

Les fables véridiques de Dimitri Robert

Pascal Poyet

« *Même si les critiques le nient, je crois ceci : les fables sont véridiques.* »

(Michelangelo Antonioni)

Une phrase, en anglais, une phrase comme un plan de film, un plan comme une fable d'une ligne, est imprimée, répétée sur un grand tissu. « Au milieu de nulle part, un autre rocher », autre que les autres nommés dans les autres et mêmes phrases, « tient sa position, seul », comme face aux assauts de l'ennemi, « défiant le paysage, tentant d'exprimer la grande complexité de sa personnalité minérale ». Fable métonymique qui tente d'obtenir tout un paysage d'un autre et seul élément aussi rétif que le rocher personnifié qui le défie ! Le texte n'est pas un rideau sur une image. Ce n'est pas un étendard agité par un vent sonore, filmé et projeté au mur ; il ne cache pas un prétendu plan sur un paysage de désert où le spectateur, lui dit-on, s'il pouvait soulever le voile et entrer, irait faire un tour, mais à ses risques et périls, car le vent qui agite le texte pourrait bien y déclencher des tornades : « Alors profitez donc de ne rien voir » (*Death Valley*). L'antagonisme supposé entre lisible et visible est ici traduit, dans la langue de Smithson (« *Under each rock is an orgy of scale* »), en un conflit intestinal, par les métaphores employées et par les mots donnés à voir sur l'objet à lire : *ground* désignant le sol, l'expression militaire « *stands its ground* » campe, au milieu de nulle part, le personnage sur un sol que matérialise l'horizontale tendue de la phrase, la longueur incompressible dont on déploiera l'objet au mur, la durée du plan. Quel nom (non pas quel titre) D.R. donne-t-il à cet étendard-ci ? — c'est *une voile*.

Une voile, quoique beaucoup, dans son travail, soit à dessein dérobé au regard, que les voiles (masc.) n'y soient pas rares. De fumée aussi dans cette série d'images extraites de vidéos prises par les caméras des *gunships* américains au-dessus de l'Afghanistan, auxquelles D.R. a voulu donner la matérialité de tirages sérigraphiques : *Des matérialisations d'une guerre virtuelle*. L'une d'elles montre l'épais nuage qui à chaque impact grossit à l'endroit du collimateur que la vue présente en son centre, et envahit progressivement le cadre. « Il y a trop de fumée, on n'y voit plus rien », dit, au bas d'un écran noir et sonore, l'un des sous-titres de *Misrata, avril 2011*, traduisant et transcrivant paroles et détonations.

Voile (fém.) est aussi le nom que D.R. donne à l'étendard géant que, dans l'un de ses films, un porte-drapeau tente, dans un effort aussi démesuré que l'objet qu'il déplace, de déployer dans une rue d'une zone périurbaine. Déployer une surface sur une ligne — pour couvrir tout le cadre de l'image ? Ce film — cette allégorie ? — est diffusé en boucle. La musique se prolonge entre deux reprises : c'est celle du film de F. Truffaut, *Les quatre cents coups*, dont on cite ici le travelling final, la course d'Antoine Doinel. Mais le porte-drapeau, écrasé de fatigue sous son mât, tient aussi du Sisyphe d'Albert Camus. Imaginant son personnage, Camus s'intéresse à « cette pause » qu'il prend chaque fois qu'il redescend chercher son rocher : « respiration » qui revient « aussi sûrement que son malheur ». Or, avant le recommencement du film de D.R., plusieurs plans sont consacrés au moment où le porte-drapeau, hors d'haleine, récupère. Il jette un œil à la longueur qu'il va falloir de nouveau courir. Moment qu'avec Camus nous pourrions qualifier de « moment de conscience ». Sisyphe, écrit-il, « est alors supérieur à son destin ».

Noir. Détonations. (Un de ces noirs tenant deux séquences à distance, que D.R., monteur, compare à des retours à la ligne.) Un artificier (c'est le titre de cet autre film) surveille les explosions qu'il a déclenchées en plein jour au

sol d'un terrain vague. Au fond, les tours d'une ville. La caméra déambulant sur ce « désert d'asphalte » y a trouvé ce personnage énigmatique, qui, les mains dans les poches, se tient debout, « défiant le paysage », au bord d'une tranchée gigantesque. La différence d'échelle est dramatisée, la même que celle opposant le rocher au paysage, le porte-drapeau à sa voile, ici par le cadrage et par le son. Le regard de l'artificier sur le feu dont il est l'opérateur n'est pas celui du porte-drapeau cherchant ses forces. Il en rappelle un autre : celui, certes plus frondeur, de Daria, l'héroïne de *Zabriskie Point*, capable, dans la dernière scène de la fable véridique que constitue ce film de M. Antonioni (cité dans une pièce antérieure de D.R.), de faire partir la villa de son patron en éclats, longuement. Une « guerre virtuelle » se déroule-t-elle sous le regard opérateur de l'artificier ? Essayons de faire tenir le plan final en une phrase, une fable : « au milieu de nulle part », l'artificier, « tenant sa position », « seul », observe la dissipation du voile de fumée soulevé par ses fusées, tandis qu'au fond, les tours réapparaissent, debout. Nous le voyons de dos. Esquisse-t-il le même étrange sourire que Daria après l'explosion ?

« Moment de conscience. »