

Figures des métamorphoses climatiques

par Evgenia Giannuri

Figures devant une Métamorphose. Mur II (d'après Joan Miro), 2007, 15 min

Du blanc de l'écran surgit une étendue verte; d'abord un vert délavé, effacé, liquéfié; ensuite le vert profond, sûr et éclatant des feuilles de printemps. Le vent caresse la surface verte. Ici et là, elle est ponctuée par des taches noires, enclaves ou dénivèlement de terre. De légères ondulations animent l'aplat des feuilles comme les vagues agitent la mer. Un fondu-enchaîné fait progressivement disparaître le premier monochrome vert au profit d'un deuxième qui lui succède, même et pourtant autre. Dans la deuxième version verte, les feuilles sculptent le relief dans la diagonale d'une ligne de fuite. Le vent souffle plus fort. Quelque part à proximité de l'endroit représenté, il pleut; ou il pleuvra; ou il a plu. Une situation en attente d'un orage ou d'un retour au calme. Si seulement un être humain ou un animal pouvait apparaître, traverser l'écran, donnant à ce lieu étrange une dimension physique, une quelconque identité géographique! Cut. Retour à l'image délavée du début. Deuxième cut. Retour à l'étendue verte. Un éclaircissement lent illumine l'écran. Il sera doublé par un deuxième fondu-enchaîné au bout duquel réapparaîtra la première version du monochrome vert. Nouveau cut. nouveau délavement des couleurs: retour à l'image du relief en diagonale. Le vent est maintenant violent. Autre cut et puis fondu au noir. Silence. Quand l'image réapparaîtra, ça sera pour opérer un tour de magie: le vert se diluera en rouge puis jaune, comme si du printemps l'on pouvait passer aux couleurs de l'automne sous l'effet d'une brusque accélération temporelle. Au bout du jaunissement, aux limites de la blancheur, reviendra le vert. Par contraste, celui-ci nous semble maintenant encore plus profond, tel le vert de l'après-!orage, clair et généreux, sans trouble ni nuance. Troisième fondu enchaîné et passage définitif à la première image du monochrome vert. Fin.

Entre-temps des feuilles se sont envolées. Ces événements naturels d'amplitude minimale sont devenus à mes yeux des événements imagés d'intensité maximale. À défaut de corps, de repères d'échelle et d'éclatement météorologique que le vent a beau annoncer sans que jamais rien ne surgisse, les feuilles envolées deviennent ma seule fiction. Je m'y accroche. Cette reconnaissance me reconforte. Et pourtant la vraie fiction est ailleurs. À la partie supérieure des deux plans alternés s'ouvre un morceau de ciel horizontal. Devant mes yeux - me dis-je s'étend un champ en altitude. Malgré les informations contraires que me fournit le titre de l'oeuvre, j'interprète cette partie

supérieure de l'image comme une profondeur. Mon désir de nommer ce qui échappe à ma capacité de nommer me dicte l'erreur. Une erreur d'interprétation qui cache une plus profonde errance de perception dont je deviens témoin malgré moi. Carolina Saquel explique que *Figures devant une Métamorphose. Mur I et II* répondent aux tableaux de Joan Miró, à son traitement de l'espace de la toile, à son agencement des couleurs. Or, son hommage est morphogénétique, générateur de formes et de métamorphoses. Car tout ce qui a précédé jusqu'à maintenant, tout ce que je viens de décrire, tout cela est faux. Ayant moi-même succombé au pouvoir de la métamorphose, j'ai décrit l'illusion et non pas l'image. Et pourtant j'ai cru avoir été attentive au moindre de ses changements, au moindre mouvement de ses humeurs.

La vérité du référent est autre. Il n'y a ni paysage, ni champ, ni altitude, ni un quelconque espace à identifier. Il n'y a d'espace qu'en tant que négation. Devant nos yeux s'élève - il ne s'étend point - un mur. Ce que l'image donne à voir n'est que l'obstacle à la vision, sa limite, l'espace d'un espace obturé; la perspective que nous pensons intercepter grâce au travail expert des lignes de fuite fantasmées n'étant que la correction visuelle qui adapte le désir de voir à son interdiction. Des fondus enchaînés et des cuts alternent deux plans tournés l'un à côté de l'autre à quelques mètres de distance. A deux reprises donc la caméra est placée aux pieds d'un mur couvert de verdure et situé en plein centre de Paris. Aucun jardin d'Eden, ici pas de végétation amazonienne, seulement le travail exquis de cadrage et d'extraction d'éléments du réel fournis avec un fort potentiel métamorphique. Un potentiel métamorphique capable de changer la donne de la situation de base. Il serait cependant trop simple si seul le geste illusionniste inné au dispositif photocinématographique, était à l'origine de la métamorphose du mur vertical en aplat terrestre. Je soupçonne un travail de métamorphose beaucoup plus complexe. Je soupçonne une horizontalité qui se strie sans rien perdre de sa conviction verticale, de son élan en hauteur. Une coexistence entre axes verticaux et horizontaux que justifie mon regard: car je sais que je suis face au mur et pourtant je vois l'étendue verte; je sais que le mur est en centre ville - étant passée plusieurs fois devant - mais je me laisse emporter ailleurs. Le titre de l'oeuvre vient à mon secours. Carolina Saquel dit «figures» et «métamorphose», et entre les deux elle insère un mot, certes moins mystérieux, et pourtant si lucide: « devant ». Pas de translation donc entre axe vertical et horizontal, pas de déguisement, mais plutôt une figure horizontale devant une verticalité en métamorphose, une horizontalité inscrite sur le devant de la surface verticale du mur et pourtant émergente de ses fonds. Ainsi, la profondeur de champ s'appose sur le devant de la surface murale; l'ouverture d'horizon devant l'horizon fermé, la perspective devant son absence, la macro-vision devant la micro-vision; enfin, ni plus ni moins que l'écran magique de mes étés d'enfance où des images surgissaient du fond d'un énorme mur blanc en plein air : un " à côté de chez nous" que les adultes appelaient « le cinéma » et auquel très tôt j'ai rendu hommage en escaladant le bassin de la cuisine pour accéder à la petite fenêtre d'où je pouvais

voir un bout de ce quelque chose en image que les adultes appelaient aussi « le cinéma » ; cela chaque nuit avant de me coucher, mon rituel nocturne, prélude de rêves.

L'image de Carolina Saquel invente un espace qui n'est ni vertical, ni horizontal, mais oblique; l'oblique d'une forme visuelle qui compense les deux axes géométriques en une échelle diagonale senso-métrique. Parlant de son travail, elle déclare avoir souhaité explorer une fonction du montage qui donnerait l'impression que le plan surgit de l'intérieur même de la matière filmique. Ses fondus finissent par graver des allers - retours rythmés entre le derrière et le devant du plan et vice versa. Or, le derrière et le devant en question ne sont pas des dénominateurs de lieu mais des extrémités d'une profondeur oblique - peut-être psychique - d'un échelonnage des valeurs, sans dimensions spatiales ni épaisseur temporelle. Cette profondeur oblique est une pente rythmique, une inclinaison/dé-clinaison, une « klisis », du verbe grec " klino ", faire pencher, incliner, appuyer, coucher. Dépourvue de coordonnées spatiotemporelles elle désigne une « klimaka ", une échelle, ou encore le « climax" culminant d'une progression, ou encore un « climat »). Dans la profondeur oblique de l'image, le climat oscille entre l'orage et le calme, entre éléments fixes et animés, tremblements de feuilles et immobilisme de surfaces, entre ondulations vibrantes, tremblements palpitants et le néant figé. Il oscille aussi entre intensités de couleurs et leur effacement progressif et tamisé; entre temporalités des durées interminables et instantanés événementiels d'intensité maximale; enfin entre couches de montage et vitesses de connectivité des plans (du cut au fondu), des mêmes deux plans qui tournent en boucle. La profondeur oblique est celle d'un climat des métamorphoses formelles dont le symptôme par excellence devient un certain accident visuel, une clinique de la vision erronée ou l'errance perceptive des référents.

Figures of Climate Metamorphoses

By Evgenia Giannuri

Figures devant une Métamorphose. Mur II (d'après Joan Miró) [Figures Before a Metamorphosis. Wall II (according to Joan Miró)], 2007, 15'

From the white of the screen comes a green expanse—at first a faded, erased, liquefied green, then the deep, certain, bright green of spring leaves. The wind caresses the green surface, marked here and there by black stains, like enclaves or uneven soil. Slight ripples animate the flat tint of the leaves like waves disturbing the sea. A dissolve progressively removes the first green monochrome replacing it with a second one that follows—the same and yet different. In this second version, the leaves sculpt the relief in the diagonal of a vanishing line. The wind blows harder. Somewhere near the place represented it is raining, or it will rain, or it has already rained. It is a situation that anticipates a storm or the calm that returns right after. If only a human being or an animal could appear across the screen and give this strange place a physical dimension or a specific geographic identity! Cut. Back to the initial faded image. Second cut. Back to the green expanse. A slow brightness illuminates the screen. It will be doubled by a second dissolve after which the first green monochrome will reappear. New cut. The colors fade and the image of the diagonal relief returns. The wind is now violent. Another cut and then fade to black. Silence. When the image reappears it will do so in order to perform an act of magic: green will dilute into red followed by yellow, as if we could go from spring to fall colors under the influence of a sudden time acceleration. As the yellow becomes almost white, green suddenly returns. However, it now seems to be a deeper shade, like the green following a storm—clear and generous, free of trouble and nuance. Then comes a third dissolve and the final changeover to the first image of the green monochrome. The end.

In the meantime some leaves blew away. These natural events of minimum amplitude seem to me to be imagined events of maximum intensity. In the absence of the body, of scale marks, and of the meteorological event promised by the wind but never delivered, the leaves in flight become my only fiction. I cling to them. I am heartened by this acknowledgment. And yet the real fiction is somewhere else. Above two alternating shots a fragment of horizontal sky opens. Before my eyes (I say to myself) a high-altitude field extends itself. Despite the contrary information provided to me by the title of the piece, I interpret this upper part of the image as depth. My desire to give a name to what escapes my capacity to give a name to reveals the error to me—a misinterpretation that hides a deeper, wandering perception that I witness involuntarily. Carolina Saquel explains that *Figures*

Before a Metamorphosis. Wall I and II respond to Joan Miró's paintings: to his treatment of space and his arrangement of color. However, her homage is morphogenetic: it generates shape and metamorphosis. This is because everything until now—everything I have just described—is false. Having succumbed to the power of metamorphosis, I described the illusion and not the image. I believed that I was vigilant to the slightest of its shifts, to the slightest of its mood changes.

The truth of the referent is another one. There is no landscape, no field, no altitude, no space to identify. There's no space other than that of negation. Rising, not extending, before our eyes is a wall. What the image offers to the viewer is only an obstacle to vision—its limit, the space of a sealed space where the perspective that we expect to intercept through the expert work of the imagined vanishing lines is only the visual correction that adapts the desire to see to its interdiction. Dissolves and cuts alternate between two shots captured a few meters away from each other. On two occasions the camera is located at the foot of a wall covered by vegetation in the very center of Paris. This is no Garden of Eden. There is no Amazonian vegetation here, but an exquisite process of framing and extracting visual elements that contain great metamorphic potential capable of completely transforming the original situation. It would be, nevertheless, too simple if nothing but the illusionistic gesture proper to the photo-cinematographic device had instigated the metamorphosis of the vertical wall into a terrestrial flat tint. I suspect there is a much more complex process of metamorphosis at play. I suspect a horizontality that streaks without losing any of its vertical conviction or height impetus. This coexistence between vertical and horizontal axes justifies my perception: I know I am in front of the wall and yet I see the green expanse. I know that the wall is in the city center—I have passed by it many times—but I allow myself to be carried away to somewhere else. The piece's title comes to my rescue. Saquel says "figures" and "metamorphosis", and between the two she places one word, certainly less mysterious, yet so lucid: "before" (*devant*). Thus there is no transfer between vertical and horizontal axes—no disguise—but rather a horizontal figure before a verticality in metamorphosis: a horizontality placed before the wall's vertical surface and yet emerging from its depths. The depth of field is fixed before the surface of the wall, the horizon's opening before the closed horizon, the perspective in the face of its absence, the macro vision before the micro vision; finally, no more and no less than the magical screen of my childhood summers when images would arise from the bottom of an enormous white outdoor wall: a "next door to us" that adults called "the cinema" and to which I paid early tribute by climbing the kitchen sink to access a small window from where I could see a fragment of this something in image that adults called "the cinema." I repeated this every evening before going to bed. It became my nighttime ritual, the prelude to my dreams.

Carolina Saquel's image invents a space that is neither vertical nor horizontal but, rather, oblique—the obliquity of a visual form that compensates both geometric axes in a diagonal,

sensometric scale. In reference to her work, she says that she wanted to explore a function of montage that would create the impression that the shot emerges from inside the film material itself. Its dissolves ultimately engrave rhythmic travels between the back and the front of the shot and vice versa. However, the back and the front mentioned are not denominators of a place but extremities of an oblique depth—psychological perhaps—of a scaling of values with no spatial dimensions and no density of time. This oblique depth is a rhythmic slope, an in-clination/de-clination, a *klisis*, from the Greek verb *klino*: to make lean, incline, push, or lay. Devoid of its space-time references, it names a *klimaka*, a scale, the “climax,” the peak of a progression, or a “climate.” In the oblique depth of image, climate oscillates between the storm and the calm, between fixed and animated elements, the tremor of leaves and immobility of surfaces, among vibrating undulations, beating tremors and the fixed void. It oscillates as well between color intensities and their progressive, sieved deletion; between temporalities of prolonged periods and the snapshots of an event of maximum intensity; finally, between editing layers and the connectivity speeds of the shots (from cut to dissolve)—of the same two shots playing in a loop. The oblique depth is that of climate of formal metamorphoses whose *sinthome* par excellence becomes a certain visual accident, a clinic of the mistaken vision or the perceptive wandering of referents.