

« Quand le corps manque à sa parole »

*« La rue assourdissante autour de moi hurlait.  
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,  
Une femme passa, d'une main fastueuse  
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;*

*Agile et noble, avec sa jambe de statue.  
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,  
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,  
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

*Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté  
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,  
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?*

*Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais, peut-être !  
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,  
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais ! »<sup>1</sup>*

De Rome à Bombay, de Barcelone à Montevideo, Lin Delpierre sillonne le monde. Il court les continents. De ses voyages, la passante est l'empreinte, le point de repère. Elle traverse de multiples univers, toutes les couleurs des villes et des déserts. Parfois, elle s'efface progressivement. Elle n'est plus qu'un voile. Un filtre qui oscille entre présence et absence, de l'opacité à la transparence. L'épaisse fourrure des femmes moscovites, le flash de couleurs des robes latines, la douceur des kimonos, la légèreté des saris... Ces variations « tissulaires » modifient et perturbent notre perception de l'espace, des espaces représentés par l'artiste. Peu à peu, ce qui peut sembler comme un « décor » se transforme en paysage.

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, « À une passante », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1996, p. 127.

La fixité du point de vue, la position statique du regardeur confèrent à l'espace alentour une dimension particulière et primordiale. Cette force, cette stature sont encore accentuées par le défilement des êtres humains. Les frontières sont ainsi posées entre le statique et le mouvant entre l'immuable et le vivant. Les passantes surprises dans leurs mouvements, leurs ondulations, ne sont jamais figées, elles sont présentes comme traces. Du pas lent à la vive allure, de la promenade à la course, cette présence, ce passage confinent parfois à la disparition. En interrogeant le fugitif et le vivant, le photographe pose un regard attentif sur le minéral et l'intangible. Les corps eux-mêmes se transforment, ils ne sont plus que lumières, ombres ou éclats, ils deviennent paysages avant de disparaître.

*« « Quand le corps manque à sa parole » interroge la mémoire des travailleurs miniers. Images désolées d'un espace stupéfait de lumière, ciel fossilisé, chaussures comme des fleurs de sable sur les seuils. Une fiole de parfum trouvée dans une ville minière abandonnée suscite la présence d'une femme disparue. À travers le paysage aride jusqu'à Santiago du Chili, je cherche dans la passante et son végétal enroulement la réversion d'une silhouette sur la terre tourmentée du désert de l'Atacama »<sup>2</sup>.*

Dans le travail de Lin Delpierre, les êtres parfois s'évaporent, laissant la place aux déserts. *« Un espace quasi abstrait, habité seulement par une parole. Et pourtant construit et orienté, et, oui, chargé de sensations. Où les rapports de hauteur, de couleur, de densité, qui se découvrent progressivement sous l'hypnose des plans fixes, sont d'une grande subtilité. Un espace dont l'abstraction et l'apparente aridité mêmes sont des leurres, puisqu'elles s'ouvrent sans cesse sur la vision de paysages et de situations à la fois riches et soumis à de fortes tensions internes »<sup>3</sup>.*

---

<sup>2</sup> Lin Delpierre, *Quand le corps manque à sa parole*, Chili, 1999

<sup>3</sup> Régis Durand, *Pavese*, Paris, Marval, Lieux de l'écrit, 1994, p. 5

Passant de l'image à la parole, les corps deviennent des mots, des phrases, les poésies qui donnent vie aux images. « (...) *l'aridité des pentes calcinées ou désertiques s'entrecroise sans cesse avec la fertilité de l'arbre et de la parole* »<sup>4</sup>.

Les existences se diluent laissant le photographe interroger le paysage seul. Certaines images de l'Inde, l'Italie ou le Chili n'évoquent que la ville, les campagnes, les collines et les déserts. Mais comment exprimer les territoires sans parler des gens qui les parcourent ou les habitent ? Existe-t-il une identité paysagère qui dépasse les cultures ? Le paysage seul existe, mais il se réduit souvent à des préoccupations artistiques ou esthétiques. Il convient, pour l'artiste, de dépasser ces notions.

Comme Cesare Pavese, Lin Delpierre « *médite la leçon de la culture chinoise, que caractérise selon lui (Pavese) la correspondance entre le pouvoir et l'identification avec le territoire, qui a abouti à l'art des paysages que l'on connaît. Comment garder quelque chose de cette « magie de la nature », sans pour autant renoncer au thème humain, et sans tomber dans une identification romantique de la nature ?* »<sup>5</sup>

Du romantisme au réalisme, l'artiste qui traite aujourd'hui du paysage s'expose au risque de l'esthétisme. Photographes et vidéastes aux visions documentaires et poétiques deviennent les nouveaux « peintres » d'aujourd'hui. Pour les critiques et historiens, les visions actuelles du paysage seul induisent systématiquement le classicisme, une filiation dans l'histoire de la représentation, une picturalité évidente quels que soient les moyens d'expression. Les appréciations critiques de certains vidéo-paysages de Bill Viola témoignent de ces inclinaisons réductrices :

« *Du pictural est à l'œuvre dans nombre de ses réalisations antérieures, pour ne citer que Chott-el Djerid (A Portrait in Light and Heat) si proche des aquarelles de Turner à Venise ou des peintures de Monet. Mais la matière est ici pure énergie lumineuse. A*

---

<sup>4</sup> *ibid.*, p. 5

<sup>5</sup> *ibid.*, p. 34.

*l'épaisseur de la pâte se substitue celle de la trame, une vibration proprement électronique »<sup>6</sup>.*

Vingt ans plus tôt, l'artiste ne se soumet pas à ces associations. Ses ambitions sont toutes autres et sa volonté n'est pas celle d'une vision paysagère romantique ou classique :

*« Chott-el Djerid et Ancient of days sont, en un sens, des bandes paysagistes bien que je ne veuille absolument pas les confondre avec la définition du paysage en usage en Europe, dans l'histoire de l'art occidental, et en particulier, telle qu'elle est proposée par les peintres paysagistes anglais. Pour moi, la notion de paysage est plus profonde et plus vaste et mieux représentée dans l'art oriental (...) Le paysage est le matériau brut de la psyché humaine. Tous, nous avons des liens très forts avec la terre et nous véhiculons en nous tous les paysages du réel et du souvenir. Cela m'intéresse beaucoup et Chott-el-Djerid et Ancient of days sont le fruit de ma mémoire et de mon expérience »<sup>7</sup>.*

Dans le travail de Lin Delpierre, comme dans celui de Bill Viola, le paysage n'est pas un faire valoir artistique ou esthétique. Les visions ne peuvent se ranger ou se classer dans un courant. Ni réaliste, ni romantique, le paysage devient parfois romanesque. Il questionne alors l'homme et son identité. De la réalité au souvenir, de la mémoire à l'expérience, qu'il soit présent, passant ou absent, c'est de l'être qu'il s'agit et de son appartenance au monde. Dans cette quête, les rôles sont alors inversés. Le paysage, la ville ou la campagne, celle d'ici ou d'ailleurs, deviennent présences, témoignages de l'existence. C'est l'empreinte, le nouveau point de repère. L'homme, la passante se métamorphosent en inconnus, simples jalons, limites de l'échelle du monde. Le paysage, intellectuel, artistique et sensible, domestique ou sauvage, est garant des cultures et des mondes. Il signifie la possibilité de notre présence.

---

<sup>6</sup> Anne-Marie Duguet, « Bill Viola, un corps passe », *Art Press* n°289, avril 2003, p. 30.

<sup>7</sup> Bill Viola, interview par Dany Bloch, « les vidéo-paysages de Bill Viola, *Art Press* n°80, avril 1984, p. 25.

« La passion excessive pour la magie naturelle, pour le sauvage, pour la vérité démoniaque des plantes, des eaux, des roches et des pays, est un signe de timidité, de fuite devant les devoirs et les obligations du monde humain. L'exigence mythique de sentir la réalité des choses restant ferme, il faut le courage de fixer avec les mêmes yeux les hommes et leurs passions. Mais c'est difficile, c'est incommode – les hommes n'ont pas la fixité de la nature, sa vaste interprétabilité, son silence. Les hommes viennent à notre rencontre, s'imposant, s'agitant, s'exprimant. Toi, tu as cherché de différentes manières à les pétrifier – les isolant à leurs moments les plus naturels, les plongeant dans la nature, les réduisant à un destin. Et pourtant les hommes parlent – en eux, l'esprit se débat, affleure. C'est là ta tension. Mais cet esprit, toi, tu le subis, tu voudrais ne le rencontrer jamais. Tu aspiras à l'immobilité naturelle, au silence, à la mort. Faire d'eux des mythes polyvalents, éternels, intangibles, qui jettent pourtant un charme sur la réalité historique et lui donnent un sens, une valeur »<sup>8</sup>.

Hors de l'agitation des passions excessives, le paysage est cette réalité constante qui donne à l'artiste le courage de fixer les hommes, d'entrevoir leurs passions. Il instaure un dialogue qui s'inaugure dans la magie des lieux. Il autorise enfin la rencontre.

« Les dialogues poursuivent entre les différentes réponses une dialectique sans fin, car plus que les récits (pourtant souvent non résolutifs), ils sont la forme ouverte par excellence. Et ils confèrent du même coup au lieu une valeur nouvelle : non seulement celle, mythique, du lieu unique, mais celle de la rencontre. Qu'est-ce en effet qu'une rencontre, sinon la conjonction, dans le temps, d'un individu et d'un autre ou d'une chose, dans un lieu donné ? Le lieu ainsi conçu est donc événement, mais un événement transcendantal : ce qui, ayant eu lieu, ne cessera pourtant d'advenir. Entre répétition du même et invention continuelle »<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Cesare Pavese, *Le métier de vivre*, Tome 2, Paris, Gallimard, 1958, p. 501, cité dans Régis Durand, *Pavese*, Paris, Marval, Lieux de l'écrit, 1994, p. 32.

<sup>9</sup> Régis Durand, *opcit.*, p. 48/49.

Le paysage devient le lien, entre réalité et fiction, souvenir et expérience, le lien entre la nature et les hommes, entre les différentes cultures. Il est culture. Il est aussi le fil qui se tisse entre les différents modes d'expression de l'artiste : photographie, poésie et vidéo.

La photographie crée l'événement, elle fixe, fige les lieux. Les corps, dans leur inertie et leurs mouvements deviennent des mots et des phrases. Ils donnent un sens à la parole, ils sont la poésie visuelle et sonore de ces grands espaces muets ou assourdissants. Les entrelacs urbains des passantes se transforment en écriture. Le paysage devient le livre dans lequel les mouvements des hommes tracent des contes, des épopées et des histoires. Respirations et ponctuations, ces frêles existences induisent un mouvement à l'intérieur de l'image fixe. Elles modifient ainsi les perceptions de l'espace de telle sorte qu'on ne sait plus qui, de l'homme ou du paysage, se meut. On se sait plus si la passante traverse les grands boulevards des métropoles de notre monde, si les hommes parcourent les déserts ou si, au contraire, c'est le paysage qui se déplace. C'est peut-être le « décor », le fond de l'image qui voyage, vagabonde au grès des pérégrinations humaines. Et c'est le regard de l'artiste à la fois distant et profond qui disloque notre vision de ces mondes. Le mouvement des hommes se fait inerte et le paysage se met en marche. C'est lui qui traverse les âmes. De l'expérience au souvenir, il défile devant les yeux des êtres immobiles qui ne font que courir après eux-mêmes. La quête de l'ailleurs n'est qu'un leurre. Les voyages ne sont que déplacements physiques. Le monde est intérieur. Le lointain n'est autre qu'un moyen de savoir d'où l'on vient. Cette course effrénée ne peut être stabilisée par la photographie. Elle est seulement ralentie pour permettre d'appréhender les mouvements des corps et des espaces qui s'entrecroisent sans fin.

Avec la vidéo, l'artiste modifie les mouvements à l'intérieur de l'œuvre. Il crée de nouvelles perturbations, inverse encore les rôles. Dans *Go to hell*<sup>10</sup>, le vidéaste reste engourdi.

---

<sup>10</sup> *Go to Hell* est un film de Lin Delpierre tourné en vidéo super 8 et monté en numérique sur un ordinateur portable. Il est le pendant d'un travail photographique réalisé à la chambre dans un quartier animé du vieux Calcutta en 2003.

Le paysage, les hommes se mettent en action, ils s'animent. Ils ne sont plus que lumières et couleurs qui ondulent. Le grain de l'image en Super 8 et le flou presque permanent font que seule demeure une sensation. Les hommes et la ville font corps. Ils s'unissent dans les mêmes ondolements. Ils roulent comme le flux et le reflux des vagues de l'océan sur une plage. L'homme ne traverse plus le paysage. Le paysage ne traverse plus l'homme. Ils ne sont qu'un. Ils sont évidence et appartenance. Ils cristallisent la vérité et la simplicité des êtres qui savent qui ils sont et d'où ils viennent, cet instant magique où le corps s'identifie à l'espace, où l'homme et le monde se fondent pour représenter l'identité. L'image se fige alors comme pour mieux laisser apparaître cette communion.

Dans *Lettre de Montevideo*<sup>11</sup>, c'est Lin Delpierre qui s'articule. Il traverse la ville. Le témoignage devient récit. La narration opère, une narration poétique. La ville aussi se met en mouvement. Le « décor » se déplace et c'est la passante qui se cimente dans le portrait photographique d'une femme disparue pendant la dictature en Uruguay. Ce portrait revient sans cesse, porté par des manifestants, il hante le film. Le récit est suspendu. Plus rien ne bouge. Les vibrations de la ville aussi se dissipent. C'est le regardeur qui traverse l'image ou tout, peu à peu, se paralyse. La passante s'arrête. Elle n'est plus une inconnue. Elle se statue, devient immuable. Le paysage devient homme et l'homme se fait paysage. Le paysage n'est plus réalité ou expérience, il est souvenir et mémoire. L'image disparaît. Le panorama est mental, il balaie tout le corps de l'homme. Il n'est plus une vue extérieure ou vue de l'esprit, il est la vue de l'âme.

*« La vue, comme un tissu lacunaire déchiré, laisse dans l'espace que je recouvre, par places, des trous, des broiements de bleus dans la gueule jaune ; je perçois des images tactiles, à la limite d'une paroi champs, lumineuse tombée ; comme une fenêtre s'imprime de*

---

<sup>11</sup> *Lettre de Montevideo* est un film de Lin Delpierre tourné en vidéo super 8 couleur et noir et blanc, monté en numérique sur un ordinateur portable. Ce travail a été réalisé à partir d'images de Montevideo tournées entre 1999 et 2003.

*lumière et ne déploie outre. Ligne d'une énonciation souterraine, mais qui s'effrange comme un câble électrique transportant sa foudre jusqu'à la bouche d'un enfant »<sup>12</sup>.*

En courant le monde, Lin Delpierre « *circule dans sa propre immobilité* »<sup>13</sup>. Cette immersion dans les villes du monde entier, cette quête de relation du corps à l'espace, de son propre corps, celui des autres, est un retour permanent à soi-même. Pour ne jamais oublier cette évidence de soi, l'artiste inverse sans cesse les mouvements. Il modifie et perturbe les repères. Les pays deviennent les hommes et les hommes deviennent les pays. La passante, « *figure de passage et d'absence* »<sup>14</sup>, dont la « *disparition précède l'apparition* »<sup>15</sup> n'est autre qu'une figure de soi qui ramène toujours à l'enfance. L'enfance, cet état où le corps et l'espace sont indissociés, cet instant où la certitude d'appartenir à son pays et son paysage est une évidence. Un état que seul le voyageur peut retrouver après le nomadisme d'une vie entière.

*« Étrange moment où tu te détachais de ton pays natal, où tu entrevoyais le monde, où tu partais sur des imaginations (aventures, villes, noms, rythmes emphatiques, inconnus) et où tu ne savais pas que commençais un long voyage qui, à travers villes, aventures, noms, ravissements, mondes inconnus, te ramènerait à découvrir combien riche de tout cet avenir était justement ce monde de détachement – le moment où tu étais plus ton village que le monde – quand tu regarderais en arrière. C'est parce que maintenant, l'avenir, le monde, tu l'as en toi comme passé, comme expérience, comme technique, et l'éternel et riche mystère se retrouve être se toi enfantin que tu n'as pas eu le temps de posséder »<sup>16</sup>.*

Alexandre Rolla

---

<sup>12</sup> Lin Delpierre, *Corps incessamment menacé*, Montevideo, 1999/2000

<sup>13</sup> Lin Delpierre, *Buenos Aires*, 2002

<sup>14</sup> *ibid.*

<sup>15</sup> *ibid.*

<sup>16</sup> Cesare Pavese, *Le métier de vivre*, tome 2, Paris, Gallimard, 1958, p. 473, cité dans, Régis Durand, *Pavese*, Paris, Marval, Lieux de l'écrit, 1994, p. 10.