Revenir dans un lieu que l'on a déjà appréhendé

— Conversation entre Camille Pradon et Marcel Dinahet

La réalisatrice Camille Pradon converse avec l'artiste voyageur Marcel Dinahet sur la manière dont les lieux, les paysages et les éléments traversent son œuvre.

La conversation a été enregistrée entre le 12 et le 14 juillet 2018, à Rennes tout d'abord, puis sur l'île d'Ouessant, dans le Finistère. L'entretien commence dans la maison, se poursuit dans l'atelier qui jouxte celle-ci, pour se clore tout proche d'une falaise au-dessus de l'océan, dans un creux de rocher du nord de l'île. Nous parcourons ensemble son travail alors qu'il prépare son exposition personnelle au FRAC Bretagne[1].

Si la relation au littoral revêt une importance capitale dans le travail de Marcel Dinahet, en tant que lieu d'expérimentation et de tournage, comme à l'île d'Ouessant, à Saint-Malo ou encore à Minihic-sur-Rance, c'est peut-être aussi parce que ces lieux sont encore de ceux qui ne sont pas uniquement sculptés par les hommes. En déployant le regard à travers ses étendues immenses, l'artiste s'attache à développer des points de vue au plus près de son échelle, liant la main et l'œil à la force des éléments.

Sa démarche, qui laisse la part belle au mouvement, à la prise et à la déprise des éléments sur le corps, nous rappelle également combien il est nécessaire de nous interroger sur la place provisoire de l'homme au cœur d'une nature aujourd'hui en péril et qui, pourtant, devrait lui survivre. Ce mouvement – qu'il soit circulaire, flottant, axial ou à la dérive – résulte d'une gestuelle vidéographique exécutée avec une grande précision et qui semble presque spontanée, tant on se laisse porter par le flot d'images dans lequel nous plonge Marcel Dinahet.

L'artiste balise des territoires sous-marins à l'aide de sculptures immergées que l'on redécouvre à la manière d'un explorateur, joue le rôle d'un bouchon pour nous donner à voir des lignes de flottaison comme horizons de villes en deçà desquels il se positionne. Marcel Dinahet se meut dans le paysage et l'éprouve avec une dextérité et une maîtrise qu'il ne cesse de réinventer pour engager toujours plus le corps, tantôt en observateur attentif de micro-phénomènes tantôt engagé dans une course éperdue et tourbillonnante. Ses films agissent sur le regard du spectateur, l'incluant dans ses traversées qui le conduisent parfois jusqu'à l'épuisement, jusqu'à transformer les espaces sillonnés en pure matière visuelle.



Marcel Dinahet, 2019 © ADAGP, Paris, 2019, Camille Pradon

CP — *Dans un portrait réalisé en 1981*[2]*, tu témoignes : « J'ai commencé la sculpture en percevant des choses et en voulant les traduire. Je crois qu'au départ, j'ai voulu dessiner ce que je percevais. Et comme le dessin ne me suffisait plus, ça s'est traduit par un autre mode d'expression qui est le volume. » À l'époque, ton travail de sculpteur est figuratif et très différent de ce que l'on connaît de tes œuvres à partir des années 1990. Tu t'es ensuite orienté vers des formes beaucoup plus « instinctives », délaissant la représentation première du corps pour confronter directement le tien avec l'environnement, tout en utilisant d'autres matériaux, puis la vidéo. Comment expliques-tu ce basculement ?*

MD — C'était il y a très longtemps, bien avant que j'immerge mes sculptures ! Je ne parle pas de mon travail avant les années 1990, je n'avais pas beaucoup de temps à y consacrer parce que j'avais une famille, trois enfants… Je faisais plus de chantiers que je ne passais de temps à l'atelier… Je te montrerai mes derniers dessins tout à l'heure. Mais tu peux déjà regarder les carnets bleus qui sont là, c'est ce que j'appelle les *Tourner en rond*. Regarde, prends ceux de 2018 et 2017. Ce sont des dessins à l'encre de Chine, j'en fais beaucoup le soir et je vais très vite, je passe de l'un à l'autre. J'ai appris à mieux maîtriser l'espace de la feuille pour travailler sur les grands formats qui sont dans l'atelier. À un moment donné, je suis allé vers des lieux où je me sentais à l'aise. C'est ainsi que j'ai commencé à prélever des matériaux sur la plage, du sable, des débris… que j'ai réintroduits dans l'eau. Je me sentais beaucoup mieux, parce que j'entrais vraiment dans le paysage. Comme je viens du littoral, l'idée d'y retourner me plaisait, cela m'intéressait beaucoup plus, vis-à-vis de la relation à l'espace et aux matériaux… Revenir dans un lieu que l'on a déjà appréhendé et que l'on reconnaît.

CP — *En 2017 et 2018, tu réalises plusieurs séries de films intitulés* Sources de la Mayenne*, rivière dont tu as remonté le cours jusqu'à en trouver le point d'origine, ou encore la série* Soleils*. Les formes qui surgissent de ces images, par leur densité et leur qualité picturale, entrent en écho avec l'histoire du cinéma expérimental. Je pense par exemple à :* A Colour Box *de Len Lye (1932) ou à* Mothlight*, un travail de collages, de Stan Brakhage (1963). Te concernant, s'agirait-il de sculpter la matière filmée grâce à la caméra, pour travailler l'image comme une partition ?*

MD — Effectivement, l'appareil que j'utilise donne une vraie profondeur à l'image, dans la couleur et aussi dans le noir. Il me permet de voir des choses que je ne vois pas d'habitude. Cela accentue le côté pictural de mon travail, ce qui ne me déplaît pas. Le danger serait que le mot « pictural » renvoie à une image séduisante, mais comme c'est associé à autre chose, ce mot-là ne me pose pas de problème. Avec les bons réglages, je suis parvenu à filmer des éléments qui ne sont pas directement visibles à l'œil nu, mais qui existent quand même. Je joue avec l'ouverture et la fermeture du diaphragme, la mise au point. En prenant du recul, il est vrai que ce dispositif me permet de m'engager sur des choses que je ne vois pas, toutefois ce n'est pas uniquement à cause du matériel, même s'il agit un petit peu sur ma pratique. Le plus important c'est le rapport à l'espace, au paysage… Car la question est plutôt : comment j'évolue ?

CP — *À travers ces films, l'eau devient pleinement le support de la lumière, une lumière fragmentée, mouvante et liquide… comme des gouttes, des atomes ou des micro-organismes. Pour cette raison, je m'interroge sur ton rapport à la caméra, car il me semble que l'apparition de ces formes lumineuses découle de son utilisation. En tant qu'appareil de vision, sa prise en main fait-elle évoluer ou plutôt transforme-t-elle le regard ?*

MD — Oui, c'est en partie vrai. Ce ne sont pas des gouttes, ce sont des soleils, une pluie de soleils. Et effectivement, c'est étonnant que le soleil soit là en plusieurs exemplaires… Ce phénomène vient de l'interaction entre le vent et la lumière. L'appareil m'engage sur des pistes que je ne soupçonnais pas, mais en relation très directe avec le travail, car je me situe toujours à cet endroit-là. En 1928, Epstein disait déjà que la machine lui donnait à voir ce qu'il n'avait pas vu. D'ailleurs, il l'appelait « la machine intelligente[3] ». En même temps, ce qui m'a toujours intéressé, c'est ce qui nous est très proche et qui n'est pas directement visible, ce qui est là et que je ne vois pas comme tel sans utiliser l'appareil photo. Pour ces films-là, c'est le capteur qui me rend service et l'appareil lui-même en tant qu'objet dans la main, comme relais du corps.

> À l'atelier sont entreposées des maquettes d'avions et de bateaux militaires en métal rouillé. Il y a une petite canonnière que Marcel prendra avec lui, pour la filmer en situation immergée dans le port de Saint-Malo. Les canonnières étaient utilisées pour mater les rébellions populaires depuis les fleuves. Au mur, un avion. Au sol, une série de grands formats tachés de noir : des empreintes de pas et des traces de pinceau.

MD — Je travaille sur deux registres, le frottement, à la manière des *Paysages frottés,* et l'empreinte de la course… Au début, je faisais les *Tourner en rond* au pinceau seulement, mais ça ne me plaisait pas, car c'était trop lié à l'abstraction lyrique… Alors, je me suis dit que j'allais laisser mes empreintes, laisser la trace du corps directement sur la feuille, puisque je passais mon temps à tourner autour pour les dessiner. Finalement, c'est aussi ce que je fais quand je filme, je tourne autour d'un axe. C'est un peu étrange et pourtant cela fonctionne !

Je pense beaucoup à la matière du sol quand je dessine. Je pense aux plages, je suis entre ici et là-bas. Donc, ce sont des balades en quelque sorte. La difficulté réside plutôt dans l'amplitude du corps et dans l'énergie que je dois déployer, parce que je suis quand même limité par l'espace de l'atelier et qu'il faut aller très vite, avant que la peinture sèche. Pour arriver à faire un cercle presque parfait comme celui-là, il faut qu'il se fasse dans l'élan. Celui-ci est différent des autres, moins saturé. J'essaie de faire évoluer ce travail et de trouver ce qui convient le mieux, si le geste et la page doivent être remplis ou non, donc j'expérimente.



Minihic soleils (2), 2018. Vidéo, 1 min, couleur, muet © Marcel Dinahet

CP — *La réitération de cette gestuelle matérialise l'espace dans lequel tu te tiens et que l'on ne voit pas lorsque tu filmes, serait-ce une tache aveugle, un contrepoint des vidéos que tu réalises ?*

MD — L'espace est contrôlé par le dessin lui-même, cela aide à nous déplacer entre les deux. Je vais et je viens à travers la feuille et la question que l'on peut se poser c'est : ces traces de pas peuvent-elles apporter quelque chose à l'action ? Il aurait été possible de faire un parallèle avec Klein, mais l'approche n'est absolument pas la même. Klein n'inscrit jamais son corps dans l'action, il utilise celui des autres. Et puis, c'est aussi une empreinte stable et non pas une empreinte en mouvement. Pour en faire un, il me faut environ une heure trente à deux heures. Je peux en faire un grand et un autre plus petit comme celui-ci dans la même journée, mais pas deux grands, l'un à la suite de l'autre.

CP — *Parce que c'est épuisant ?*

MD — Oui, l'exercice demande beaucoup d'énergie et de concentration, tout comme lorsque je filme. Avant de démarrer, je m'assois là, je regarde la feuille blanche pour me mettre en condition, j'attends le bon moment puis j'y vais. Je pense à ce que je vais faire, mais pas à ce qui va réellement se produire, car j'interprète le geste sur le moment, en fonction de la lumière, du paysage, de ce que j'ai sous les pieds… J'ai imaginé quelques fois – et je le ferai peut-être – en faire de plus grands encore, qui aient le double de la taille. Je crois aussi qu'on ne les verra vraiment que lorsque j'aurai assez de place pour les montrer ensemble au mur. En tous les cas, je préfère laisser le papier libre pour ne pas cloisonner le geste. La préparation de l'exposition au FRAC m'a aidé en quelque sorte. Étant donné la taille des espaces, il fallait aussi que je les occupe avec mon corps. C'est comme ça que l'idée m'est venue de frotter le paysage et de tourner en rond dans le même temps. Donc, c'est une forme d'épuisement, car je vais jusqu'à ce que je n'en puisse plus. Quand je tourne en rond, je le fais jusqu'à ce que ma tête tourne. Ce genre de fatigue me plaît bien – d'ailleurs, ce n'est pas loin de la performance, mais qui reste personnelle, puisque je n'ai pas de spectateurs.

CP — *Dans l'exposition Épaves — Nuages*[4]*, tu présentes plusieurs films sur des moniteurs vidéo où l'on distingue des avions et des bateaux immergés que tu as conçus et qui sont ici, à l'atelier. En me remémorant ces images, je me disais que tes épaves s'apparentent à des souvenirs et qu'elles procurent une forme d'inquiétude, faisant appel à un passé qui semble pourtant toujours très proche.*

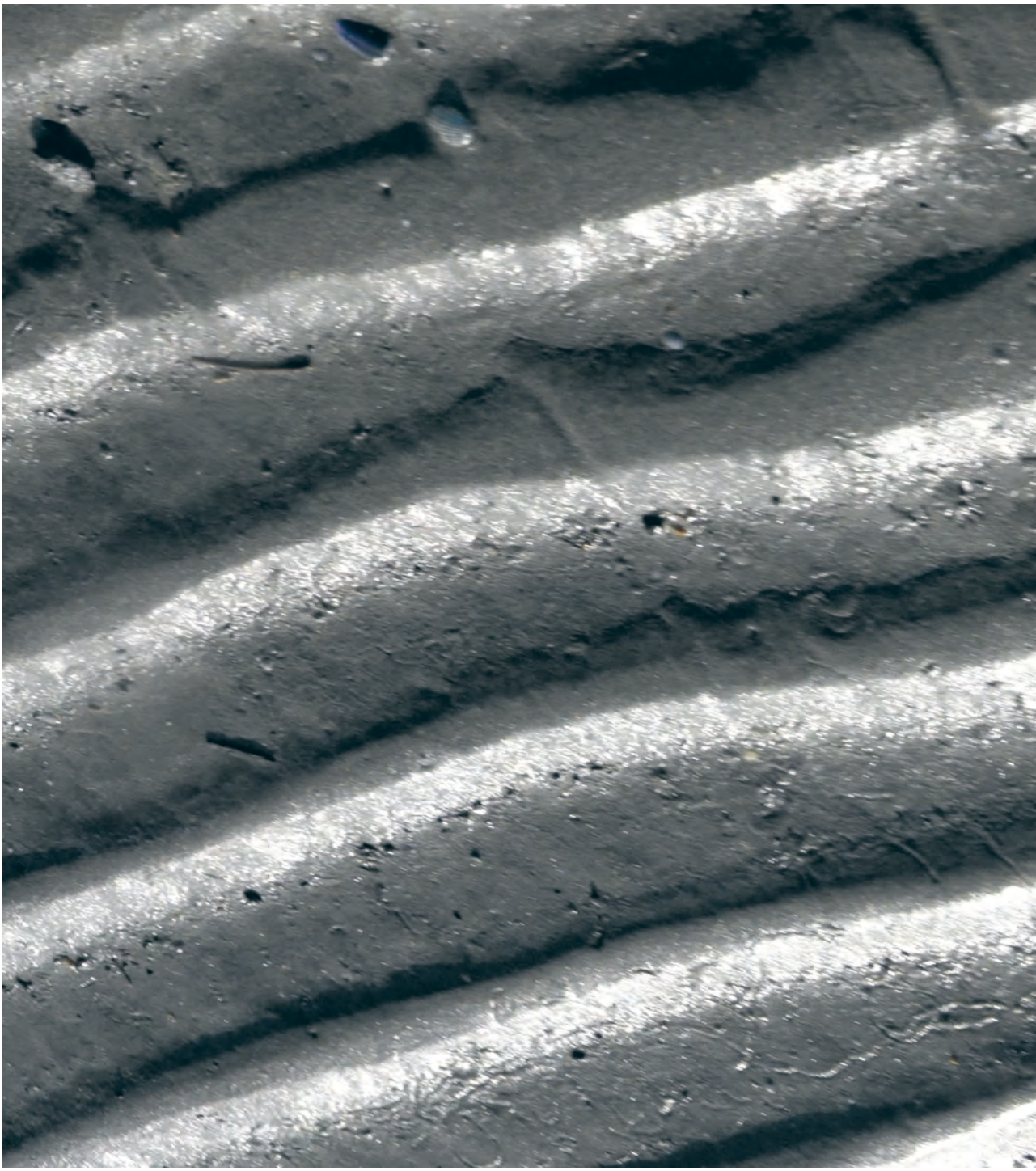
MD — Oui, celui qui est au mur, c'est un avion méchant et dérisoire en même temps. Quand j'ai montré ces films à Paris sur ces moniteurs posés au sol, les visiteurs me demandaient où j'avais bien pu tourner ces images. Ils pensaient réellement que c'était de vrais bateaux naufragés au fond de la mer, parce qu'ils ne connaissent pas la mer, ils ne faisaient pas la différence…

CP — *J'ai le sentiment qu'en réalité tu n'as jamais vraiment séparé la sculpture de la réalisation de films. Pourrait-on évoquer ces connexions que tu crées entre la sculpture et l'image ? D'ailleurs, il me semble important de ne pas forcément parler d'« art vidéo », mais bien d'« image en mouvement ».*

MD — C'est plus juste. Mais c'est aussi pour cette raison qu'il est parfois assez difficile de faire comprendre la nature de mon travail, puisqu'il n'est vraiment rendu visible que lorsqu'il est installé et mis en espace. Je pense qu'enregistrer l'image, c'est pour moi une façon de faire de la sculpture, dans le rapport au corps. J'agis toujours comme quelqu'un qui écrit dans l'espace, qui s'écrit dans l'espace. On peut dire que c'est le déplacement du corps qui donne cette écriture. En tournant en rond, je fabrique une forme qui se déploie en même temps qu'elle est filmée. Et cette forme est bien de l'ordre de la sculpture.

> Sur la route pour le ferry à destination d'Ouessant, nous traversons la région de Morlaix au petit matin. Il raconte la mutation des pratiques agricoles comme l'arrachage des haies qui entourent les champs. Les anciens les avaient faites pour maintenir l'eau de ruissellement, maintenant il y a des inondations, résultat de ce qu'il appelle la « folie industrielle ».

MD — Lorsqu'on part le matin, très tôt, on se retrouve dans un festival lumineux entre l'eau et la lumière, c'est très beau. Mon père avait des abeilles à l'époque et déjà ils commençaient à mettre des pesticides partout, il a été contraint d'arrêter, parce que ses abeilles mouraient. Tu vois que cette violence contre la nature ne change pas beaucoup. Quand j'étais tout petit, la seule viande qu'on mangeait, c'était la viande que mon père braconnait et le garde-chasse n'a jamais réussi à l'attraper. Moi-même, je n'ai jamais chassé alors que je savais faire. J'ai beaucoup plongé, et même si j'ai des lignes sur mon bateau, je n'attrape jamais rien. Le fait d'attraper un animal ne m'intéresse pas. Et en réalité, la pêche a été aussi terrible pour la nature que l'agriculture. Par exemple, les Hollandais, qui se sont mis à pêcher à l'électricité avec leurs bateaux industriels, mettent des sortes de lignes électriques dans l'eau et tuent tout ce qui passe dessous. À Dakar, il y avait un homme sur un petit bateau qui partait pêcher un jour, puis qui revenait. C'est terrible, car maintenant ils partent deux jours et une nuit, encore plus loin et ils prennent beaucoup plus de risques. À cause des bateaux-usines qui viennent et ratissent tout. Ils ont transformé ces pêcheurs en pêcheurs pauvres, des gens qui vivaient auparavant d'une manière, disons, artisanale. C'est ce qu'il s'est passé en Somalie, ces pêcheurs pauvres deviennent des pirates et après les gens s'en plaignent, mais c'est une réaction logique. Les hommes ne peuvent plus vivre, alors ils vont se servir. Tout le monde sait que ce mode de pêche détruit tout, mais personne ne fait rien. Il ne faut surtout pas toucher aux grandes puissances industrielles. Pourtant, si on regarde comment les choses se passent, c'est plutôt les industriels qui devraient être qualifiés de hors-la-loi… Je me dis que dans quelques années, il est possible que ces pêcheurs de Dakar deviennent à leur tour des pirates.





Cherrueix, 2018. Vidéo, 1 min, couleur, sonore © Marcel Dinahet

CP — *Pour ton prochain séjour en Amazonie en compagnie de membres du collectif Suspended spaces*[5]*, c'est à un tout autre type de nature auquel tu vas accéder…*

MD — La préparation du voyage m'a conduit aux Archives de la critique d'art à Rennes pour consulter les carnets de Pierre Restany[6] – il leur a même légué jusqu'à son passeport. En 1978, il part en Amazonie remonter le río Negro avec Frans Krajcberg[7] et publie ensuite le manifeste *Du naturalisme intégral*[8] dont le propos traite d'un rapport à la nature qui va à l'encontre du réalisme occidental.

Le texte de Restany est issu de ses rencontres avec les locaux qui entretiennent une relation très mystique à la forêt et qui l'ont amené à une prise de conscience très forte de faire partie de la nature. Avec le collectif, nous allons remonter le rio Tapajós sur un bateau, avant d'arriver à Fordlândia, qui est une ville créée de toutes pièces par Henri Ford dans les années 1930. Werner Herzog devrait d'ailleurs être sur place au même moment pour un tournage. Quand tu pars de Belém jusqu'à Santarém, tu fais une heure et demie en avion et tu ne vois que de la forêt partout : l'horizon, c'est la forêt. Tu sais, il y a beaucoup d'incendies, c'est comme si la forêt se régulait toute seule. C'est elle qui attire les orages qui créent les incendies, dont elle a besoin pour continuer à pousser.

> Arrivés à Ouessant, nous reprenons la discussion dès le lendemain après avoir marché jusqu'à la plage de Yuzin, un des lieux de tournages de Marcel Dinahet.

MD — Cette fois-ci, je veux revenir à Rennes avec des photos de sols où j'ai tourné en rond et couru, qui rappelleront vraiment le territoire sur lequel j'étais. Les espaces piétinés comme ceux-là sont aussi intéressants *[il montre une bande de sable caillouteux avec sa main en esquissant un périmètre au sol].* Celle-ci, par exemple, c'est l'empreinte humaine qui est là, elle n'a l'air de rien, mais elle m'intéresse, parce qu'elle montre les traces des gens qui passent. Alors, on va parcourir un petit peu l'empreinte de l'humain.

CP — *Ces photographies existent-elles uniquement comme une matière préparatoire aux films ?*

MD — C'est aussi une manière de documenter, elles servent de base, mais je pense qu'elles sont un peu trop didactiques par rapport aux films.

CP — *Donc, finalement une transposition au dessin serait préférable ?*

MD — Oui, c'est beaucoup mieux, cette adaptation apporte plus de distance. Les dessins piétinés fonctionnent bien s'ils sont montrés seuls, mais ils ne peuvent pas être associés aux vidéos dans un même espace. C'est l'un ou l'autre. Parfois, j'arrive à passer en filmant d'un type de sol à un autre, et c'est assez beau. Je ne sais pas si tu as déjà couru sur des galets, mais c'est très dur, on peut se fouler la cheville très facilement ! Ce n'est pas la même densité de sol entre un espace sablonneux et des galets. La surface transforme aussi le son…



Cherrueix, 2018. Vidéo, 1 min, couleur, sonore © Marcel Dinahet

CP — *La bande sonore des vidéos plonge le spectateur dans l'ambiance sonore qui t'entoure et coïncide parfaitement avec la rythmique des films. Comment travailles-tu à ce rapport entre son et image ?*

MD — Le micro que j'utilise prend le son extrêmement bien. On entend tout l'environnement, mieux que ce que l'on perçoit d'habitude. Je cours, j'écoute le son en même temps et effectivement, il me donne le tempo, le rythme. Je ne fais pas de post-production, parce que je ne veux pas entrer dans ce jeu-là. Je laisse les choses advenir, comme lorsque je laisse la mise au point de mon appareil photo en automatique. Quelquefois, mon appareil s'arrange pour montrer une image nette alors que sans ce réglage, ne figurerait qu'un paysage frotté et flou.

CP — *Nous disions précédemment qu'en jouant sur la manipulation et les réglages, l'utilisation de l'appareil fait bouger le regard. La caméra entre aussi dans le prolongement de la main, non pas comme un simple objet, mais comme un organe de prise de vue. Penses-tu qu'elle devienne un des moteurs de l'action ? Qu'elle impulse une dynamique ?*

MD — Pour être précis, j'utilise l'appareil photo comme une caméra. Quand je cours et quand je tourne en rond en filmant, l'appareil libère l'action du corps en quelque sorte. C'est-à-dire que je sais que cette manière de faire produit un certain type de prise de vue et je me passe d'ailleurs complètement de regarder dans le viseur. On peut alors dire que c'est un accessoire qui libère le corps pour filmer. C'est un peu contradictoire, mais a quand même du sens.

Tu dis que la caméra n'est pas seulement un objet, mais un organe de prise de vue : cette proposition ne me semble pas très juste. Il y a un décalage, car même si je prends soin de cet objet, il ne peut pas être un organe, je ne considère pas que la caméra fasse partie de moi.

CP — *Alors, plutôt que de parler d'organe, pourrait-on parler d'instrument ? Et que cette « liberté » dont tu parles est issue d'un rapport de confiance avec l'objet qui filme ?*

MD — Plus précisément, ce serait peut-être accepter l'objet comme un prolongement mental de soi. Simplifier cette relation instinctive à l'appareil est une chose compliquée et je ne l'ai pas nécessairement clarifiée. Dans ce genre de travail, où les actions sont très vives et peuvent amener à des interprétations immédiates, tout se passe très rapidement et je n'analyse pas forcément toutes les données. Pourtant, notre discussion m'aide à le faire en partie.

Cela vient aussi d'une bonne connaissance de l'objet. Si tu prends l'exemple d'un bateau, tu développes une relation très personnelle et intime avec, parce que ta vie en dépend. Tous les marins ont une relation particulière à leur bateau et je pense que cela m'a aussi appris à développer un rapport de proximité avec la caméra en tant qu'objet face aux éléments. Comme le bateau, la caméra t'engage vers des directions qui ne sont pas toujours prévisibles…

J'ai toujours beaucoup filmé sans regarder dans l'objectif, alors j'interprète ce qui se passe à l'image sans le voir. Cette histoire de regard, c'est un peu comme quand je faisais mon service militaire. Rien ne m'intéressait dans l'armée, parce que je ne me sentais



Marcel Dinahet, accrochage au FRAC Bretagne, 2019 © ADAGP, Paris, 2019, Camille Pradon



Le croiseur, 2017. Vidéo, 4 min 41 s, couleur, sonore
© Marcel Dinahet

pas bien dans cet environnement. Alors, à un moment donné, je me suis dit que j'allais m'appliquer à quelque chose, le tir en l'occurrence. Je me suis concentré sur une cible éloignée. Il y a tout un protocole de mise en place : il faut bien se positionner et comme tu tires de très loin, il faut vraiment maîtriser la direction de ton arme.

Je tirais n'importe où et un peu n'importe quand, cet exercice de vision me plaisait, parce que je n'avais qu'une chose en tête : trouver quelque chose d'intéressant à faire dans la journée… et je tirais très bien. À 200 mètres, je mettais une balle dans une boîte d'allumettes. Je pense que cette expérience m'a servi à avoir une méthode. C'est quelque chose qui est décisif quand tu filmes : il y a ce nuage qui va disparaître[9], par exemple. Mais à partir du moment où tu l'as vu, il faut se mettre en position, allumer le caméscope et le suivre, tout ça en dix secondes. D'où l'importance de la concentration, de la maîtrise du mouvement, pour avoir une bonne prise de conscience de la réalité dans laquelle tu es.

CP — *Lorsque tu mets « en boîte » l'image dans des conteneurs, de transport aérien notamment, qui sont un de tes dispositifs de monstration, quelle place accordes-tu à ces objets qui contiennent les vidéos ?*

MD — Je considère que ce matériel est uniquement utilitaire. Les caissons ont permis de m'isoler, car j'exposais dans des espaces qui n'étaient pas faits pour, et où il y avait de réelles difficultés à montrer une vidéo projetée. Dans une gare maritime par exemple, il y a des clients, des guichets et tout le reste, mais rien pour montrer des films. Ce choix m'a aussi permis de créer un autre rapport au public. Les gens viennent, passent et voient un objet. Ils trouvent cet objet et puis ils le visitent. Les dimensions du conteneur sont très proches de l'échelle humaine : cela recadre, assombrit et donne une image aux dimensions du spectateur. Cela crée aussi un rapport plus individuel, qui isole le regard…

CP — *En même temps que les films et leur mise en espace mettent en jeu le corps du spectateur, on plonge dans la matière de l'image.*

MD — Oui aussi… Généralement, les visiteurs pénètrent dedans seuls. Une des premières vidéos que j'ai réalisée a été montrée, à l'époque, dans un caisson qui ressemblait un peu à un photomaton, ce qui fait que les spectateurs étaient en face d'une image très près de leur regard, avec un son très dense qui prenait tout l'espace. Je travaille sur les écarts de dimensions entre ce qui est filmé, ce qui est proche de moi et la taille de l'image dans l'espace. C'est important de mettre en jeu le corps du spectateur via la dimension « hors échelle » de l'image, en fonction de son amplitude et de son déploiement, cela transforme les perceptions.



Les finistères, 2000. Vidéo, 43 min, couleur, sonore © Marcel Dinahet, collection du CNAP



Les finistères, 2000. Vidéo, 43 min, couleur, sonore © Marcel Dinahet, collection du CNAP



Dakar, sur le départ, 2017. Vidéo, 1 min, couleur, sonore © Marcel Dinahet

CP — *Harun Farocki appelait « images opératoires[10] » des images filmées produites sans la présence humaine. Les premières images qui ont été réalisées dans cette intention seraient le fait des Américains : en plaçant une caméra sur une tête de missile larguée par avion, on se sépare de l'opérateur, tout en associant machine de vision et machine de mort.*

MD — Ces images doivent nous interroger sur la manière dont on regarde : comment est-ce que l'on peut changer la possibilité du regard d'un ensemble de personnes qui ne sont pas spécialisées dans la reconnaissance d'une image ? – autre qu'une image télévisuelle, ou des images de drones par exemple, qui sont problématiques parce qu'elles deviennent une convention. Il est de plus en plus facile de faire une belle image, mais une fois qu'une telle image est produite, qu'est-ce qu'on peut faire au-delà ? – avec l'outil, l'appareil, la caméra… Si en tant que spectateur, tu n'es confronté qu'à des images uniformisées, filmées avec les mêmes focales et qui mettent les mêmes espaces en jeu, que se passe-t-il si on te propose de voir les choses autrement ? Est-ce que c'est bien de faire ça ? Je ne sais pas…

Dans *Les finistères,* on voit des personnes qui viennent voir la mer, sur une pointe à l'extrémité de la terre. La première fois que j'ai vraiment vu une scène semblable, j'étais au Portugal. Les gens viennent le dimanche et ils regardent la mer. Ils prennent la pause, ils se font photographier devant et l'instant ne dure pas plus de cinq minutes. Après, ils vont écouter le match ou faire autre chose dans leur voiture, mais ils restent proches de l'endroit d'où ils ont regardé. C'est assez étrange, très ritualisé… En 1998, j'ai donc tourné ce film qui s'appelle *Les finistères*[11]. J'ai filmé ce que l'on voit bien sûr, mais aussi ce que l'on ne voit pas. J'ai plongé, je suis allé dans tous les sens pour vraiment prendre le contrepied de tout ça, et puis pour fouiller du regard. Ce que la plupart des personnes qui viennent là ne voient pas, soit parce qu'ils n'ont pas envie, soit parce qu'ils n'ont pas la curiosité.



Le nuage s'efface, 2016. Vidéo, 3 min, couleur, sonore © Marcel Dinahet

À Cabo da Roca, il y a ce phare, l'endroit est très connu au Portugal, c'est à l'ouest de Lisbonne. Mais en réalité, les gens y vont pour qu'on leur donne un diplôme comme quoi ils ont été à l'extrême ouest de l'Europe. Eh bien, tu as plus de personnes à faire la queue pour avoir le diplôme que pour voir le paysage. C'est assez étrange, je ne sais pas comment l'expliquer… Ce qu'ils font dit : je suis allé là, peu importe ce que j'ai vu. Je suis un peu cruel, là, non ? Ils ont quand même regardé un petit peu… Mais pas beaucoup, je trouve.

CP — *Effectivement, ta posture est tout à fait différente, tu restes et tu agis dans le paysage. C'est une plongée, une histoire de plongée, plus qu'une histoire de représentation, ça dit : que faire avec le paysage ?*

MD — Ce sont des actions… Si je fais un film, c'est aussi pour témoigner de ce que je ressens et de ce que je vois. Je n'ai pas d'intention définie par rapport à un public. Ce n'est pas non plus une documentation : je suis dans le paysage et à un moment donné, j'agis d'une façon ou d'une autre. Comment on s'en sort avec un paysage qui est très fort, un peu comme à Ouessant, qui est un des endroits les plus photographiés en France ? Mais qu'est-ce qu'on en fait ? Qu'est-ce que tu peux en faire ? Si tu veux, c'est le même problème qu'en Amazonie, la végétation est gigantesque et magnifique, on est dans une démesure du paysage. Tu peux prendre une belle image dans la jungle, et après ? Donc, il faut passer au-delà… Je dois essayer de reconnaître ce que je vois, pour approfondir mon regard.



Les finistères, 2000. Vidéo, 43 min, couleur, sonore © Marcel Dinahet, collection du CNAP

Notes

1 Dinahet Marcel, *Sous le vent*, FRAC Bretagne, Rennes, du 14 juin au 10 novembre 2019.
2 « Marcel Dinahet : sculpteur », vidéo, 12 minutes, *FR3 Rennes*, 13 mars 1981 [www.ina.fr/video/RXC00001064].
3 Jean Alfred Epstein (1897-1953), réalisateur et essayiste français. Voir Epstein Jean, *L'intelligence d'une machine, Le cinéma du diable, et autres écrits. Écrits complets (1945-1951)*, volume 5, Paris, Independencia, 2014.
4 Dinahet Marcel, *Épaves – Nuages*, Galerie Les Filles du calvaire, Paris, du 1er au 31 juillet 2017.
5 Suspended spaces est un collectif d'artistes-chercheurs internationaux, implanté à Paris.
6 Pierre Restany (1930-2003), historien et critique d'art français.
7 Frans Krajcberg (1921-2017), ingénieur et artiste polonais émigré au Brésil dont il acquiert la nationalité en 1956.
8 Restany Pierre, *Le manifeste du rio Negro. Du naturalisme intégral*, 3 août 1978 [bit.ly/2QPz7iu].
9 Dans cette vidéo de 3 minutes, l'artiste suit la trace d'un nuage qui s'évapore en même temps qu'il s'élève dans le ciel.
10 Farocki Harun, « La guerre trouve toujours une issue », *in HF/RG, Harun Farocki / Rodney Graham, Montreuil*, Black Jack/Paris, Galerie nationale du Jeu de paume, 2009.
11 *Les finistères*, 2000. Vidéo, 43 min, couleur, sonore.