

L'image qui manque

A propos de *Tracing Papers* de Nathalie Joffre

Dans tous les dispositifs de Nathalie Joffre, l'image, la première image, s'éloigne, devient spectrale, s'absente. Un exemple pour commencer : celui des gravures paléolithiques de Lascaux qui apparaissent dans son film *Paysages post-archéologiques*. Chevaux, aurochs, cervidés surgis de la nuit du temps, on croit les voir ; pourtant, ce qu'on voit en réalité, ce n'est pas leur premier tracé sur les parois de la grotte ; c'est l'écho au septième degré de ce dernier, comme les rides d'un ricochet laissées sur l'eau par une pierre engloutie : images d'abord relevées par l'abbé André Glory dans les années 1950, puis scannées, puis redessinées à petite échelle sur calque par Nathalie Joffre, puis projetées sur des portions du plan-relief d'un territoire imaginaire, puis regravées sur l'enduit sablé et pigmenté du plâtre de ces reliefs, lesquels sont finalement transformés en film à partir d'un double numérique en photogrammétrie. Images d'images d'images d'images d'images d'images d'images d'images. A l'origine du processus, un manque, une absence : celle des gravures mêmes de Lascaux, qu'on n'a jamais vues, dont on n'a fait que saisir le premier impact dans le regard et la main dessinatrice de l'abbé Glory, impact qui s'est transmis du prêtre archéologue mort en 1966 à la jeune artiste du XXI^e siècle, puis s'est répercuté degré par degré jusqu'au stade ultime de ce film à la fin duquel tout le paysage imaginaire, par une animation 3D, se distend et se dissout en un nuage de points, poussières cosmiques s'éloignant inexorablement les unes des autres, jusqu'au fondu noir de la dernière image. Une disparition. Absence au départ, disparition à l'arrivée, et entre les deux, cette longue et fragile chaîne d'engendremens de l'image par l'image, née d'un vide, vouée au vide.

Depuis 2019, Nathalie Joffre a longuement tourné autour de Lascaux l'interdite : elle a marché dans ses parages, sur la colline au-dessus, a pris des photos du paysage environnant, ramassé des cailloux, des feuilles, des morceaux de bois, des pommes de pin, lu et écouté des récits, regardé d'innombrables reproductions, à commencer par la masse des relevés monumentaux de l'abbé Glory (cent dix-sept mètres carrés de calques, dit-on). Si cet inlassable arpentage a pris la tournure d'une obsession, c'est qu'il signifie autre chose que la seule attraction pour une zone mondialement célèbre, que son inaccessibilité revêt désormais pour nous d'un surcroît de sacré. A travers le manque de Lascaux même, à travers son retrait dans l'invisible, cristallise le sentiment plus général d'un vide à la source des images : on a beau partir encore et encore en quête de cette source primordiale, elle manquera toujours ; l'origine s'absente irrémédiablement. Et à partir de là, plus radicalement, cette métaphore de l'origine absente, que représente Lascaux, renvoie au vertige d'un vide métaphysique qui nous habite, qui anime de l'intérieur notre rapport au réel. Au commencement était le vide – c'est le dieu qui échappe, qui se dérobe, *deus absconditus* des anciens théologiens – et les résonances infinies de ce vide innervent jusqu'au plus profond niveau de nos perceptions pour en faire, en amont d'une distinction nette entre le réel et l'imaginaire, une succession infinie d'apparitions et de disparitions, de présences parcourues d'absence. La fascinante dérobade de la première image, en somme, révèle en nous l'étrange productivité d'un vide originel. Vide – ou substance invisible ? Restons-en au sentiment d'une absence, sans qu'on parvienne jamais à savoir si celui-ci résulte d'une vraie vacuité ou d'une plénitude cachée. En faisant graviter ses œuvres autour du trou noir de la grotte de Lascaux, l'artiste leur assigne donc pour fonction de rendre concrètement sensible une réflexion sur l'événement de l'image, lorsque l'expérience pratique du réel s'interrompt et que les apparences, soudain, se transforment en apparitions, auréolées de vide ou d'invisible, prophétesses fragiles de leur propre disparition.

Voici, disposés là comme sur un plan de travail, tous les éléments matériels de cette pensée de l'image comme noyau actif de présence-absence. Par leurs multiples agencements possibles, ils nous lèguent un questionnement sur la précarité des phénomènes de venue au visible et sur la fatalité de leur retrait, un glissement dans l'invisible – ou dans le vide ? Des surmodelages en plâtre dérobent à la vue des fragments naturels, transformés en inidentifiables momies ; des branches peintes à l'encre de Chine, perdant ainsi leur naturalité, deviennent des spectres ; en regard, des plans topographiques de grottes prennent chair, en quelque sorte, quand la sensualité soyeuse de la même encre de Chine les comble ; des pans de papier calque placés devant de petits objets surmoulés les voilent et paradoxalement les exaltent, floutés comme des fantômes ; à des photographies se superposent des lignes tracées sur le verre de leurs encadrements, qui en brouillent légèrement la vision ; ces photographies mêmes évoquent chacune des situations où l'aura d'une apparition résulte d'un sentiment d'évanescence (des arbres fondent dans le brouillard ; le regard éperdu d'un cervidé de Lascaux, photographié à partir d'un bout de relevé « Glory », semble désigner l'absence de la véritable gravure ; l'empreinte fossile d'une feuille de noisetier se dresse comme le mémorial de sa chute et de sa disparition, il y a des milliers d'années). Continuons : ici, un cristal de calcite biréfringente dédouble une petite reproduction de ce même dessin d'œil de cerf, qui a été placé dessous ; là, des tracés d'insectes xylophages, au revers d'une écorce d'aulne, troublent le regard tenté d'y déceler l'apparition d'une image, avant que l'évidence de leur naturalité aveugle ne reprenne le dessus. Et ainsi de suite : incessants battements entre incarnation et désincarnation ; apparition et disparition ; dévoilement et voilement. Ce qui apparaît, c'est la disparition ; ce qui se dévoile, c'est le voilement. Cela dit, rien là-dedans de mélancolique ou d'endeuillé : plutôt une méditation fascinée sur le fait que toute présence, pour nous, tire mystérieusement son intensité, sa vibration, sa fragilité, son énergie intérieure de son enracinement dans un noyau d'absence.

On ne s'étonnera pas que la préhistoire ait offert une voie d'élection pour que prenne forme une méditation de cet ordre. Dès son invention au XIXe siècle, l'horizon de la préhistoire a nourri une quête de l'origine des images : Boucher de Perthes, en 1864, croit déceler des figures faites de main d'homme dans des silex « antédiluviens » ; puis, une fois découvertes de vraies images paléolithiques, on a spéculé sans fin sur la nature possible de la première d'entre elles – décoration ? imitation ? plaisir ou magie ? Le rêve de la première image, autrement dit, est consubstantiel à l'émergence de l'idée de préhistoire. Est-ce un hasard ? On dirait plutôt qu'à l'orée de la grande explosion imaginaire de la société du spectacle, le désir de remonter jusqu'à son étincelle initiale a nourri ce prodigieux basculement du regard dans les profondeurs, pour y saisir « la clé de pierreries de [notre] dernière cassette spirituelle », comme disait Mallarmé. Et n'est-ce pas, obscurément, outre les injonctions scientifiques, ce qui motive aujourd'hui le scellement quasi sacré des grottes ornées les plus remarquables ? Par là, ce qu'on protège, c'est précisément une origine absente, désancrée de toute histoire, suspendue dans un temps immémorial, fragile et comme éternellement présente. Autrement dit, comme Nathalie Joffre, nous instituons passionnément depuis plus d'un siècle ces images invisibles des grottes ornées en garantes de la possibilité d'une apparition, antidotes secrets à l'effondrement sur soi du monde moderne des images-spectacles : ce monde qui, désormais, au lieu de manifester le tremblement de la vie, s'y substitue comme la mort.

Rémi Labrusse, historien de l'art

2023