

L'Artiste et *La Réparation du monde*

Le travail artistique de Catherine Poncin consiste souvent à reprendre les images. À s'en saisir en les photographiant pour ensuite les transformer en d'autres images, par le montage par exemple. À Évreux, de façon singulière, Catherine Poncin a réalisé des prises de vue de compositions d'objets. Elle m'a confié le trouble que lui a d'abord causé ce déplacement de sa démarche. Je me suis alors demandé si elle n'aurait pas imaginé que ces photographies existaient déjà, et que, fidèle à sa méthode, elle aurait, comme dans la fiction que je propose, découvert et retravaillé des images existantes. Ce récit relève donc de l'histoire contrefactuelle, qui consiste à passer par la fiction pour approcher la particularité d'une œuvre.

En explorant les archives du musée d'Évreux, l'artiste tombe sur un ensemble de feuillets grossièrement reliés par une ficelle. La première page porte le titre, inscrit au crayon gras : *La Réparation du monde*. L'artiste souffle la poussière qui s'est déposée sur le papier et fait apparaître le nom de « Pierre de Curviligne ». Elle emporte le carnet vers le bureau qu'elle a aménagé sous les combles du musée et entreprend sa lecture à la lumière de la lucarne.

Il y est d'emblée débattu d'une question curieuse, celle qui consiste à savoir si l'image peut être conçue comme un lieu d'unification du monde, et non de sa seule représentation. De Curviligne adopte un ton presque mystique, parle de l'image comme « boîte à trésors », utilisant même le terme de « reliquaire ». L'artiste continue sa lecture et comprend peu à peu que l'auteur, probablement formé à l'archéologie et à la philologie, a voyagé dans les régions du Nord et de l'Île-de-France. Qu'il y a participé à des chantiers de fouilles dont il a ramené quantité de photographies où figurent des objets, parfois de simples tessons, mais aussi des restes humains. L'artiste découvre, entre les pages, quelques images jaunies qui illustrent la pratique de l'archéologue.

En maintenant la loupe à bonne distance, elle peut détailler les clichés. Il s'agit pour la plupart de menus objets déposés sur un tissu clair ; l'éclairage est maladroit mais la lumière parfois rasante permet de détailler les formes. En s'approchant un peu plus, l'artiste remarque que la présentation en apparence si simple des objets exhumés est en fait réalisée avec soin. Les moindres plis semblent arrangés, la disposition même des objets leur donne une « expression ». D'autres photographies glissent de la dernière page du livre, elles sont de plus petit format. Au dos de chaque image se laisse discerner la mention « réparation » suivie d'une numérotation. Cette

fois-ci, impossible de s'en sortir avec une simple loupe : l'artiste décide de reproduire les images à l'aide de son appareil photo, puis d'en effectuer des agrandissements au laboratoire situé au sous-sol du musée.

Une fois développé, l'artiste engage le premier négatif dans le passe-vue, devant l'optique de l'agrandisseur. L'image se projette sur le mur blanc dans l'obscurité du labo. Ainsi agrandie, elle révèle une curieuse collection d'objets. Il s'agit d'une sorte d'inventaire mais dont les éléments auraient été assemblés, formant des compositions suggérant des ex-voto. L'artiste parvient à obtenir le point sur la première composition. Elle apparaît désormais parfaitement dans le noir du labo, tout en étant inversée dans ses valeurs. Elle semble même surgir du mur. L'artiste peut s'en approcher et la détailler.

Est-ce un trésor ? le fruit d'une fouille de tombe ? Mais comment expliquer ce soin dans la disposition des objets ? Un crâne est disposé de trois quarts et présente une cavité dont tous les éléments semblent s'être échappés. Et voilà des pièces, des perles, un miroir qui peut-être contient le souvenir d'un visage à jamais disparu. L'artiste s'approche encore et discerne, parmi les éclats, une sphère ornée d'une spirale qui semble traversée par la lumière. Au devant, une forme indéchiffrable se présente, une sorte de dahlia noir. L'artiste décide de poser un papier sensibilisé au mur et d'effectuer le tirage positif. Une fois impressionné, le papier est passé dans les bains successifs de révélateur, de fixateur, et elle le rince longuement dans le clapotis d'eau froide. Voilà, l'image apparaît désormais dans les bonnes valeurs, l'artiste la compare au petit cliché jauni qui ressemble à l'ancêtre de l'image moderne. Le premier plan est maintenant plus évident, il s'agit bien d'une fleur, mais elle est blanche et fraîche.

L'artiste réouvre le carnet et son regard tombe sur ce passage du cinquième feuillet : « Le genre de la nature morte ne peut se composer que de choses périssables, alors que l'assemblage de choses mortes inverse la logique et produit des natures revivifiées. » L'artiste médite cette inversion entropique : revenir à la vie en partant de l'inerte. C'est au verso du même feuillet que l'on peut lire : « Notre civilisation n'accorde de vie à l'inerte que sous le sceau des croyances. Sans transcendance, l'inerte est synonyme de mort : mortes les pierres, morts les objets... alors que l'animisme accorde aussi bien aux vivants qu'aux objets une existence spirituelle. » Curieuse

archéologie que celle-ci, se dit-elle. Son regard revient se poser sur le tirage qu'elle a mis à sécher sur un fil. Il ne s'est passé que quelques instants, et pourtant quelque chose d'inexplicable s'est produit. L'artiste promène ses doigts à fleur du tirage et rencontre la matière brillante et dure d'un diamant. Il est pris dans l'épreuve, c'est un astre irréel et pourtant authentique. « Mais ce carnet est un grimoire », se dit-elle à voix basse.

Elle réunit les petits clichés jaunis et les dispose à l'envers de façon à voir leur numérotations, « Réparation n° 1, n° 2, n° 3, n° 4, n° 5, n° 6 », toute une série, mais là encore en les retournant elle ne discerne presque plus rien. Elle reprend les opérations de reproduction et retourne au labo. À chaque nouveau tirage obtenu la même composition exactement, à un détail près : la progression des numéros correspond à la dislocation de la fleur dont les pétales peu à peu envahissent le premier plan de la composition. C'est une chronophotographie lente, se dit-elle, et la fleur vient bel et bien jouer le rôle de la nature morte. Mais de Curviligne a hésité, réfléchi-elle, il a hésité entre la vanité et la nature morte... Elle se penche à nouveau sur le livret. Une partie presque effacée contient en marge la mention « À revoir », à droite du septième feuillet. Une paperole se déplie délicatement, elle peut y lire : « Dans le cabinet de curiosité du diamantaire chaque objet était rehaussé par l'éclat d'infimes pierres précieuses. » Et comme pour la première épreuve, toutes les autres maintenues à sécher se trouvent désormais parées d'un diamant fiché en différents endroits de l'image, et dont la course ressemble à celle d'une étoile.

« Je suis bien obligé de croire ce que je vois, ce que je touche », l'inscription se situe au feuillet huit, sur le dessus d'une paperole qui a presque la taille du feuillet entier. L'artiste en décachète le pli, c'est une enveloppe bien fournie. Tout un ensemble de clichés se répand entre ses doigts. Cette fois il s'agit de négatifs. Ces images inversées se laissent paradoxalement mieux voir, et les compositions sont bien différentes. L'artiste est attirée par l'une d'entre elles qui se compose d'un amas de figurines noires (mais elles sont blanches en positif). Quel étrange agencement, se dit-elle, on croirait la collection de poupées d'une enfant... ou bien la fosse commune de statuette votives. De Curviligne a-t-il intentionnellement accumulé ces statuette ? Certainement, se dit-elle, en détaillant les poses, les recouvrements où chaque petite Vénus semble prendre soin de sa

prochaine, leur sommeil veillant sur leur silence. Inertes oui, elles sont inertes mais ainsi rassemblées elles font circuler entre elles les affects dévôts, leurs corps irradient et c'est ce que Curviligne veut encore démontrer : l'inertie vivante, se dit-elle. L'artiste les contemple et les images du film *Les Statues meurent aussi* lui reviennent en mémoire. Nous aussi, se dit-elle, comme les grands peuples lointains, nous sommes pleins de magie blanche ou noire, peu importe. Les images d'Alain Resnais et de Chris Marker résonnent en elle, la façon dont les sculptures surgissent de l'obscurité lui rappelle les compositions de Curviligne. Tiens, se dit-elle, les cinéastes ont peut-être regardé les photographies des archéologues pour s'en inspirer. L'artiste médite sur la mort des statues : et si De Curviligne avait trouvé le moyen de régénérer la fonction magique des statues ? et avec elle, celle de tous les objets magiques conservés par les musées ?

Sortir les statues du musée, les faire revivre. Seul l'artiste peut délivrer les statues de la neutralité muséale en leur réinsufflant de la magie. En regardant les compositions de statuettes, de ces Vénus endormies, l'artiste comprend que le souffle de vie est ainsi préservé, qu'en créant ces associations de statuettes, c'est le peuple des statues qui se coalise. Elles sortent de la nuit. Chaque photographie est désormais tirée sur un beau papier baryté, elle s'imprègne de sels d'argent, et l'imaginaire remplit le musée. Les images restituent les objets sacrés. Les statuettes gallo-romaines surgissent de l'obscurité, trouvant dans la nuit le nouveau moule dont elles sortent parfois abîmées comme d'une guerre céleste : les déesses aux gueules cassées chevauchent le crépuscule. L'artiste ne sait plus si elle rêve ou si les photographies dansent autour d'elle, lorsque la lumière de la lucarne baisse peu à peu d'intensité. « La liberté de faire renaître les idoles est donnée à l'archéologue » lit-elle avec peine sur le huitième feuillet du carnet. Le musée n'est peut-être pas autre chose qu'un montage se dit-elle, un montage d'intensité comme Eisentein le préconisait.

Est-ce un défaut de lavage des épreuves ? Ici l'artiste ne parvient pas à voir clairement le motif, il est comme voilé ce visage, et ici un Christ peut-être. Surface calcifiée des pigments ou plus certainement, se dit-elle, une parure de papier de soie. Le soin apporté aux reliques, tel un linceul entourant leur corps, entraîne les images dans des jeux d'apparitions. Et ici, comme tremblée, c'est une figurine de quadrupède qui cherche à échapper à son

tombeau, et là, baigné dans les ombres blanches, un bras seul bat de son poids mort la douceur de l'enveloppe. L'artiste regarde ces images si composées que l'on dirait que seul un esprit les a disposées. Je comprends enfin ce que signifie *La Réparation du Monde* se dit l'artiste, l'art est dans le pouvoir d'engendrement des images. Le dernier feuillet se détache de la reliure, elle parvient à déchiffrer ces phrases : « Les moindres fragments sont susceptibles après l'oubli, la destruction, la ruine du monde, de se régénérer par le travail du regard qui les recompose, les remonte, les répare. L'engendrement est le secret de la reproduction et il s'initie de lui-même dans le travail de l'oubli. » C'est ce que je fais, se dit-elle, à mon tour je suis le témoin de l'autoengendrement, et ce simple regard sur les choses est fertile.

Une autre épreuve est désormais sèche, l'artiste la prend entre ses mains et elle lui semble mystérieusement lourde. C'est le poids de ce cœur de plomb, se dit-elle, l'archéologue l'a photographié en compagnie de ce masque de Janus, les deux éléments flottent dans l'obscurité et expriment le passé et le présent, la survivance des sentiments. Il lui revient en tête des plans de films de Jean Cocteau : ce noir si profond de la nuit d'où jaillissent des visages.

L'artiste n'y voit maintenant plus rien. Épuisée, elle allume le grand lustre italien et s'allonge sur le sol. Dans ses yeux le monde s'est renversé. Les lumières scintillent au plafond et lui rappellent qu'enfant, elle pensait habiter cette partie de l'espace, le sol étant réservé au monde des adultes. Un léger tremblement anime les ombres et donne vie à leurs silhouettes. Seuls les enfants sont animistes, se dit-elle, ils inventent des mondes, accordent la vie aux objets. Entre ses doigts elle tient encore le livret. Elle le porte au-dessus de son visage et remarque alors, en bas de la quatrième de couverture, l'inscription latine *Carpe Diem*, qu'elle traduit par « cueillir le jour ». L'expression lui semble une parfaite métaphore de la photographie elle-même. Sans hésiter, elle décide de l'emprunter pour donner son titre aux œuvres qu'elle a composées à partir de cette collection mystérieuse.

M. P.