

**Cartes Postales des Limbes**  
(The Ghostwood Project)

*Constantin Dubois Choulik*

*Mes sincères remerciements à :*

Boule, ma famille, Anaël Alonso, Olivier Anselot, François Bedhomme, Yasmina Benari, Catherine Bertram, Bertrand Binois, François Bonenfant, Elisabeth Boisson, Aurélie Brouet, Kolja Buhlmann, Nicolas Buissart, Sébastien Cabour, Richard Campagne, Olivier Capra, Guillaume Carbonnelle, Caroline Champetier, David Chantreau, Julie Deltorre, Olivier Despinoy, Daniel Dobbels, Florent Le Duc, Agnès Dubart, Diane Dekerle, François Engrand, Eric Furnémont, Clément Goffinet, Simone Jung, Stéphane de Keyser, Sandrine Klein et sa famille, Juliette Kubik, Pascal Lanthier, Jacky Lautem, Pierre Le Lay, Jean-René Lorand, Thierry Maes, Marichispa, Jord Maitte, Barbara Merlier, Nicolas Moulin, Laurent Naud, Cathy Nowak, Claire Pollet, Eric Prigent, Lorina Prott, Cyprien Quairiat, Nicolas-Pierre Réveillard, Anna Katharina Scheidegger, Lucille Thiery, Blandine Tourneux, Caroline Turek, Emmanuel Vaesken, Arnaud Verkindere, Ingo Weichmann, Emilie Zehnder, toute l'équipe de montage, le café Au Fresnoy, le réseau ERIH.

*« A kind of self-destroying postcard world of failed immortality and oppressive grandeur. »*

**Robert Smithson, The monuments of Passaic**

*« Le propre du nouveau, c'est-à-dire la différence, est de solliciter dans la pensée des forces qui ne sont pas celles de la reconnaissance, ni aujourd'hui ni demain, des puissances d'un tout autre modèle, dans une terra incognita jamais reconnue ni reconnaissable. »*

**Gilles Deleuze, Différence et répétition**

## Stalker et la promesse



Photogramme : *Stalker*, Andrei Tarkovski

Trois hommes sont assis, groupés sur une petite draine diesel, avançant tranquillement à travers un paysage banal de périphérie de gare. La lancinante répétition du bruit des bogies sur les rails assoupit les trois silencieux voyageurs. Puis, le véhicule stoppe, car la voie est barrée par des poteaux pourris, effondrés. Dans cet espace mi-campagnard mi-ruiné, parsemé d'épaves, envahi par les herbes folles, l'un des voyageurs exprime sa joie, son soulagement : « *Et voilà... nous sommes chez nous. Quel silence ! L'endroit le plus silencieux du monde. Vous verrez vous-mêmes.*<sup>1</sup> »

Et ainsi de suite, est posée, dans chaque geste et chaque parole, une proposition presque inavouable...

On a souvent pensé, dit ou lu que *Stalker* était un film à la qualité prémonitoire. C'est-à-dire que ses créateurs auraient posé, sept ans à l'avance et plus, la plupart des caractéristiques de ce qui restera dans l'imaginaire collectif comme la catastrophe nucléaire industrielle « par (anti-)excellence. » Et en effet : la circonscription d'une zone interdite, le choix même de ce nom de « Zone », avec une ultime majuscule, la transformation de ce territoire en un univers hostile pour l'homme, mais où la nature « semble reprendre ses droits » (lesquels, on le ne précise jamais), les allées et venues illégales de ferrailleurs (qu'on surnommait « stalkers »), l'effet mutatoire de cette zone sur les habitants de sa périphérie... La balade du film se termine même, avant le retour à la maison, par un arrêt contemplatif de la famille devant un fleuve, au-delà duquel on voit une grande usine fumer. Quelques mille kilomètres au sud du lieu de tournage, il y

---

<sup>1</sup> Quel silence ? Alors que l'on entend, dans les quelques minutes qui suivent, un chien appeler... *Stalker*, film d'Andrei Tarkovski, scénario Arcadi et Boris Strougatski, 1979.

avait un lieu très similaire qui allait devenir, par sa destruction même, sept ans après le tournage du film, un mythe contemporain.

Certes. Et c'est là il me semble, faire bien peu de cas de la profondeur du film de Tarkovski. Car je ne pense pas qu'en 1979, on avait besoin de toute l'énergie, sans mauvais jeu de mot, et de toute la persévérance qui donnera naissance à ce film pour savoir à l'avance qu'une centrale nucléaire finirait en catastrophe, et d'en imaginer les conséquences. Quelque chose de similaire s'était déjà produit en 1957, à cent-cinquante kilomètres au nord de *Tcheliabinsk* ; Jaurès Medvedev, exilé en Angleterre, l'aura révélé en 1976, soit trois ans avant *Stalker*, quatre ans après *Pique-nique au bord du chemin*<sup>2</sup>.

C'est mettre de côté aussi ce qui est certainement la préoccupation principale de Tarkovski dans toute cette histoire : on pourrait dire peut-être, un parcours initiatique de la foi ? J'ai envie de dire, ce qui revient en somme au même, que la véritable prémonition de *Stalker* pourrait être formulée ainsi : la Zone est une épreuve, qui recèle, cachée en son cœur, une promesse. Que la Zone soit une promesse, voilà certainement un paradoxe révoltant, dégueulasse, quelque chose qu'on ne pense pas encore et qui pourtant a bel et bien déjà été pensé et posé, il y a trente-quatre ans, en secret, dans *Stalker*.

Igor Kostine, qu'on pourrait difficilement taxer de méconnaissance du sujet, lui qui passera une grande partie de sa vie à aller et venir photographiquement dans la Zone de Tchernobyl, et qui y verra inscrites dans son corps les conséquences<sup>3</sup>, a pu dire : « *Tchernobyl a changé ma vie, a fait de moi une autre personne. Aujourd'hui, j'ai beaucoup de mal à vivre avec les autres. Je ne comprends pas ce qui les préoccupe : le salaire, le quotidien, leurs petites affaires sentimentales. A côté du malheur que j'ai vécu, ce n'est rien. Cette catastrophe m'a moralement transformé. Elle m'a purifié, nettoyé. Après Tchernobyl, j'étais comme un nouveau-né*<sup>4</sup>. »

Qu'il me donne ici (ou que je l'utilise) comme un son de cloche ami, témoin que ma proposition est peut-être paradoxale mais peut-être pas folle. Et je ne résiste pas non plus, au passage, à proposer de questionner la légitimité éthique qu'il peut y avoir à faire une fiction de ce qui est un trop-plein de réalité, de cet événement qui n'en est même plus vraiment un tant il vient tout décomposer et recomposer, de la particule au corps, du corps à l'environnement, événement qui est comme une moulinette au-delà de laquelle plus rien ne sera jamais comme avant. Plus rien, c'est-à-dire, tout, tout y passe. C'est une frontière au-delà de laquelle on ne revient pas, c'est un couperet qui tombe et sépare. La fiction, elle, se résout toujours, malgré tout ; même sans happy end, les génériques, les quatrièmes de couverture englobent et embaument l'histoire racontée dans une belle atemporalité, et fixent des frontières aux conséquences, dans quelques heures un peu effrayantes au pire. L'institution cinéma, dans toute sa bonhomie de dominant, ronronne gentiment tout autour des films, même (surtout ?) les plus catastrophiques. En gros, il me semble que vouloir raconter ou illustrer fictionnellement la catastrophe nucléaire selon les codes d'un cinéma plan-plan est un scandale bien plus grand, bien plus dégueulasse que de chercher, même au chausse-pied, même de force, d'en tirer une bonté, d'en tirer un trésor.

---

2 Roman des frères Strougatski à l'origine de leur scénario pour Tarkovski.

3 cf. Constantin Dubois Choulik, *Igor Kostine*, 50°Nord Revue d'Art Contemporain, n°3, octobre 2012.

4 Citation d'Igor Kostine dans *Tchernobyl : Confessions d'un reporter*, éditions Arènes, 2006.

Récemment, dans une salle de cinéma, j'ai pu faire la cruelle expérience de cet écart dégueulasse entre fiction et réalité. Une discussion suivait la projection, d'un film assez plat émotionnellement et, soudain, une personne dans le public, en larmes, prit la parole pour demander, avec une franchise écorchée, effrayante tant elle témoignait là d'une blessure inguérissable, ce à quoi le film voulait tendre, quel était le but du film. Fiction ? Documentaire ? Réquisitoire anti-nucléaire, ou balade dans la réserve naturelle ? Mais on ne pose pas la question du but d'un film. C'est là une question trop réelle, trop agressive dans sa simplicité pour les codes de l'analyse filmique et donc, on n'obtient pas de réponse. Alors la « spectatrice » (du soir, car elle fut bien plus actrice dans sa vie que les comédiens du film) continue de parler, et raconte : une partie de sa famille habitait Pripjat en 1986, et fut évacuée après l'explosion. Et depuis, plus rien. Plus aucune nouvelle, plus aucun signe de vie depuis vingt-six ans. Même pas la certitude de leur mort ou de leur survie. Rien. Que des larmes, dans une salle de cinéma, et peut-être provoquées par le film, mais non pas comme un ami peut vous amener aux larmes pour vous en purger. Provoquées comme un aiguillon qui fait mal, vous tourne le dos et qui vous laisse là, en train de chialer.

Même si c'est trop rapide, mentionnons aussi qu'un monument comme *Shoah* est peut-être l'une des seules manières de traiter cinématographiquement « la » catastrophe (il n'y a que des « la » catastrophe, sinon, c'est une erreur ou un accident). Il faut avoir vu l'empreinte douloureuse imprimée et exprimée chez Caroline Champetier, qui fut assistante sur le tournage de Lanzmann, alors qu'elle n'était âgée que d'une vingtaine d'années, pour mesurer la force de soulagement, tout autant que d'accablement, qui caractérise le film. Ces neuf heures sont certes d'abord un accablement pour tous, quelque chose dont on ne revient plus. Mais elles sont aussi un réceptacle pour la sidération, qui vient à la fois la protéger, receler dans une sauvegarde, puisqu'il ne faut jamais oublier ou transformer ; mais aussi dérober temporairement aux regards, car il faut bien que nous soyons un jour soulagés de cette sidération paralysante. C'est faire trop d'honneur à l'extermination perpétrée par les nazis que de la laisser nous emprisonner indéfiniment dans la culpabilité de ne jamais être à la hauteur du devoir de mémoire qu'elle impose. Personne ne peut être à la hauteur de cette exigence ; seul un monument de fabrication humaine (c'est un film, il aurait pu être d'une autre forme), donc la concrétion du travail d'un groupe (en l'occurrence l'équipe de tournage, de montage etc.) prêt à prendre à charge le contact au plus proche de la mémoire (les survivants et leurs témoignages - et leur présence iconique si poétique ; les lieux et leurs cicatrices - et leur exploration filmique si sensible), quitte à en être, pour leur part, marqués à vie - seul ce monument peut prendre à sa charge le devoir de mémoire, jusqu'à prendre le nom même, sans article, de ce dont il doit désormais receler le secret.

Or donc il y aurait dans *Stalker* autre chose, bien autre chose qu'une fictionalisation, même prémonitoire, de la Zone. Une proposition, un quelque chose pour nous et qui semble peut-être se découvrir de plus en plus au fil du temps, comme un monument enfoui qui se découvrirait au fur et à mesure de l'érosion du sol autour de lui. On peut l'aborder sous l'angle d'une expérience de la foi, d'une promenade initiatique, d'une illustration des relations humaines, d'un questionnement écologique, peu importe, car tous ces points de vue sont liés et se nouent entre eux dans le film. Simplement aujourd'hui la question du rapport au territoire, est peut-être celle qui nous parle le plus et nous donne l'entrée la plus familière, car la plus pressante.

## (Comme) maîtres et possesseurs



Photogramme : *Il Deserto Rosso*, Michelangelo Antonioni

Dessignons, rapidement, à grands traits, deux rapports possibles et réels au territoire. L'un approprie, l'autre cohabite. L'un exploite, l'autre collabore. L'un cherche à modifier l'essence ; l'autre transforme. L'un est un modèle, l'autre est un essai. L'un contrôle, soumet ; l'autre accompagne, pour un temps, sinusoïdalement.

Tous deux désirent la Terre comme on désire une mère, une femme, une amante, la Terre, symbole éternellement féminin, est l'objet absolu du Désir. Le socle, le toujours-déjà-là, la source de vie, c'est l'objet du désir, et comment ce désir se joue, c'est le mode de rapport au territoire. Ce qui veut dire que le colonialisme<sup>5</sup> est bien déjà dans une forme de désir de la Terre, le colon la veut, il la prend. Il la viole. Ça finit mal, mais c'est que son désir, traversé de mégalomanie, emprunt d'un fantasme d'absolu, se fait sadique. Le désir colonial de la Terre sera dominateur ou ne sera pas, et partant il sera tout autant nécessairement frustré ; car la Terre n'a que faire d'être masochiste. La pierre, l'oiseau, le pétrole ne donneront jamais au sadique la satisfaction de se refléter dans un partenaire masochiste. Ils vont leur chemin, imperturbés, au fond. Même recouverte d'or noir, la mouette ne perd pas la grâce.

Le scientifique emmené par le stalker est bien ainsi, et sa manière à lui de visiter la Zone, c'est de la (faire) sauter. D'une apparente stoïcité, celle de l'auto-persuasion du dominateur à qui il manque son vis-à-vis favori, il suit, fait parfois son indépendant, sa forte tête, parfois son humaniste, mais sans jamais dévier de son but unique : prendre la Zone pour lui et lui seul et toute entière, dût-il pour cela la détruire. Maître et

---

<sup>5</sup> Les principes en furent posés par Christophe Colomb : « *The primacy and absolute rightness of « enterprise », the necessity for the exploitation of ressources (including « human resources ») to this end, and the historical conviction that the end justifies the means.* » David Levi-Strauss, *Columbus Plus Ultra*, in *Between Dog & Wolf*, Autonomedia, 1999, p.25.

possesseur, tout simplement.

Il ne sera pas question en regard d'une nouvelle proposition de modèle ou de nouveau paradigme possible pour notre rapport au territoire. La vie du stalker, car c'est d'elle qu'il s'agit, n'est pas reproductible ni érigeable en modèle pour la bonne raison que le stalker lui-même a bien du mal à tenir sa propre position : cette vie si mal foutue, d'abord caractérisée par une essentielle instabilité - en clair, le stalker est un raté.

Comme le grizzly man d'Herzog<sup>6</sup>, le stalker de Tarkovski n'est, d'un point de vue matérialiste, qu'une « petite gouape hypocrite. » Ce sont des personnages si facilement démontables psychologiquement, qu'ils ne font jamais vraiment peur. On ne les prend jamais vraiment au sérieux. Ainsi ils n'ont pas grand chose à craindre non plus de l'autorité coloniale, qui se déleste, pour se débarrasser d'eux, sur leurs propres « tendances suicidaires » : vivre avec les grizzly, aller dans la Zone. Ca finira bien par les tuer.

Mais la seule différence entre le matérialiste et le mystique est un saut sur place : une volonté, d'ailleurs pas forcément consciente, de voir et sentir le sens dans l'espace. D'inscrire partout dans les choses et dans le territoire une magie, une sensibilité symbolique qui transforme totalement la perception de cet espace. Terrain vague, à jamais perdu (au mieux nostalgique) pour le colon, la Zone est pour le stalker « la maison », le lieu à la fois le plus familier, le plus agréable et le plus doux, et aussi le plus dramatique, le plus claustrophobique, le plus propice aux rebondissements du huis-clos. Que Treadwell le grizzly man se fasse finalement tuer par ses amis aux yeux bovins, blasés et vides, parfaitement décrits par Herzog, n'est pas qu'une conséquence prévisible de son aplomb stupide vis-à-vis du danger. Ce n'est pas seulement, non plus, la continuation libératoire d'une logique nihiliste vis-à-vis de l'humanité, qui se repaît à l'avance de sa propre transmutation en crotte d'animal sauvage, qui se repaît d'être séparée d'elle-même. C'est littéralement réinscrire la magie et le symbole dans la matière même du réel. C'est une résurgence fulgurante d'un rapport au territoire comme une création de sens et non une défense d'intérêts. Le grizzly a bien tué Treadwell parce qu'il est un animal sauvage imprévisible. Mais parce que c'est Treadwell qu'il a tué, alors son geste prend sens, malgré sa bêtise animale. Tout le tissage que Treadwell avait monté dans son rapport aux animaux se concrétise dans l'instant où le grizzly le tue, en un formidable brouillage des « frontières » entre les « règnes » où l'un pousse l'autre à le sacrifier par empathie, par transfert de force et de désir.

Le stalker lui aussi est exactement dans la même logique. Il ne se « réapproprie » pas la Zone, bien que la réappropriation soit à la mode. Il y est aussi mal qu'il y est bien. Il est évident que rien ne sert de se réapproprier l'espace. Qu'on en soit le locataire ou le propriétaire, ou le squatter, l'espace de la propriété est l'espace de la propriété. Jamais il ne sera question pour le stalker de s'installer définitivement dans la Zone, ni même d'y emmener sa femme. Jamais il ne sera question de la quadriller, de la connaître toute entière et toute nue, de la maîtriser, de l'épuiser, de l'éteindre pour s'y asseoir. Le stalker est debout dans la Zone et ne s'y couche que pour immédiatement dériver dans cet autre Zone qu'est l'espace onirique. Il y est tout en intensité, que ce soit de joie ou de frayeur, et toujours dans une profusion créatrice de sens, rappelant en cela certains personnages de Knut Hamsun<sup>7</sup> produisant inlassablement le sens au dépit

---

6 Timothy Treadwell dans le film *Grizzly Man*, de Werner Herzog (2005).

7 « August est comme le rêve d'Edevert, qui travaille péniblement à construire sa vie, son mariage, le village familial, car August, lui, opte toujours pour la solution la plus imprévisible et difficile, et réussit toujours aussi facilement. August a la langue du personnage de Sult : avec son bridge en or qui charme les villageois et Edevert en premier, c'est comme s'il avait un don pour faire proliférer le langage. En



le plus total du « bon sens » ou de la « signification », et encore plus du signe.

Giuliana<sup>8</sup>, le stalker, Treadwell, autant de messies loupés (comme tous les messies, quelque part). Bien sûr la problématique du rapport au territoire ne se départit pas de celle de la foi. Le parcours initiatique, voilà peut-être la locution qui réunit ces deux facettes du même questionnement. Ces personnages ne peuvent qu'être des mystiques, ils sont ceux qui réinventent le monde en se réinventant eux-mêmes et dès lors, la foi est essentielle. Sans foi, le stalker n'irait jamais nulle part.

Mais il a un jour passé trébuché sur le trésor enfoui dans la Zone et, sans consciemment l'avoir mis au jour, constamment le pressent, entend son appel. Ainsi, il ne peut rester tranquille dans son trio familial, dans la grange humide. Impossible de ne pas, au bout de quelques temps, répondre à nouveau à l'appel de ce territoire qui, dans sa différence, impose à ses visiteurs l'improvisation d'un rapport à l'espace si différent.

C'est bien l'écart différentiel entre Zone et Hors-Zone qui compte – car ni la vie hors la Zone (le nid familial légitime), ni la vie en la Zone (?) n'ont rien de bien exceptionnel. Sa naïveté et sa simplicité finiront par avoir raison de la patience de ses clients lorsque, au seuil de la Chambre, ils se défouleront sur lui. Et l'on ne compte plus les déçus parmi ceux qui s'attendent à une Zone pleine de mystère et d'action, pleine de trésors matériels ou de sagesse, d'effets spéciaux ou de rebondissements<sup>9</sup>... dans la Zone, il ne se passe rien... rien que ce qu'on y projette soi-même. « *Les endroits qu'on croyait sûrs deviennent impraticables. Le chemin est tantôt aisé, tantôt labyrinthe inextricable. Voilà ce que c'est la Zone. On finirait par croire qu'elle a ses caprices. En réalité elle est ce que notre état psychologique en fait.* » On peut difficilement être plus clair. Le hachoir n'est terrifiant que parce que les trois explorateurs sont terrifiés, mais rien ne s'y passe.

D'où vient alors cette terreur ? C'est la différence, ce gouffre dont on sent le souffle après l'avoir enjambé, qui terrifie. De l'extérieur, la Zone est très simple, c'est un lieu vide, sans intérêt, perdu. C'est un échec du colonialisme. Dire « un », ça va, ça veut dire qu'on peut rester dans le colonialisme. Dire « le », ce serait différent. Donc, c'est un échec ; ça arrive, on s'y fait, c'est dur, un peu, quand même, d'accepter qu'on ne puisse exploiter cet espace pendant quarante-mille ans. L'acceptation de l'échec passe par une diabolisation de la Zone, une totalisation, une signalisation de la Zone comme perdue à jamais, excessivement dangereuse. Alors on ne s'attend pas à ce qu'elle soit en fait tellement vivable. Si banale et si douce, quelque part... Car le stalker, qui l'aime, comme il est évident dès les premières minutes de son arrivée sur place, n'y court jamais de véritable danger. Comme toujours, le seul secret est qu'il n'y a pas de secret... la lettre volée est vierge. Il n'y a rien, rien à voir rien à sentir, rien à gagner. La seule modalité possible d'un rapport colonial à la Zone est la destruction. Perversion d'un masochisme auto-destructeur. Mais dans cette perversion même le scientifique a parfaitement compris la promesse que recèle la Zone, et combien elle est susceptible de saper son monde à lui<sup>10</sup>.

---

quelques phrases, il fait naître des univers. » cf. Constantin Dubois Choulik, *Notes sur Knut Hamsun*, <http://www.canardsauvage.com/articles/knuthamsun.pdf>

8 Personnage principal du film de Michelangelo Antonioni, *Il Deserto Rosso* (1964).

9 A ce titre, un film comme *Tchernobyl Diaries* est une sorte de paradigme réactionnaire, forçant dans la Zone l'imaginaire le plus simpliste, le plus convenu, en somme le plus inutile puisque le plus répandu.

10 Il est clair que le scientifique a parfaitement compris l'enjeu de la Zone, et c'est bien pour cela qu'il veut la détruire : « *Ce lieu n'apportera jamais le bonheur à personne. Et s'il tombe entre de vilaines mains... A vrai dire je ne sais plus qu'en penser. A l'époque nous avons fini par convenir ... que tout compte fait, il ne fallait pas détruire la Zone. Même dans l'hypothèse du miracle elle reste partie de la nature, et par conséquent, porteuse d'espoir, en un certain sens. [...] Je crois qu'il y a nécessairement un grand principe à respecter... ne jamais rien accomplir d'irréversible. Je comprends tout, je ne suis pas un*

Ce que l'on pressent en marchant dans la Zone, c'est qu'il est finalement assez simple de l'accepter comme territoire accueillant - ce qui implique en regard une déstabilisation radicale du territoire hors-Zone. La différence n'est pas entre la Zone et l'hors-Zone. La différence est entre ce que nous croyions qu'est la Zone, et ce qu'elle se révèle être. Illusoire stabilité du territoire strié.

Et c'est bien suffisant pour nous terrifier, colons.

Nous ne serons plus pour longtemps maîtres et possesseurs de la nature (on n'a aujourd'hui plus besoin d'un « comme » hypocrite, Dieu ayant eu des soucis de santé). Nous sommes déjà, sans le savoir, quoique le pressentant déjà, dans les limbes vers un nouveau rapport à la Terre, et c'est là que Stalker fut une véritable prémonition, c'est dans les Zones que l'on s'en approche. Les Zones, au pluriel, car si Tchernobyl reste emblématique, cette « première » Zone n'en est désormais plus qu'une parmi tant d'autres, qui iront en se multipliant en fonction de la densité de population et des évolutions climatiques.

---

*maniaque. Mais tant que ce chancre est là, accessible à la première crapule, je ne pourrai pas dormir, je n'aurai pas la paix. A moins que, sait-on jamais, un dernier réflexe sacré ne s'interpose ? »* Le scientifique a même compris le rôle final du « sacré » dans toute cette histoire.

## Charons



photographie : Igor Kostine

Et dans les limbes, les âmes perdues ont besoin d'un guide... d'un Charon, d'un Anubis ou d'un psychopompe. Chacun a sa façon d'emmener. Mais tous ont à prendre à charge le même problème : c'est que le mort, par définition ne sait même pas qu'il est mort. Charon règle le problème par la force, en battant ceux qui refusent de monter dans sa barque, en repoussant ceux qui n'ont pas la pièce pour le payer<sup>11</sup>. Peu importe qu'on leur explique ; le chemin inscrira la compréhension en eux.

*« Alors, dans ce cas, la légende, c'est nous. Nous sommes peut-être les fantômes des gens qui ont été emportés quand tout le monde a disparu. <sup>12</sup> »*

L'idée derrière tout ça, c'est aussi que nous sommes pris dans un devenir-origine, c'est-à-dire dans l'hébétude, encore inconscients du passage civilisationnel qui est en réalité déjà joué, et qui n'a donc plus besoin, en fait, qu'un passeur pour l'incarner, le faire monter à la conscience. Apocalypse dans le sens originare, révélation<sup>13</sup>. Il nous faut désormais cesser d'avoir peur et de croire marcher à reculer à reculons vers le gouffre, alors que nous l'avons déjà sauté, et qu'il n'y a plus qu'à réinventer, reconstruire un au-delà. Il faut jouer avec la fin : *« Toute forme authentique de l'art, toute image dialectique conjuguent - devant le seuil - le suspense fragile d'une inquiétude avec une sorte de solidité cristalline, une espèce d'immortalité à se tenir ainsi, interminablement,*

---

<sup>11</sup> « Mais le vilain rébarbatif, Plus qu'aucun batelier des nôtres, Pousse les uns, frappe les autres, Et ne passe que qui lui plaît, Le fantasque animal qu'il est. » Scarron, *Virgile travesti*, 1653.

<sup>12</sup> Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, *The Old Place*, 1989.

<sup>13</sup> cf. Constantin Dubois Choulik, *A propos du film d'Eric Pellet, Livre des Morts*, <http://www.canardsauvage.com/articles/pellet.pdf>

*devant la fin.*<sup>14</sup> »

Le stalker est un passeur bien particulier. Il est pris dans ce suspens, il est une image dialectique à lui seul ; entre déstabilisation et soulagement, comme dans toute Zone. Bien sûr, abandonner le rôle du « maître de la nature » ne va pas sans déstabilisation. Le soulagement se conjugue toujours, dans l'expérience du stalker, avec un envers plus sombre : la frayeur de la perte des repères, le sentiment d'urgence provoqué par l'expérience d'un sol qui se dérobe sous ses pas, et la frustration de ne pas pouvoir englober tout l'espace par son unique point de vue. C'est ainsi, entre ces deux pôles, une véritable relation de désir, proche de la relation amoureuse, qui est en jeu entre le stalker et le territoire. C'est-à-dire un mouvement toujours en tension, en diastole-systole, d'une grande force émotionnelle, qui fait tout l'enjeu et la beauté de cette expérience du lieu.

C'est un enfant, presque. D'ailleurs, le trio a l'air très puéril quand, à son retour dans le café, ils sont retrouvés par la femme/mère. Scientifique, écrivain, stalker, même le patron du bar (simple miroir de ses clients ?) ont l'air de gamins de retour de l'école buissonnière, sales, un peu honteux, fatigués, le regard fuyant et bas. Pas vraiment un hasard quand, en fait, ils ont fait exactement ce qu'on fait quand on est gosse : aller traîner dans les terrains vagues, dans des espaces indéterminés, ouverts, a-fonctionnels, bizarres, interdits sans trop de raison, faussement réputés comme mal fréquentés. Parce que c'est là où l'on est enfin libéré des injonctions, des pressions du signe. Là seulement on a la paix, et l'on n'a plus à constamment répondre, suivre ou résister à une pression extérieure, fais ceci, dis cela, va dans cette direction, arrête toi, traverse dans les clous, arrête-toi au rouge, ne marche pas dans l'herbe, montre ton badge, montre ton ADN, et oui bien sûr la Zone a ses lois, mais ce sont des lois que l'on s'invente à soi-même. La propre légende du stalker et de Porc-Epic écrit la loi, le jeu de la recherche de la Chambre, qui a toute la légèreté d'un jeu d'enfant. L'enfant est son propre législateur dans le terrain vague et partant, ne sera jamais un juge très sévère contre lui-même. La législation glisse en surface dans la Zone, comme les travellings qui la parcourent.

L'homme dans sa prison de signes est un enfant toute sa vie, mais un enfant obéissant. Il suit les injonctions. L'urbanisme tout entier est une prison de signes. Tout est direction, interdiction, d'autant plus terribles qu'elles changent tout le temps. L'architecture (ou plutôt son absence voilée) est un prétexte, les espaces y sont fonctionnalistes et tout espace de projection mentale, toute fonction mémorielle, culturelle du bâtiment est niée. L'espace doit être utile et avoir un sens, hors de cela, il n'existe pas ; c'est le malheur.

Le stalker lui, n'a que ça à nous dire : il y a du bonheur possible dans la Zone. Autrement dit, le bonheur passe par une symbolisation, une fantasmatisation du rapport au territoire. Cet espace dont on dit qu'il lui a donné une fille mutilée. Cet espace qui bousille sa famille et son couple, cet espace qui le fout en taule, le fait battre par ses propres clients. Cet espace-là vaut tout ça car c'est là que tout s'effondre effectivement. Trouée dans la géographie colonialiste, la Zone fait du stalker un enfant, car elle l'emmène de nouveau dans un territoire auquel on ne peut se rapporter qu'avec l'archaïsme enfantin (c'est-à-dire aussi en survivance de l'esprit de l'homme des cavernes), celui qui constamment se raconte des histoires, et projette dans l'espace son

---

14 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992, p198.

imaginaire tout entier, y invente ses propres lois sans importance, y écrit sa propre légende, et tout cela encore une fois tout en surface, tout en légèreté insouciant, sans jamais la velléité d'aller fouailler la Terre elle-même pour y écrire sa loi.

Le paradoxe du colon est de vouloir inscrire partout, de force, sa propre loi, processus qui sape ses propres fondations en les bâtissant, puisqu'on ne peut bien longtemps croire en la possibilité de bâtir en surface avec une matière première arrachée du même sol. Ainsi colonialisme et positivisme vont évidemment de pair ; on ne peut sérieusement forcer sa propre loi dans les corps et la Terre sans croire que le temps va uniquement et jamais toujours que de l'avant... après moi le déluge mais, s'il vous plaît, après moi... s'il était question de s'arrêter un instant, on ne pourrait plus ignorer le caractère suicidaire de cette logique.

Le stalker et l'enfant eux, savent bien que l'imaginaire projeté dans la Zone sera systématiquement à reconstruire à chaque nouvelle visite, leur temps est une boucle répétitive, et cette répétition fonde un comportement naturellement éthique, puisque devant toujours faire face au retour de ses propres actes législateurs<sup>15</sup>.

Il est devenu de plus en plus insupportable d'être coincé entre les feux croisés des anti et des pro. Premièrement, anti-Zone, la Zone est un accident, produit négatif d'un processus global qui n'est pas, lui, remis en question. Il faut commémorer la catastrophe en tant que telle et tout à la fois la circonscrire comme un interdit régulateur, sorte de père fouettard (à l'inefficacité franchement hilarante) ; la Zone est donc un méfait en ce qu'elle nie l'homme. Et secondement, pro-Zone, la Zone est un retour de bâton mérité pour les erreurs scandaleuses commises par l'humanité, qui a récolté là, dans toute cette souffrance et cette irréversibilité, ce qu'elle a semé, et ce n'est que justice que la Zone soit rendue enfin à une sauvagerie an-humaine, et la Zone est donc un bienfait... en ce qu'elle nie l'homme.

Opposition tout à fait passionnante, comme toute opposition... d'autant plus insupportable que *Stalker* y a déjà répondu il y a bien longtemps avant même que l'on ne pose « la question. » En bonus et comme toute opposition, ce face-à-face entre deux lectures des Zones est un bon outil de contrôle politique, puisque l'antagoniste binaire engendre le statu quo<sup>16</sup>.

La Zone est, de fait, vivante et habitée<sup>17</sup>. On habite aujourd'hui la Zone d'Exclusion de Tchernobyl et la vie humaine n'en a jamais été exclue. On y vit et on y survit. Les vieux, les samosel (« colons » en stupide traduction) reviennent et cultivent leur potager, les ouvriers y travaillent, les réfugiés s'y installent, les chevaux de Przewalski y prospèrent jusqu'à ce qu'ils soient chassés pour leur viande, car la viande est chère.

---

15 L'éternel retour n'est pas loin, et ce n'est pas un hasard s'il côtoie l'enfant... : « Comme pensée éthique, l'éternel retour est la nouvelle formulation de la synthèse pratique : ce que tu veux, veuille-le de telle manière que tu en veuilles aussi l'éternel retour. "Si, dans tout ce que tu veux faire, tu commences par te demander : est-il sûr que je veuille le faire un nombre infini de fois, ce sera pour toi le centre de gravité le plus solide." » Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1965, p77 et Nietzsche, *Volonté de Puissance*, Tome 3.

16 « Il est frappant de voir combien les couples oppositionnels [...] ont la capacité vertigineuse de se renverser comme on retourne un gant, c'est-à-dire pratiquement de revenir au même, ou plus exactement de produire une forme en miroir de la forme "renversée". Quand vous retournez un gant de la main droite sur lui-même, vous obtenez un gant de la main gauche, certes, mais c'est toujours un gant, il sert toujours à la même chose, il ne change pas le système qu'il contribue plutôt à parachever, à stabiliser. » Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992, p48.

17 « Malgré le niveau élevé des radiations, plusieurs personnes résistent à l'évacuation ordonnée par les autorités soviétiques. Voyant l'arrivée des soldats chargés d'ensevelir son village, cet homme accroche le drapeau de l'Ukraine soviétique et marque à la craie, sur le mur de sa maison : "Camarades soldats ! Soyez attentifs, ne cassez pas ce logis. On habite ici." » *Tchernobyl : Confessions d'un reporter*, éditions Arènes, 2006.

C'est pourquoi il me frappe aujourd'hui de penser que les interdictions de pénétrer propre aux Zones sont au moins autant sanitaires que signalétiques et politiques. C'est l'interdiction d'un maître frustré qui n'a pas eu celle-là qu'il voulait, et qui dès lors refuse à tout autre l'accès, par jalousie et mégalomanie. S'il faut interdire les Zones, ce n'est pas parce qu'elles sont absolument invivables. C'est parce que vivre dans la Zone impose une et une seule chose : celle de renoncer au colonialisme. Simple, mais lourd de sens. Renoncer au colonialisme, c'est envisager un basculement civilisationnel. C'est cracher à la face du maître. Vous qui entrez dans la Zone, réjouissez-vous, vous êtes soulagés de la loi colonialiste... et soyez terrifiés, car vous avez désormais la charge de votre propre loi (celle qui reflètera votre état mental).

La question n'est pas : la vie est-elle possible dans la Zone ? Car elle l'est, de fait. Mais la question est : comment la vie est-elle possible dans la Zone ?

Il n'est plus possible, à Pripjat<sup>18</sup>, de se fier à la cartographie scientifique pour se rapporter au territoire. Il faut accepter qu'il existe une menace invisible, hors de la législation humaine, avec laquelle il est envisageable de cohabiter, mais non plus de dominer ou d'éteindre. Même chose, à Centralia<sup>19</sup> : impossible de croire encore ni à la viabilité d'un rapport au territoire purement colonialiste, ni à la logique d'exploitation totale et univoque de la Terre. Impossible après Gunkanjima<sup>20</sup>, de croire que l'architecture puisse se contenter de « garer » l'homme, sans laisser des espaces réels ouverts à ses projections mentales et symboliques, sans être aussi la concrétisation de sa mémoire.

Les Zones sont les territoires où le signe n'est plus tout puissant, et où des espaces se trouvent dégagés pour des constructions symboliques locales et spontanées<sup>21</sup>. Il s'agit donc bien d'un passage, non pas d'une fonction architecturale, sociale ou technique vers une autre au sein de la même civilisation (il n'est pas question ici de revaloriser ou re-fonctionnaliser les Zones ou les friches) ; mais peut-être du basculement de tout un rapport au territoire vers un autre.

En tant que passeur c'est donc bien la frontière qui intéresse le stalker. Mais certes pas frontière géopolitique lancée par le colon, depuis son bureau, dans le monde. Geste lui-même déjà fascinant : cette manière de postuler l'effet réel dans le monde d'une frontière théorique, ligne immatérielle aux effets concrets, souvent mortels, d'une amplitude incroyable. Ligne que franchit bien le trio d'explorateurs, emmenés par un stalker si concentré sur son but, l'au-delà, qu'il en paraît presque absent ; il applique, pour dépasser la frontière gardée du colon, une technique simple de guérilla par ses allers et retours, contournements et détours si étourdissants et si follement déconstruits par le montage qu'on finit par en perdre complètement l'orientation. Comme le machino

---

18 Ville nouvelle logeant les ouvriers de la centrale nucléaire de Tchernobyl, vidée de ses cinquante mille habitants suite à l'explosion du 26 avril 1986.

19 Ville d'un millions d'habitants, en Pennsylvanie (USA), bâti sur une exploitation houillère. Dans les années soixante, l'utilisation des conduits miniers comme dépotoir et la tentative de supprimer ces déchets par le feu entraîna un feu de mine qui conduira, après 50 ans de luttes politiques et technologiques, à la suppression quasi-totale de la ville, alors que le feu de mine continuera de se consumer pendant encore deux ou trois siècles.

20 Cité ouvrière bâtie sur une petite île au large du Japon, exploitée pour son charbon par la corporation Mitsubishi, au XXème siècle. L'île battra le record historique mondial de densité de population en 1959 : 139 100 hab/km<sup>2</sup> en 1959, contre 21 289 hab/km<sup>2</sup> pour Paris en 2012.

21 « Le signe est toujours moins que le concept qu'il représente, alors que le symbole renvoie toujours à un contenu plus vaste, que son sens immédiat et évident. En outre, les symboles, sont des produits naturels et spontanés. » C.G. Jung, *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, 1964, p 55.

qui ouvre la grille, hébété, il nous faut un moment pour réaliser que la frontière a été franchie. Formidable effet-cinéma : comment un espace volontairement déconstruit au montage peut prendre tout son sens.

Si le stalker est si efficace pour franchir la grille de l'interdiction, c'est qu'il est porté par l'amour d'une autre frontière, celle qui est, lentement, hypnotiquement, comme étirée dans l'espace et soporifiquement entraînant les explorateurs vers l'au-delà, vers un « autre monde », tout autre comme le rêve ou comme la mort, cette frontière étendue, toute en surface, parcourue sur la draisine.

On dit peu sur ce petit moyen de locomotion, la petite draisine diesel bien étroite pour les trois personnages. Peut-être en dit-on peu de peur de faire face à cette fragilité, cette trivialité de l'objet, bien décevant pour le véhicule qui, dans une histoire de « science fiction », sert à emmener les personnages dans un autre monde. Mais la draisine, dans toute sa modestie, n'est pas si anodine. La voie ferrée n'a rien d'anodin, dans l'histoire de la technique. Le moteur à explosion, n'est pas vraiment anodin non plus. L'usage d'énergies fossiles, non plus. La draisine, et partant toute l'atmosphère « industrielle » dégagée par la mise en scène, presque plus encore que par les décors eux-mêmes, ne sont pas là par hasard.

## Délires alchimiques



Photographie : Cartes Postales des Limbes, Constantin Dubois Choulik

L'animal, l'industrie, deux petites choses finalement dans *Stalker*, discrètes, deux extrémités d'une pelote d'idées, d'une pelote d'imaginaire, sur lesquelles j'ai voulu tirer, pour voir ce qu'il y aurait au bout. Comme une manière de prendre le film comme le stalker prend la Zone : comme la maison, la source, la mère, et simplement y retourner, parce qu'on s'y sent bien, sans vouloir en tirer le maximum, le définitif, le meilleur, sans vouloir le transformer ou le dépasser. Juste déplacer un peu les meubles, peut-être. Se ménager une voie d'entrée dans le monde imaginaire du film, comme un enfant fasciné par ces univers que les grandes personnes ne perçoivent même plus, et qui sont pourtant si attirants.



L'industrie n'a pas vraiment de place dans *Stalker*... ou, disons qu'elle a une petite place, elle plante l'ambiance sans qu'on sache vraiment pourquoi c'est à elle de le faire. Et pourquoi la Zone ne pourrait-elle pas s'être invitée en rase campagne, bucolique, ou en montagne... C'est évidemment que la striation industrielle du territoire est celle qui contraste le plus avec l'ouverture de la Zone. C'est la ville-industrie qui porte à son paroxysme la fonctionnalisation du territoire, l'éradication du symbole et de la mémoire hors de l'espace. Pour le colon, la Terre n'est plus un lieu, c'est un flux (omniprésence des pipe-lines dans la Ruhr). Il n'y a plus de respiration psychologique possible, plus de couleur psychologique possible. Le bâti fonctionne, puis disparaît ; l'homme n'y est plus, en principe (mais pas en fait) qu'un rouage. Dans *Il Deserto Rosso*, Antonioni fera du même problème une autre exploration, en montrant le paysage industriel italien presque psychédélicé, littéralement repeint par l'esprit de Giuliana, cette femme si étrangère, si sauvage, qui ne comprend rien à ces tubes, cette vapeur et cette terre retournée et y recompose, en réponse, sa propre réalité, nouvelle, naissante et fragile. Elle entrevoit dans le désir que lui manifeste Corrado Zeller un Adam possible. Mais, dans cette incroyable scène de la baraque de pêche, lorsque, frustré, il décide d'arracher à l'habitat même son potentiel de ressource consommable, défaisant violemment les planches blanches pour révéler derrière celles-ci la chambre rouge du désir, comme une chair à vif, blessée comme la Terre exploitée, il se révèle comme tout entier pris dans le sadisme.

Dans *Stalker*, c'est l'industriel lui-même, affranchi de sa fonction, qui réactive le fantasme et l'imaginaire. Car ces espaces si incroyablement carcéraux, si gargantuesques et délirants dans la profondeur de l'exploitation qu'ils projettent dans l'espace, en l'air et au fond du sol, si démoniaquement complexes, et surtout, si réellement univoques, sont voués à replonger avec d'autant plus de force dans le fantasme une fois débranchés de leur fonction. C'est bien ça la force imaginaire de la friche industrielle, qu'on ne fera que ramener, lisser et abrutir tant qu'on laissera, par la petite force du vocabulaire, s'amalgamer ruine contemporaine et ruine classique. En fait, y a-t-il jamais eu une ruine contemporaine, vraiment ? Quel lieu, dans l'historicité contemporaine, fut totalement oublié, et absolument laissé de côté par la trépidation humaine ? Certes pas les friches industrielles. Il semble même que l'intensité avec laquelle l'on s'évertue à fourrager ces espaces qualifiés de « désaffectés » soit une réponse à l'intensité de l'exploitation à laquelle ils étaient d'abord voués. Squattés, brûlés, cassés, détournés, explorés, fantasmés, érotisés, (sur)pollués, détruits, recyclés, dépollués, transformés, reconvertis, pillés, photographiés, interdits et désirés...

Le stalker le sait et quiconque a passé un peu de temps dans des friches industrielles l'a, au moins, pressenti : nulle part ailleurs que là-bas, l'esprit ne divague autant, ne fantasme autant. Le cœur bat, les frayeurs se lèvent et se dissipent, l'esprit respire et s'élève. Question d'intensité encore. La qualification de « désaffecté », de ce point de vue, est d'une belle ironie, presque paradoxale. J'avoue ne plus bien savoir quand, exactement, ces lieux ont été délaissés par l'affect : ils sont par excellence les territoires d'une affection passée et les réceptacles d'un nouvel affect possible<sup>22</sup>.

Ainsi et si ruine et photographie partagent bien des points sémiotiques communs, c'est malheureusement trop souvent le prétexte pour rapprocher l'inexistante « ruine » contemporaine d'une ruine théorique, classique, esthétisante, dont la moindre des qualités n'est pas d'être inoffensive, et montrer la Zone telle qu'elle n'a jamais été. La

---

22 « Ne serait-il pas capable de transformer sa faiblesse en puissance ? Sa capacité à être affecté ne lui donnerait-il pas aussi un pouvoir d'agir en retour ? » Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, Minuit, 2002, p.203.

différence est ténue mais cruciale entre celui qui s'y rend une fois, pour la photographier toute nue, ramenant les images chez soi pour pouvoir s'en délecter à loisir, et celui qui s'y rend régulièrement, pour partager du temps avec elle, apprendre à la connaître, ne la photographiant que pour sublimer sa trivialité<sup>23</sup>. Ce n'est pas un hasard si les familiers du véritable dynamisme urbanistique de Detroit ne peuvent plus supporter le « ruin porn », ou tourisme des ruines, dont leur ville fait l'objet<sup>24</sup>.

L'argentique photographique ici encore induit une éthique qui répond à l'économique du numérique. Le numérique est un flux d'image conçu pour être diffusé et consommé, et on n'aura plus jamais de cesse désormais de se « mettre à sa norme. » L'image argentique ne se lève qu'à la condition d'une inscription de la relation au lieu, cultivée dans le temps, sur place, et re-cultivée encore, de retour à la maison. Ainsi on aura beau marcher dans les mêmes traces et arpenter les mêmes lieux rebattus, on ne fera pas pour autant des images produisant le même, ou autant de, sens<sup>25</sup>.

Pour autant, la photographie n'a lieu qu'en présence d'un quelque chose de visuel et c'est ainsi que j'ai abandonnée l'une de mes premières idées, qui était de rapprocher en seul et même paradoxal projet photographique Centralia et Pripyat. A Centralia les routes, fermées car rendues impraticables par le feu de mine souterrain qui vient chaotiser la striation humaine de l'espace, sont transformées en planches d'expression plastique : expression littérale d'une récupération symbolique du signe. Mais autant Centralia menaçait par son inexistence (reste n'y reste qui soit véritablement debout, à part une poignée d'irréductibles), autant Pripyat menace par sa sur-existence (sur-photographié et surtout, sur-symbolisé déjà). L'idée d'une communauté souterraine entre ces deux lieux continue cependant de me paraître pertinente, elle est d'ailleurs réelle par certains éléments culturels (présence d'une église ukrainienne à Centralia, par exemple), et surtout elle eût été une fiction arbitraire aux racines enfouies dans la réalité, démontrant comment le réel est en fait la seule vraie source et destination possible de l'imaginaire.

Mais le mutisme essentiel de l'image photographique la rend bien vulnérable aux mésinterprétations et ramener aujourd'hui des images fantasmatiques de Pripyat implique un déblayage symbolique préalable énorme. Car chacun a désormais sa petite opinion sur la Zone de Tchernobyl, quelque part entre les deux termes l'opposition dont je parlais plus haut.

Le danger de tout ceci réside probablement dans l'ambiguïté de la beauté car, si c'est bien là ce que je suis parti chercher dans les Zones, ce ne pouvait jamais être une beauté ni prise ni offerte ; ce devait, systématiquement, être une beauté construite par le cadrage. Et, puisque j'en suis désormais à l'heure du retour, je me demande parfois si la beauté ne s'écoule pas avant tout du processus de construction lui-même<sup>26</sup>.

---

23 « La création est cette recherche obstinée : atteindre une seule fois ce dont on s'approche sans arrêt : la beauté. Juste avant la prise photographique c'est le temps qui règne, et juste après, c'est la beauté. » Denis Roche, *Les temps du photographe, La lettre de l'enfance et de l'adolescence* 2/2006 (numéro 64), p.85-90.

24 cf. Jerry Herron, *The Forgetting Machine: Notes Toward a History of Detroit* <http://places.designobserver.com/feature/the-forgetting-machine-a-history-of-detroit/31848/>

25 Voir l'incontournable livre de Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Nathan, 1990.

26 « Le lieu cherché devient, non une idée, mais l'expérience sensible, temporalisée, d'un regard sur les bords des expériences-limites, où la limite se constitue dans une phénoménologie du temps pour voir, un temps qui, lui-même, peu à peu, en viendra à constituer le lieu comme tel. Attendre et regarder dans le

Pourquoi d'ailleurs, après tout, la photographie, et pas autre chose ? pourquoi alors que produire des images est devenu un tel combat (plus c'est facile, et plus ça en devient une bataille). C'est que la fixité de la photographie lui donne une force de sidération sans commune mesure. Prendre une photographie équivaut à éternellement ouvrir les yeux ; le déclenchement de l'obturateur donne naissance à un regard sans yeux, un regard sans cerveau qui persiste, flottant et abstrait, comme une véritable aberration, bug absolu dans le champ du visible, spécifique à l'image photographique dans l'illusion qu'elle nous donne de reproduire la vision humaine elle-même (on parle bien de « reproduction photographique » pour quantifier une ressemblance très forte). L'image photographique est un doigt pointé, fixement et stupidement, une paupière écartée, sans fin. Façon de montrer sans dire, de désigner ou de proposer à la vision un morceau de la réalité extrait de son contexte, pour en faire lever le mystère, et on ne cache jamais aussi bien qu'en montrant le plus ouvertement possible<sup>27</sup>. Ainsi, pour construire, à partir des lieux les plus terre-à-terre qui soient, le sentiment d'une légende naissante, d'un imaginaire en marche, la photographie s'imposait bien. Et la chambre photographique s'imposait d'autant plus qu'elle renforce cette sensation d'un œil absolu, capable de capter des détails que même l'œil humain aura ignoré (sur l'une de mes photographies, j'ai découvert au retour qu'un mur inatteignable portait l'inscription « 4x5 » - le format photographique que j'ai utilisé. Un autre mur porte mes initiales. Dans une autre image, on peut distinguer, minuscule, perdu, enserré dans le quadrillage délirant des structures d'un haut fourneau, un feu de signalisation rouge.)

Je suis donc parti marcher dans quelques lieux survivants, rien d'exotique, rien d'aventureux : des « musées », à vrai dire, des usines dont la période de rentabilité est achevée, mais qui plutôt que d'être rasés, gommés hors de l'espace et des mémoires, ont été conservés et mis à disposition comme lieux de promenade ou de curiosité. L'industrie, une fois désactivée, change de champ et devient culturelle. En Europe, c'est dans la Ruhr Allemande que cette logique a été adoptée de la manière la plus forte. On le fait certes ailleurs, mais nulle part de manière aussi systématique et fièrement affirmée. L'usine ne paraît jamais être vécue ou dépeinte comme une cicatrice ou un mauvais souvenir ; même les exploitations de lignite à ciel ouvert à l'ouest de Düsseldorf et au sud de Berlin, menaçant en permanence d'engloutir toute habitation alentours, semblent être acceptées comme un fait accompli, une fatalité. Ceci étant noté pour l'observation, et aucun jugement quel qu'il soit. C'est il me semble le signe que le passage de ces lieux de l'industriel au culturel n'implique nullement un changement de rapport au territoire. Ils sont presque tout autant délaissés que lorsque l'usine était en activité. Au mieux, ils sont devenus des espaces de passage, de promenade (avec son chien), avec un peu de chance, de rêverie.

Ce qui m'est apparu comme particulièrement pertinent d'un point de vue photographique, c'est justement cet absurde manque de fonction. Lieux purement, totalement fonctionnels et univoques, lieux tout entiers recouverts par le signe, sans la moindre concession au symbole (c'est-à-dire, des usines), ils subsistent, ni totalement à l'abandon, ni totalement transformés ou reconvertis, désormais séparés de cette activité fonctionnelle, sur un mode tout à fait pharaonique : à la fois gigantesque et hors du temps humain. Nous sommes bien, face à ces ex-architectures de flux, de fonction,

---

*temps que l'objet du regard retourne à sa condition lumineuse de possibilité.* » Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Minuit, 2001, p.57.

<sup>27</sup> « Le vrai secret n'agit pas secrètement ; toutefois, il parle un langage secret : il s'exprime par une variété d'images qui toutes indiquent sa vraie nature. » CG Jung, *Psychologie et Alchimie*, Buchet Chastel, 1970, p.318.

comme face aux pyramides : l'évidence d'une énergie et d'une intelligence dépensée dans la bâti est là, mais le sens en est complètement perdu pour nous. C'est comme si nous ne les voyions qu'à travers une longue parenthèse temporelle. Ils sont devenus des index et comme tout index, comme toute photographie argentique, ils affirment toujours être la trace de quelque chose, sans jamais dire de quoi. Cela n'est possible, à plein, que justement parce que ces lieux ne sont pas des ruines ; leur essentielle étrangeté est conservée telle quelle, sans la fascination un peu pute de la ruine.

Une fois l'activité stoppée, il ne semble rester qu'une absurdité palpable, ouverte, qui constitue le lieu possible d'une nouvelle projection imaginaire. Il ne s'agissait donc pas de construire une typologie de ces lieux, ni de rendre hommage à leur valeur architecturale, ni de souligner leur (in)humanité. *Cartes postales des Limbes* est un ensemble photographique pensé comme les "invitations" envoyées par le stalker depuis l'au-delà de la frontière. Images faites « dans le dos » de tous ces lieux, donc, sans la moindre volonté de documentation, d'information ou de témoignage. « *L'imagination du voyant prend nécessairement appui sur les documents de l'observateur, mais elle s'autorise aussi à prendre tout ce matériel historique à rebrousse-poil, désorganisant, joyusement ou cruellement, ce que suggérait les évidences causales de surface*<sup>28</sup>. »

Ce qui frappe aujourd'hui lorsque l'on fait retour, dans ces architectures pharaoniques, à l'heure de leur survie dans un statut indéterminé, c'est combien l'alchimie n'est pas loin. Et n'a en fait, jamais été très loin. « *Seul un observateur superficiel peut nier qu'il y ait des correspondances entre le monde de la technique et le monde archaïque des symboles de la mythologie*<sup>29</sup>. » Le positivisme a imprimé les consciences et a répandu la bonne conscience, la couche de paix mentale du « rationalisme », nous aidant à percevoir comme naturels, sains et « logiques » des installations d'une complexité totalement ahurissante, bâties dans le but très simple, déjà étonnant en soi, mais de plus mégalomane dans son échelle, d'extraire la matière de la Terre et de la transformer, pour la rendre consommable. Acceptées comme, encore une fois, logiques... alors que, et c'est là ce qu'il nous est donné de ressentir au beau milieu d'une cokerie de six cent mètres de long, ou du haut d'un haut fourneau de soixante-dix mètres, il n'y a rien de rationnel là-dedans. On n'est en fait jamais sorti de l'alchimie, c'est-à-dire ce processus où la formation inconsciente de l'esprit et le désir viennent se projeter dans la matière sous une forme symbolique. Simplement, l'industrialisation a gommé le symbole. On a fait comme si tout cela était justifié car ne relevant plus de la fantaisie, mais on n'est jamais sorti de la fantaisie, au contraire ; c'est aujourd'hui absolument indéniable. Les organes de flux tapissent la terre, se pénètrent les uns dans les autres, chauffent et coulent la matière la plus dure ou la plus froide, donnent vie à la pierre, puisent dans le sol et élèvent dans le ciel. Les cornues géantes sont plus sensuelles les unes que les autres. Le quadriparti des alchimistes, leurs projections désirantes sont là, mais niées par la conscience rationnelle.

C'est pourquoi rien ne change et nous sommes toujours dans le même monde, lorsque nous visitons ces lieux comme des musées auto-sites, étant à eux-mêmes leurs propre témoignage ; seul un objet purement univoque peut être à lui-même sa propre mémoire... s'il existe un tel objet... rien ne sert de décrire ou d'expliquer les processus industriels ; ceux-ci sont inscrits dans les architectures, et sont déposés dans le savoir. On n'avance pas dans la compréhension de ce qu'une relation industrielle au territoire de cette échelle implique en la décrivant techniquement. On est toujours dans le positivisme, et ça commence un peu à faire long. Il faut ouvrir le délire, le remettre au

---

28 Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Minuit, p.250.

29 Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XXème siècle*, Oeuvres I, Folio, 2000, p478.

jour, et à vrai dire, difficile de parler le délire sans délirer soi-même. C'est pourquoi l'acte de photographier ces architectures, s'il risquait sur le papier de paraître être d'une lassitude infinie, pouvait tout aussi bien être un pari fou, celui d'y aller comme un alchimiste orphelin venant « cogner sa caboche » contre les choses, ou comme un chien tête basse, filant la piste, indifférent aux signes si évidents et si insistants, pour ne voir que son propre délire, son propre chemin de désir, pour réinventer a posteriori toute une « légende » spécifique qui monte une fois la réalité recadrée, branchée sur le hors-champ, une fois quelque morceau extrait qui vient prendre présence à l'image comme... comme la marque de franc-maçons, comme la représentation d'une perspective impossible à la Escher, comme un dessin obscène, comme une illustration de BD, comme un décor de science-fiction, comme une affiche de cinéma, une déclaration d'amour, un document sur les habitats troglodytes ou que sais-je encore... autant de façons de faire véritablement acte de mémoire dans ces lieux, c'est-à-dire en réactivant la même intensité de délire, mais non pour la canaliser dans un but et une fonction ; pour la laisser couler, anarchiquement, pour la beauté de l'énergie elle-même, de l'intensité libre.

Aller, en somme, au bout du délire alchimique, au bout de sa survivance dans l'industrie lourde, au bout du désir et de la volupté qui courent sous toutes ces architectures qui se prétendent si sages ; aller les photographier comme on prend en photo des amantes farouches, au détail, cadrant serré, allant récolter une sensualité du détail dans un ensemble qui se présente d'abord comme frigide.

Sans respect autre, donc, que celui ressenti pour les brèches ouvertes dans ces lieux si pleins. « *Non par amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse*<sup>30</sup>. » On compléterait volontiers Benjamin par Bachelard, en remarquant que les chemins tracés dans les ruines sont nécessairement des « chemins de désir<sup>31</sup> » et jamais des chemins préexistants.

---

30 « *Aux yeux du caractère destructeur rien n'est durable. C'est pour cette raison précisément qu'il voit partout des chemins. Là où d'autres butent sur des murs ou des montagnes, il voit encore un chemin. Mais comme il en voit partout, il lui faut partout les déblayer. Pas toujours par la force brutale, parfois par une force plus noble. Voyant partout des chemins, il est lui-même toujours à la croisée des chemins. Aucun instant ne peut connaître le suivant. Il démolit ce qui existe, non pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse.* » Benjamin, *Le Caractère destructeur*, Oeuvres II.

31 cf. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, 2004.

## Dans l'espace, après

C'est pourquoi il fallait aussi penser la présentation des images en rapport avec la déambulation essentielle à leur naissance. Pas d'images ou en tous cas, certainement pas les mêmes, sans cette vibration sur place, caractéristique du stalker. Mais le photographe, pour montrer, n'a pas d'autre choix que de figer. Il y avait donc lieu de redynamiser l'espace de monstration des images, afin d'éviter absolument la contemplation narquoise du "spectateur", repoussant l'image contre le mur, comme la soumettant à une sorte d'inquisition du regard, peut-être de peur d'être soi-même regardé par l'image. Ici, je l'espère, pas de spectateurs, mais des promeneurs, des regardeurs, immédiatement confrontés à un espace presque indéfini, repeuplé d'images levées.

L'image « au mur », encadrée, est, littéralement, puisque les mots mêmes ne s'en cachent pas, devenue une prisonnière. On prétend que l'image est une pure ouverture, sans support, on oublie, on évacue, on efface sa matérialité objectale. Ainsi, elle peut nous happer et nous faire ses prisonniers, à son tour, de manière d'autant plus efficace qu'on la croyait apprivoisée. On s'y penche, et on y tombe. A l'inverse, pas d'image dialectique sans l'affirmation sensible de la matérialité de l'image comme objet *étant tout à la fois ouvert*. Que l'image soit à la fois objectale et ouverte, voilà bien ce qui fait d'elle le lieu d'une dialectique, d'une vibration salvatrice, et voilà pourquoi il était bien ici impossible de se contenter de les plaquer au mur. Tout l'enjeu même était là ; puisque dans ces « Zones industrielles », l'on retrouve la même dialectique du fermé (l'espace écrasé par le signe) et de l'ouvert (le chemin qui traverse les ruines). La transparence était la solution : façon d'affirmer les photographies à *la fois* comme objets et comme imaginaire.

Les images de Cartes Postales des Limbes, recueillies depuis le lieu d'un nouveau « zéro historique », d'une origine en devenir, invitaient donc à reprendre les gestes architecturaux fondamentaux, à re-tisser un rapport symbolique au lieu. Placer un objet debout sur le chemin, c'est déjà délimiter les espaces : une zone de passage, un avant et un après, un intérieur et un extérieur. C'est aussi un geste suffisamment discret pour qu'il reste juste en deçà d'une perception consciente du signe. La pierre levée est un index : elle attire l'attention, sans objet défini, et partant attise l'imaginaire, qui va dès lors se remettre à fabriquer, à projeter du symbole pour expliquer cette trace qu'il rencontre.

Mais il fallait aussi éviter de re-quadriller l'espace. On venait d'en sortir... Il fallait retrouver la légèreté essentielle au menhir, ce défi joyeux lancé à la pesanteur, cette concentration d'énergie si étonnante, faisant de la lourde pierre quelque chose de vibrant sur place (stalker = menhir ?), habité, à des siècles de distance, par l'énergie consacrée par ceux qui l'ont levée. Passer du « dense » au « danse<sup>32</sup> ! » Fonction ici remplie par la transparence et la suspension, adoucissant en quelque sorte la surprise de trouver ces lieux-là, si anti-poétiques et denses, debouts en train de nous regarder.

---

32 « [Faire] de toute forme de tombe une chose qu'il faut précisément "relever", ériger, reverticaliser dans un rapport de face à face, de statue à dormir éternellement debout, comme le font les plus intenses figures de la hantise, comme le font certaines des plus belles sépultures de l'Égypte crépusculaire. » George Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992, p199.

« Regarder, ce serait prendre acte que l'image est structurée comme un devant-dedans : inaccessible et imposant sa distance, si proche soit-elle - car c'est la distance d'un contact suspendu, d'un impossible rapport de chair à chair<sup>33</sup>. »

Très tôt lors de l'écriture du projet, en montrant des photographies passées, témoignant d'un lieu perdu, qui me manque encore beaucoup aujourd'hui, j'entendis : « Quelle tristesse ! » Réaction à la destruction, l'abandon et la pollution. Peu de choses ont tenu « bon » durant toute la réalisation du projet, mais la réaction à cette réaction en fait partie. Car jamais pour moi il n'a été question d'une tristesse, d'un jugement, ni d'une manière général d'une « réduction de puissance » vis-à-vis de la Zone. Si une seule chose devait subsister de toute l'évolution du projet, c'est la joie : soulagement du stalker s'allongeant dans l'herbe sans fleurs de la Zone, oxygénation de l'esprit dans des espaces sans fonction. A la manière d'un Heiner Muller, trépidant dans les ruines de Berlin.

Produire un espace dialectique, recelant l'inquiétante étrangeté propre à la Zone, vibration de familier et de sauvage ; un espace où orienter serait désorienter. « La désorientation, expérience dans laquelle nous ne savons plus exactement ce qui est devant nous et ce qui ne l'est pas, ou bien si le lieu vers où nous nous dirigeons n'est pas déjà ce dedans quoi nous serions depuis toujours prisonniers<sup>34</sup>. »

On en revient donc à la Promesse. L'espérance qu'un certain appel sortira, doucement certes, de ce territoire d'images. Le spectaculaire, la contemplation de la ruine, seraient les écueils fatals, en ce qu'ils nous rassoient, nous qui nous étions mis debout, et en marche, pour tracer un chemin<sup>35</sup>.

---

33 George Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992, p192.

34 George Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992, p182.

Passage qui résonne avec mon expérience d'une visite « par l'extérieur » des exploitations de lignite à ciel ouvert, « open cast mines. » En me rendant à proximité de l'une de ces zones gigantesques, conduisant, cherchant un point de vue, je pensais, de part la dimension du site, le trouver facilement sans indication ou GPS ; après quelques temps passé vainement à chercher, je commençais à me fier aux signalisations. En touchant au but, j'aperçus, à ma droite, une des immenses machines au travail, émergeant du sol au loin. Et, au même endroit, un panneau dirigeant dans la direction opposée pour atteindre le point de vue global sur la mine. J'étais, en fait, sans m'en rendre compte, déjà « au sein » de la mine elle-même, déjà enserré par son gigantisme.

35 Voir les derniers mots de *Dead Man's Letters* (1986), film de Konstantin Lopushansky : « *Go while you have the strength. For while a man is on his way, there is still hope for him.* » J'aurais envie de modifier légèrement le texte en un « *there can be hope for him again.* » Je me méfie de l'espoir précédant l'épreuve, il est trop souvent un prétexte à la procrastination, et tout autre que l'espoir de celui qui a effectivement recommencé à construire. Mais on ne peut certes pas dire que l'espoir dans *Dead Man's Letters* précède l'épreuve, tout au contraire.

## Boule



Photographie de tournage : Aurélie Brouet (2013)

Le chien du stalker ne se laisse pas trouver ; c'est lui qui vous trouve. Il appelle d'abord mais, oublieux, on poursuit son chemin. Et son mystère ne se laisse pas percer facilement ; on chercherait bien en vain la symbolique incarnée par le personnage le plus énigmatique du film de Tarkovski. Symbole oui, mais pas comme dépôt bariolé des usages culturels passés. Symbole construit dans l'occasion, se levant de la présence même du chien dans la Zone et de ce qu'elle implique, à l'image : sa légèreté, son insouciance, sa curiosité, sa bienveillance indifférente, sa fidélité lâche. Sa danse, sautillante. Sa dansité. Tarkovski goûtait manifestement la douceur de ces traits de caractère canins, et leur compatibilité avec la vie de famille.

*Le chien fait partie de la famille*, voilà peut-être une autre formulation de la Promesse propre à la Zone. Volonté de reconstruction d'une civilisation, donc d'un vivre ensemble, d'un vivre ensemble total. Rien d'aussi anodin qu'il ne paraît, quand on prend la formule à la lettre, car elle implique autant une « élévation » du chien qu'une « humiliation » de l'homme. Chacun a sa part de chemin à faire, et l'équilibre est facilement brisé, alors l'homme se traîne dans la boue, et aboie, et c'est le chien qui recule, interloqué, surpris comme un philosophe<sup>36</sup>.

La nonchalance du chien perdu (ou libre), du chien féral dans la Zone est nécessairement un appel pour le stalker, lui qui est encore si nerveux, si habité par la peur de perdre le cadeau de la Zone, de ne plus vibrer en cadence avec elle. Il a

---

<sup>36</sup> Voir les dernières images de *Damnation*, de Béla Tarr (1988).



beaucoup à apprendre du chien. Ils partagent bien tous deux la vibration autour de la frontière, mais le chien est peut-être, de tous ceux qui impriment le mouvement sur la Terre, celui qui lui est le plus indifférent. Féral ou familial, il lui importe après tout assez peu, témoignant de cette plasticité vitale qu'évoque le stalker<sup>37</sup>.

Parce que le chien, pour communiquer, emprunte démocratiquement tout son corps et non seulement, en priorité, son visage, il habite nécessairement le topos tout différemment de nous ; c'est-à-dire que chez lui, le déplacement fait signe, le mouvement du corps fait signe, il n'y a pas de signe hors d'un certain nomadisme. Pas question de rester sur place, de s'installer et de s'ancrer sur un point précis du lieu et encore faire sens. Il installe donc nécessairement un rapport au territoire qui annule une volonté de domination.

Et c'est pendant la promenade que le chien et le Stalker sont susceptibles de se rencontrer, ce moment où féral et familial peuvent se rejoindre. L'un des derniers plans de Stalker l'illustre bien, c'est cette synchronisation lâche et si résistante à la fois, stalker, enfant, femme et chien, tous quatre à la fois accompagnant et les autres, sans pour autant quitter son propre chemin. Branchement de la fille sur le père pour lui donner, sans la moindre métaphore, la marche ; construisant de fait ce qui serait peut-être son vœu dans la chambre ; une pause pour s'arrêter et contempler le paysage dévasté, au loin, rappelant la Zone ; la femme accompagne, comme un chien de berger donnant, au stalker perdu dans ses pensées, l'impulsion du retour au foyer ; et le chien, habitué d'une toute autre relation à la Terre, d'une proximité extrême, alerte et légère, traçant un autre chemin, tout en allant dans la même direction.

La vertu du chien est donc toute chorégraphique, et à l'image, en mouvement donc ; il était hors de question que le chien apparaisse figé. Incompatibilité canine et photographique. Pour toutes fantasmagiques qu'elles soient, je l'espère, les photographies de *Cartes Postales* sont aussi toujours sur la brèche, sur le fil frontalier. Elles regardent, et par là-même s'installent nécessairement dans une distance, œil sans cerveau, sans conscience, doigt pointé dans la direction, donc depuis l'en-deçà. Le chien s'y serait empaillé. Filmer, c'était passer de l'autre côté, c'était remonter cette scène centrale dans *Stalker*, la dernière en noir et blanc, sur la draine, où chacun s'endort, car ce franchissement que l'on pensait être violent, brutal et soudain, s'avère en fait lent et doux, hypnotique. Remonter donc le moment du passage de la « frontière » de la « vraie » Zone, cette frontière mentale, ce retournement de posture vis-à-vis du même environnement. Pas un film donc mais juste un passage, une mise en branle de l'image, et ainsi, une mise en conscience. Façon de faire acte après l'invitation, un « qui m'aime me suive » en quelque sorte. Mouvement, et non geste.

Hors de question donc de « faire film », de rentrer dans la production filmique. Hors de question ici d'inviter les spectateurs à s'asseoir... ou en tous cas, pas dans de grosses rangées de fauteuils soporifiques. Hors de question de laisser une tierce personne cadrer au tournage, quand bien même c'eût été certainement « mieux fait » : on ne demande pas au barman d'échanger de place avec le stalker. Hors de question de déléguer la post-production de la pellicule elle-même : il fallait aller au bout du rapport charnel à la matière-image, quand bien même cela allait transformer

---

37 « A sa naissance l'homme est faible et malléable, quand il meurt il est dur de chair et dur de cœur. Le bois de l'arbre qui pousse est tendre et souple, quand il sèche et perd sa souplesse, l'arbre meurt. Cœur sec et force sont les compagnons de la mort. Malléabilité et faiblesse expriment la fraîcheur de l'existant. » *Stalker*, scénario A. et B. Strougatski.

l'image elle-même et quasiment la détruire. Hors de question de prendre à charge les modes de cadrage cinématographiques ; ils ne font que rendre plus insidieux ce narcissisme trop souvent inhérent au cinéma, en prétendant le rendre invisible ; car le moment de la projection n'est parfois qu'une prise d'otage où c'est d'abord le « on l'a fait » qui s'expose, comme une prolongation, adoucissant la frustration de la fin du tournage. Que la longueur des génériques, et l'insupportable lourdeur du « dispositif cinéma » commercial en témoignent. De ce point de vue, le refus d'un Vincent Gallo de montrer son ultime film serait, en somme, aux antipodes du narcissisme qu'on lui prête, puisque il n'y a pas de Narcisse sans une foule pour gloser, pour le regarder se regarder. Ne pas diffuser le film, c'est assumer, avec toute la frustration potentielle associée (et encore), que ce qui importe, c'est souvent le moment où le réel imprime sa marque sur le film, et non la kermesse où l'on prétend réanimer les morts.

Caméra épaulé donc, « vue subjective », seule manière de gommer l'égoïsme cinématographique en la mettant en plein centre du dispositif, comme un œil du cyclone, évidé lors de la projection, puisque l'image photographique peut vivre sans ce premier regard qui lui a donné naissance, laissant la place libre à chacun<sup>38</sup>. Façon douce, comme un joueur de flûte, de guider le visiteur à travers un territoire d'image qu'il peut familiariser lentement, à sa guise, avant de se rendre, comme par surprise, dans ce petit espace discret, noir, sorte de grand cerveau vide, ou grand casque de réalité virtuelle, où l'on peut, enfin, mettre les pieds dans la Zone, comme par surprise, relevant la tête d'un léger assoupissement. Comme la chambre funéraire d'une pyramide<sup>39</sup>, petit cocon secret, caché par la montagne qui la recouvre, protégeant son hôte dans un écrin. Comme la chambre d'un enfant, trop petite, invitant à s'asseoir par terre, pour reprendre contact avec Elle, et voir à nouveau les choses avec magie, parce qu'alors elles nous entourent et nous surplombent avec bienveillance.

---

38 cf. *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, lorsque la caméra explore, à l'épaule, les restes d'une chambre à gaz.

39 Le noir comme « couleur de trou, couleur des fonds des pyramides. » Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, 1992, p77.

## A suivre



Photographie : Aurélie Brouet

Et cette fois, il semble, c'est le chien qui mène. C'est lui le guide ; mais c'est surtout un tandem. On n'aurait rien gagné à tout renverser : mettre le chien à la place du maître, le maître suivant désormais comme un chien. De maître et chien à chien et maître... on n'a pas là la brèche vers une autre civilisation, juste une révolution de plus pour revenir au point de départ. Non, il fallait, et je ne l'ai compris qu'à la dernière minute, peut-être par peur de la responsabilité, qu'il n'y ait plus ni chien ni maître, mais deux créatures collaborant en surface pour frictionner l'espace de leurs mouvements, le mettre en branle par leur déambulation, le mettre en beauté par leurs regards, le rendre magique par leur parcours l'espace. Et (dans une évidence qui encore une fois, failli m'échapper) ce à jamais ; c'est-à-dire, pas juste une fois, car alors c'est la performance et l'on retombe, puisque c'est apparemment si facile, dans le narcissisme, la mise à distance, et la fierté vaine, qui n'a d'ailleurs de sens que dans le petit monde du cinéma (« j'ai tourné un plan-séquence de cinq minutes avec un chien... »). Non pas juste une fois, mais encore et encore, à chaque fois la même chose, à chaque fois différente, à chaque fois recommencée, à chaque fois dans la variation. Carrefour fragile d'un rapport à la Terre construit dans le temps et la mémoire, l'habitude et l'habitat, la responsabilité ; et d'un autre dans l'immédiat pur de la sensation et de l'impermanent, dans le nouveau, le léger, le nomade, l'insouciance. Une promenade.

**Epilogue**  
**(Eric Furnémont, Clément Goffinet, Laurent Naud)**

*Quelque part est atteint. « Non pour l'amour des décombres, mais pour l'amour du chemin qui les traverse. »*

*Lieux pré-génériques. Dans une épaisse couche indéfinie par son industrialité, l'œil du passager cherche, taille les jonctions à l'envi, fabriquant une légende de ce conte topo-iconographique. Sans guide, il risquait de se perdre dans les mirages des perspectives, ou de glisser dans le ventre de la Terre par une plaie mal rebouchée...*

*Quelque part est affecté.*

*Cave-boyau ou cave-cerveau ? Ceci est-il encore habitable ?*

*Toute image de ruine est fausse. Erotisme chthonien inutile, d'avant le déluge.*

*D'avant le Temps.*

*Des bras, des jambes. Canaux, embouchures, butoirs, conduits. Déchets. Des orifices de flux logiques. Enfants morts-nés, il nous faut muer. Avaler notre placenta.*

*J'espère que ces cartes vous parviendront. Je ne sais pas encore quand je remonterai.*

*Le chien va bien. Je vous embrasse.*

## Sources

### *Auteurs*

Georges Didi-Huberman : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde ; L'homme qui marchait dans la couleur ; La demeure, la souche*

Maurice Blanchot : *L'entretien infini* (notamment *L'effet d'étrangeté*)

Gilles Deleuze : *Différence et répétition ; Nietzsche et la philosophie*

C.G. Jung : *L'homme et ses symboles ; Psychologie et alchimie*

G. Bachelard : *La psychanalyse du feu, La poétique de l'espace*

David Levi-Strauss : *Between Dog and Wolf*

Andrew Herscher : *The unreal estate guide to Detroit*

René Descartes : *Discours de la méthode ; Méditations métaphysiques*

Knut Hamsun : *Pan, La trilogie d'August, Sult, etc.*

Martin Heidegger : *L'homme habite en poète* (in *Essais et Conférences*)

### *Cinéastes*

Andrei Tarkovski : *Stalker*, et al.

Béla Tarr : *Kàrhozat*, et al.

Konstantin Lopushansky : *Dead Man's Letters ; Posetitel Muzeya*, et al.

Victor Erice : *El Espiritu De la Colmena*

Werner Herzog : *Grizzly Man*

Eric Pellet : *Livre Des Morts*

Antonioni : *Il Deserto Rosso*

### *Plasticiens, photographes*

Tony Smith : *Die*

Igor Kostine

Michael Snow : *Powers of Two*

Lebbeus Woods

Denis Roche

John Divola : *Dogs Chasing my Car in the Desert*

M.C.Escher : *La Maison aux Escaliers, Relativité, et al.*

**Contact et informations :**

[www.canardsauvage.com](http://www.canardsauvage.com)

[panorama15.lefresnoy.net](http://panorama15.lefresnoy.net)

[dubois.constantin@gmail.com](mailto:dubois.constantin@gmail.com)

00.33(0)646.15.28.28