

ETC



La vidéo et le charbon

William Kentridge, *Medicine Chest*, Galerie Marian Goodman, Paris. 8 septembre - 20 octobre 2001

Ludovic Fouquet

Number 56, December 2001, January–February 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35350ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Fouquet, L. (2001). Review of [La vidéo et le charbon / William Kentridge, *Medicine Chest*, Galerie Marian Goodman, Paris. 8 septembre - 20 octobre 2001]. *ETC*, (56), 54–58.

Paris

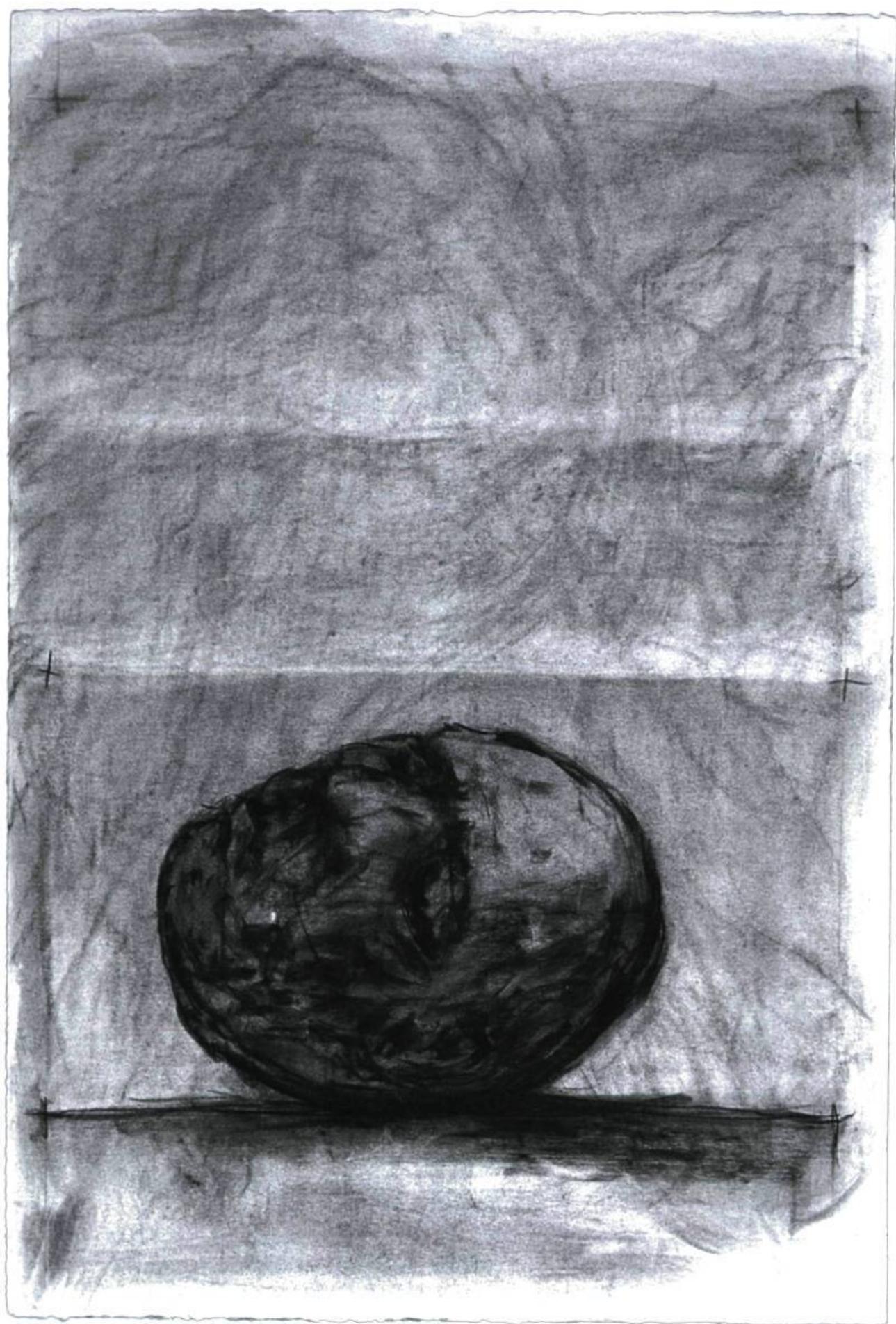
LA VIDÉO ET LE CHARBON

William Kentridge, *Medicine Chest*, Galerie Marian Goodman,
Paris. 8 septembre - 20 octobre 2001

es installations vidéo ont recours à de nombreux supports; certaines exploitent la pragmatique du moniteur, d'autres, au moyen de la vidéo-projection, s'en servent comme d'une métaphore mimant d'autres pragmatiques (cinématographique le plus souvent) ou des éléments du réel (dans un jeu de coïncidence entre l'image projetée et le support utilisé). William Kentridge, artiste vivant à Johannesburg, travaille pour le théâtre et l'opéra et a réalisé de nombreux spectacles mêlant acteurs, marionnettes de bois manipulées à vue à la manière du bunraku japonais et film d'animation réalisé au fusain¹. *Medicine chest* est sa deuxième installation utilisant la projection. Poursuivant une réflexion scénographique de l'intégration de l'écran à la scène, il réalise ici une proposition confondant objet et projection, support et image, dans des images et une manière éloignées des propositions plus technologiques auxquelles nous sommes habitués ce médium.

Le premier espace de la galerie contient 17 dessins de grand format (1 m x 1 m 30) réalisés au fusain : le format est peu fréquent et permet d'apprécier la matière, les nuances, les gestes. Tous baignent dans ces mêmes gris, sombres ou translucides, caractéristiques du travail au fusain. Six d'entre eux sont composés en trois bandes superposées, à la manière d'une bande dessinée (paysages) ou d'étagères dont les divers niveaux, hâtivement tracés, supportent des nécessaires de toilette (flacons, rasoirs, pichets, bols). On y retrouve de grands paysages désolés, à l'horizon bas, ponctués de poteaux, d'arbres, silhouettes verticales. Sur certains, une figure démesurée flotte telle une allégorie (tête d'homme posée au sol, microscope, instruments de mesure). Des autoportraits, interrogateurs et désabusés, accompagnés de flacons, suggèrent que l'artiste se regarde dans un miroir de salle de bain, au matin – environnement que les dessins d'un lavabo ou de rasoirs confirment. Les motifs sont parfois à peine suggérés, parfois le trait très précis ou, au contraire, schématique, et alors volontiers épais, sombre, jouant d'empâtements de fusain (belle silhouette d'oiseau, posé sur une étagère). Le geste est vif, cernant les formes, les modelant parfois dans de beaux effets de volumes. Chaque planche est entourée d'une large marge, l'encadrant dans la page, de manière non stricte (débords, annotations...). Des feuilles de plus petits formats portent des textes sur fond gris, lettrage noir strict, reprenant des extraits d'affichettes mentionnant des manchettes de journaux sud-africains. Ces dessins sont la matière première du film d'animation

présenté ensuite. Kentridge travaille selon la technique traditionnelle de tournage « image par image », mais sa particularité est de retravailler, de modifier la séquence sur le même dessin. Là où le dessin animé multiplie les surfaces dessinées, Kentridge conserve la même feuille. Le dessin évolue, faisant littéralement bouger le motif, qui est effacé mais dont il reste des traces, éventuellement une silhouette, une forme. Kentridge propose des dessins palimpsestes, mais là où l'étymologie suggère qu'il faut gratter de nouveau, lui gomme, exploitant la survivance d'un passage, un poudroisement de fusain. Ainsi, cet oiseau perché sur l'étagère supérieure, de profil, alors qu'au-dessous de lui, un brouillard gris tournoie, selon l'itinéraire suivi par l'oiseau dans la séquence filmée. L'activité de gommage est visible (larges pans faits à la gomme, mie de pain, étalement gris ...), allant parfois jusqu'au grattage, la gomme usant le papier qui dévoile de nouveau une surface blanche. Kentridge dispose sur la feuille divers repères rouges ou oranges, uniquement visibles de près, correspondant à chaque étape de l'animation; une même couleur est utilisée pour les lignes de composition ou pour des figures qui ne sont plus visibles. Ainsi, trois pichets restent perceptibles au milieu d'un paysage, figures spectrales suggérant les tours d'une centrale atomique, mais surtout dévoilant un état précédent de l'image. Cette graphie, rappelant les annotations d'un Velickovic, tout en cassant l'aspect « beau dessin », est un témoignage sur la genèse même de l'image. Plus encore que la beauté des croquis, c'est bien ce déplacement de la figure, ce fondu-enchaîné graphique, laissant perceptible une vibration autour de la figure, qui interpelle. Dans une pièce blanche, une armoire à pharmacie de même couleur est fixée près d'un angle. La porte vitrée légèrement violette permet de voir en transparence : deux plaques vitrées délimitent trois niveaux de rangement. La vitrine mesure environ 30 centimètre sur 40, ce qui, pour Kentridge, coïncide avec la taille des affichettes placardant les gros-titres de journaux à Johannesburg. Le film est projeté sur le fond de cette boîte, par l'arrière – on devine qu'un projecteur est placé derrière la cloison blanche – jouant simultanément de l'affiche, de l'armoire de salle de bain, du miroir et de l'écran. L'armoire vide s'empli de tous les objets, oiseaux, visages dessinés, et la coïncidence des trois bandes avec ces étagères de verre renforce l'illusion : à plusieurs reprises, on a l'impression que les objets occupent l'espace, que l'oiseau est non pas seulement bloqué dans l'espace de la feuille, mais bel et bien dans la boîte vitrée; cette dernière







William Kentridge, *Shadow Procession*.
Photos : Ludovic Fouquet.

acquiert une profondeur troublante. Il est alors intéressant d'ouvrir l'armoire, ce qui a pour effet de renforcer l'impression de vacuité, tout en permettant un jeu de reflets des dessins projetés sur la surface vitrée : le reflet comme preuve ontologique de présence – pratique récurrente de l'utilisation de la vidéo. Ouvrant cette porte, l'on saisit aussi des reflets verts, dus à la couleur du verre des étagères, ainsi qu'une légère nuance rose, donnée par la couleur même du halo de projection; ces nuances et matières ajoutent sur l'image des strates suggestives.

L'armoire est aussi écran, lorsque sont diffusés les paysages, ainsi qu'une saynète montrant la lune, sur laquelle tourment toutes sortes de choses. Cependant, il s'agit le plus souvent de bandes de paysage respectant la répartition en trois étagères, et dans lesquelles interviennent, s'intercalent, des objets de salle de bain. Lorsque le paysage occupe toute la hauteur, comme lorsqu'on voit l'autoportrait ou le buste d'une femme dévoilant sa poitrine, les bandes de verre n'occultent pas l'image mais la chargent d'une portée métaphorique. Miroir d'un genre particulier, cette installation place l'écran en lieu et place du miroir. Le visiteur devient alors l'individu au matin *s'auscultant* devant le miroir et laissant aller ses pensées. Toutes ces séquences semblent en effet n'être qu'une succession de souvenirs, de résurgences, entrecoupées par la vision de l'autoportrait ou des objets occupant l'armoire – dans les deux cas, un *retour au réel*. L'armoire à pharmacie est l'image (ou la thérapie ?) d'une conscience au miroir. La technique utilisée par Kentridge, ce palimpseste en mouvement, suggère une même approche : à la transformation des figures à vue correspond la transformation des idées, l'enchaînement aléatoire des pensées selon une logique associative (visuelle, sémantique...). Une musique au piano, évoquant un mouvement en spirale, léger, comme mécanique, donne un arrière-plan plus politique au propos : les individus dans ce film apparaissant d'autant comme des figures animées, mûes, pressées, semblant obéir ou conditionnées par ces slogans récurrents – autant de résurgences visuelles.

Le film rend d'autant plus sensibles ces traces de passages, ces transformations de présences, que les dessins ont d'abord été vus, travail préparatoire de la réalisation du film comme de sa perception. Le film d'animation se fait palimpseste, laissant visible une trainée de poudre ou une armée de personnages translucides

lorsqu'un individu traverse l'une des bandes dessinées. À l'esthétique stricte, dépouillée, froide, solide, de l'armoire s'oppose le médium plus chaud, friable, flou, fragile du fusain; à l'objet s'oppose le spectre, mais c'est la réunion des deux éléments, ou plutôt non seulement leur juxtaposition, mais surtout leur superposition, qui fait sens. Le visiteur est invité à superposer les strates visuelles, et éventuellement à les troubler, les multiplier ou les décaler (dans la possibilité d'ouverture de la paroi vitrée, déplaçant les reflets). Cette technique graphique construite sur le palimpseste (permanence et transparence, toutes les Romes en un regard aurait dit Freud²), trouve, par le biais de la vidéo, une expression heureuse, seule solution pour donner à voir toutes les étapes de l'animation, dont la feuille dessinée n'en est plus que le témoin. La vidéo filme le dessin, l'écran devient page blanche, le fusain acquiert la plasticité de la matière que l'on modèle et Kentridge propose un étrange objet, boîte vide venant panser nos maux, étrange remède d'images et de sons ricochant sur les parois de verre d'une armoire à pharmacie qui ne propose rien d'autre qu'elle-même. Kentridge évoque d'une manière visuelle, apparemment désuète, « la manière incohérente et contradictoire dont nous construisons notre perception de nous-même. »³ Les images de soi, comme les souvenirs, et les associations d'idées se bousculent, occupant toute la surface de cette boîte, qu'un individu ensommeillé entrouvre, boîte de Pandorre vide avant même son ouverture, mais qu'un jeu de lumière emplira non pas de l'image de nos rêves, mais de la poudre grise laissée par leurs passages ou leur agitation même.

NOTES

¹ Ces films agissent comme des contrepoints, des gros plans irrévérents, des cartons d'informations, à la manière des « tricksfilms », petits films d'animation qu'utilisa Piscator dans *Le brave soldat Schwejk* (1928).

Kentridge a présenté en Europe, avec sa compagnie, Handsping Puppet Company, *Faustus in Africa I*, d'après W. Goethe et Lesego Rampoleng (1995) et *Ubu and the Truth Commission*, sur un texte de James Taylor (1997). Une première version de son nouveau spectacle sera présentée à Paris en octobre, *Zeno at 4 a.m.*

² Dans son analyse du Roman *Gradiva*, de Jensen : *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, Paris Gallimard, 1986.

³ William Kentridge, note d'intention.