exorciser ces images terribles que chacun voyait tous les jours. C'était aussi une façon, peut-être, de traverser ces endroits où il y avait beaucoup de sang. Parfois, l'appareil photo sert à aller plus loin. Il y a certaines réalités qui font que peut-être on s'arrêterait, on ferait demi-tour ou bien, on pourrait ne pas regarder, on détournerait le regard, (alors) qu'avec l'appareil on fait focus sur la tache de sang et on avance en même temps. L'appareil photo - le viseur ou l'écran - sert parfois à aller au-delà du cadre. Notre corps peut aller plus loin que le cadre, au-delà du cadre. Et le fait de cadrer le sang, de cadrer le cadavre, cela permet de passer, de continuer sa route.

L: (Et) est-ce que, quand vous choisissiez ces images, ou même que vous les montiez, est-ce que vous percevez une dimension esthétique dans ces images ? Est-ce qu'il y a un côté esthétique ou stylistique qui vous attire particulièrement? Ou c'est vraiment le sujet de l'évènement politique ?

C: Il y a l'évènement politique, un, qui nous sautait tous aux yeux, me semble-t-il, et qui ne pouvait que nous interpeller et nous émouvoir. Après, il y a, pour moi, cette découverte de la position du guerrier, du combattant. Il y a une particularité dans un extrait qui fait que je choisi

celui-là plutôt que cet autre. Je ne pense pas que ce soit un choix esthétique qui ait guidé le montage du film. Mais évidemment, lors du montage, j'ai essayé que les choses s'harmonisent, que quand on quitte le Yémen, qu'on arrive en Tunisie, qu'il y ait une image qui relie les deux lieux. Le propre du montage est que cette lecture passe par une forme esthétique, puisqu'elle relie les deux dernières des images, ou qu'elle relie le sens de l'une à l'autre, mais ce n'est pas uniquement esthétique. D'un autre côté, volontairement, j'ai laissé des inégalités de son et je n'ai pas voulu dépixéliser certaines images. Le côté brut de l'image m'intéressait je l'ai donc laissé, ç'aurait pu être un film beaucoup plus esthétique. J'ai travaillé une harmonisation mais pas une esthétisation.

L: Avez-vous changé de format après avoir sauvegardé les vidéos ou avez-vous gardé le numérique pour le montage?

C: Oui, j'ai gardé le numérique quand j'ai monté. C'est pour cette raison qu'il y a des formats différents (carrés ou autre), mais je n'ai pas voulu y toucher. Je voulais vraiment rester au plus près de l'archive, même si je recoupais dedans, je fragmentais.

L: Et les moments où il y a des ralentis et des silences?

C: Au montage, je posais quelques ralentis. Et quelques silences. Parce que parfois ... Vous savez, moi j'ai déjà été pas loin d'une bombe à Alger, et je me souviens très bien quand la bombe a explosé, il y a tout un moment où on n'entend plus rien, tellement c'est fort. Et j'ai voulu l'installer là.

L: Vous parliez du pixel et il est vrai que, dans vos autres oeuvres, vous travaillez sur le grain de la photographie argentique; avec la photographie numérique il n'y a plus ce rapport avec la texture, en tout cas c'est dématérialisé, comment travaillez-vous le matériau numérique?

C: Il est vrai que je n'ai pas travaillé avec le pixel. Par opposition, le grain me permettait de créer ce rapport à la matérialité du papier. Le pixel, je ne l'ai pas du tout senti (comme) de la même manière. Cette immatérialité du numérique, j'aurais pu l'accentuer et la transférer lors du tirage,

en agrandissant les pixels, mais là, selon moi, je serais tombée dans un rapport esthétique. Évidemment, j'ai regardé l'effet que donnait l'agrandissement; il est tout à fait naturel d'expérimenter lorsqu'on travaille une oeuvre. Mais je trouvais que j'entrais carrément dans un rapport esthétique qui était faible à mon sens. En baryté, j'éclatais le grain à force de l'agrandir, mais je ne rentrais pas dans un rapport esthétique.

L: Dans un entretien que Michel Poivert a réalisé avec vous, il dit que ce grain fait disparaître la dramaturgie et la charge affective qui caractérise tout votre travail. Cette dramaturgie ne disparaît donc pas, selon vous, dans le pixel. Par ailleurs, le flou et le bougé sont des caractéristiques qui se répètent dans toutes les images amateurs, mais celles que vous choisissez plus particulièrement. Il y a notamment des cadrages qui sont très penchés, certaines images sont presque étirées par le mouvement du portable si bien qu'il est impossible d'identifier l'objet photographié. Ces défauts techniques de l'image amateur sont-ils liés à la dramaturgie de l'évènement ?

C: Oui tout à fait. Ces images floues, décadées, qui ne sont pas faites intentionnellement sont similaires aux photos que je trouve sur le Marché aux puces. Dans les deux cas, ce qui m'intéresse c'est que l'intention du photographe n'a pas été menée à bout. C'est cette espèce d'accident que je trouve vraiment intéressante parce que, pour moi, il pensait à autre chose ou bien cette sublimation était ailleurs et c'est ce que je retrouve dans ces fragments de film également. Ce défaut, ce ratage, ce glissement, cette chose qu'on essaie de suivre au loin et qu'on n'arrive plus à suivre, qu'on veut tenir bien droit dans son cadre et qui tombe. Dans les images amateur, on est dans une dramaturgie totale qui n'est ni écrite ni préméditée, mais qui se fait presque en direct.

L: Justement, ce qui caractérise les Printemps Arabes, c'est que ce sont des événements du présent, ou du passé très proche, qui ont été diffusés en masse dans l'immédiateté de leur naissance. Est-ce que par le montage, l'enchaînement des séquences par fragmentation qui induit une temporalité discontinue, est-ce une manière de prendre du recul à notre rapport au présent?

C: Je dirais qu'entre les fragments, il y a des espaces, il y a des trous, il y a des blancs. Il y a donc un temps, même si on en le voit pas, même s'il semble qu'il n'y a pas de temps, il y en a un puisqu'il y a un fragment qui suit un autre. Et je crois que c'est dans ce temps-là que je me place.

L: On retrouve dans la plupart de vos oeuvres un rapport de l'image trouvée à la fiction. Par opposition, dans *Échec et mat*, ce n'est plus le passé d'un anonyme qui est en jeu, mais un présent qu'on connaît très bien, dans lequel on est encore un peu, dont les répercussions sont encore un peu visibles...Comment se fait alors le lien avec la fiction à partir du moment où le sujet est un évènement politique concret, réel?

C: Personnellement, je trouve que la guerre *est* une vraie fiction. Comment peut-on en arriver là? Cela paraît tellement fou. Quand on voit un documentaire réalisé sur la guerre, quand on voit un film de fiction réalisé sur le thème de la guerre, quand on écoute des anciens témoins de guerre - cela a été fait formidablement fait par (Claude) Lanzmann et d'autres, où la guerre nous est racontée dans ces moindres détails, avec un grand souci de vérité, un souci presque d'historien - on se demande tout de même comment cela est possible? De même, là, je ne comprends pas comment c'est possible qu'on arrive toujours à tels actes de barbarie. Je ne porte pas de jugement sur celui qui va tirer, je veux bien que tout le monde soit pris là-dedans, mais je me dis toujours qu'on pourrait trouver d'autres solutions que des actes de barbarie. Mais, ça existe, on continue à se tuer, et là on est vraiment dans le corps de celui qui va mourir aussi, il ne faut pas l'oublier. Moi, je filme ... "je filme"! Voyez comment je me mets à leur place! Je suis des combattants qui parfois, on les entend bien, tirent, mais parfois sont visés, parfois tombent. Vous me demandiez comment se faisait la sélection, en vous reparlant, je me souviens que ce parallèle entre victime et assaillant était important. Quand j'ai fait le montage, j'avais envie qu'il y ait les deux.

L : Vous venez de faire un lapsus intéressant en disant "je filme" .Vous avez aussi dit dans votre entretien avec Poivert, que vous êtes "très en empathie avec le Maroc". Essayez-vous de susciter une espèce d'empathie esthétique en choisissant des cadrages où l'on voit la même chose que ce que le photographe, ce qui permettrait une espèce de projection de la part de celui qui regarde la vidéo?

C: Pour moi, l'empathie vient avec des causes humaines et des positionnements politiques et éthiques pour lesquels je me suis souvent positionnée. Or là, c'étaient les Printemps Arabes, c'était se révolter contre une corruption ou des dictatures, donc oui j'étais en empathie avec le peuple, qui avait envie de changer tout cela.

L: Vous n'êtes pas intervenue sur les images en soi dans la vidéo *Échec et mat*. Il y a une séquence où l'on entend les oiseaux puis des coups de (balles) feu , en fait - les deux sons retentissent en même temps. On a presque l'impression qu'ils se répondent. Est-ce que vous êtes intervenue sur le son ?

C: Non, pas du tout. Tout est brut. D'ailleurs, il y a des fois où le son est vraiment mal équilibré. Parfois, cela devient très fort, *trop* fort, presque dérangeant, brutal et désagréable à l'oreille. Pour en revenir au côté esthétique, si j'avais voulu que ce le soit, j'aurais baissé le volume, j'aurais équilibré un peu plus les choses. J'ai volontairement laissé les bruits intenses, les gros défauts, ce qui aurait pu être un peu agaçant, mal enchaîné, j'ai voulu qu'ils paraissent, afin que le spectateur soit dérangé physiquement par moments.

C: Oui. Il y en a quelques unes où on voit du sang, je n'ai pas voulu non plus tout retirer, mais c'est vrai que ça revenait tous les jours, on voyait du sang et des cadavres, et je n'avais pas envie de montrer cela. Il est vrai que là, j'interviens dans mes choix en disant "je ne vais pas l'évincer."