

Lucile Risch - YWEML

Panser / penser l'aliénation : pour une scénographie du cordon.

Cécile Camart

Deux portes permettraient d'accéder à l'œuvre photographique de Lucile Risch. Le spectateur pourrait recevoir et regarder ses productions comme des *images*, s'intéresser à ce qui les érigent en *photographies*, en tant qu'objets photographiques. L'autre chemin prendrait en compte le processus entier qui sous-tend la série *YWEML* : depuis les raisons qui l'ont initialement motivée jusqu'au tirage sur un papier inhabituel, en passant par l'acte de la prise de vue elle-même. Ou comment s'opère « la photographie » chez Lucile Risch.

D'origine luxembourgeoise, cette photographe désormais Parisienne d'adoption porte avec elle et dans son travail une première carrière de danseuse et de chorégraphe, en réalité fondamentale. Ses premiers opus présentés à la galerie Hoffmann¹ abordaient singulièrement un échantillon des postures corporelles, dans la relation de couple puis de groupe. Souvent l'homme se tait et la femme ferme les yeux, dit l'artiste. Un postulat qu'il s'agissait d'éprouver, en guise de prélude aux séries suivantes. Dans un étrange huis-clos qui fait écho aux noms de *Aoi*, *Hanjo*, *Yoroboshi*, un homme et une femme se tournent le dos dans différentes attitudes. Dans ces premières images, on remarquait d'emblée la présence d'un foulard de gaze blanche, une compresse déroulée sur les yeux de l'un, la bouche de l'autre. Comme panser les plaies de l'aliénation. On voyait ensuite deux filles puis d'autres personnages tirer des cordelettes comme les fils de leurs liens ; chacun s'accrochait à l'extrémité. Avec *Waldeslust*², en 2002, la photographe errait dans les jardins du Luxembourg à la recherche de visiteurs et promeneurs, dont elle saisissait les poses énigmatiques du corps, lorsqu'il s'abandonne aux frissons imperceptibles du désir et se présente délassé, oublié, candidement lascif.

You Won't Escape My Love (2003-2004) résonne comme une proposition en forme d'injonction. Des grands formats, extraits d'une série de deux cent soixante photographies, sont simplement punaisés sur les cimaises³, sans cadre – semblables à des photogrammes suspendus ou aux agrandissements du héros de *Blow Up* d'Antonioni.

Fragmentation anatomique.

Chez Lucile Risch, les gros plans enserrent et tenaillent l'objet de l'étude au plus près, à la recherche de détails révélateurs. Le cadre des images opère non seulement une coupure dans le temps et l'espace, mais aussi une *capture*. Celle-ci participe intensément à la mise en forme et à l'appropriation symbolique du monde proposée. L'artiste pose un regard sensuel et tactile sur les corps, les peaux et les chairs de ses modèles, à l'instar de Nan Goldin lorsqu'elle s'introduit dans l'intimité des relations avec naturel, sans pour autant totalement effacer sa présence. Tandis que cette dernière nous présente les acteurs de son univers quotidien, Lucile Risch, elle, construit *in abstracto* le cadre où la « gestuelle » de ses modèles semble se déclencher sous l'action de l'obturateur. L'atmosphère est parfois proche des alcôves d'amour de Sam Taylor-Wood – et pourtant le décor et la scène sont ici absents, hors champ. Lucile Risch découpe en étapes, en modules séquentiels la relation engagée entre ses modèles pour n'en retenir que certains gestes fondateurs, racines ou matrices du lien fragile. L'artiste privilégie ainsi les cadrages serrés sur les extrémités des corps ; ainsi les mains, les poignets, les chevilles, les pieds s'emmêlent jusqu'à la confusion. L'objectif pointe sur l'articulation, ce qui se nomme *l'attache*.

Les plans rapprochés prélèvent surtout des parcelles de chair, des carnations qui contrastent avec les vêtements et les accessoires : des grains de peau aux fibres textiles, la matière photographique accentue l'intensité du contact dans les corps à corps. Des portions d'épiderme, dont la blancheur extrême contraste nettement avec les étoffes, s'échappent des torsions enregistrées.

La fragmentation anatomique à travers le viseur et la lentille constitue un système en soi, dans cette série. La coupure agit comme une vision fractale ; les dimensions, l'échelle de la relation en sont perturbées. Contrairement aux travaux précédents de l'artiste, les visages n'apparaissent jamais ici : la focale est orientée sur le centre de gravité des corps et les points d'équilibre et de répartition des forces. Eux seuls trahissent réellement les fantasmes de violence refoulés, les désirs de possession, de domination ou de destruction. Le spectateur assiste à une espèce de pantomime, où la tension dramatique est exacerbée. Les corps des modèles se frôlent, s'agrippent et s'affrontent. Le jeu simulé autorise à tirer l'autre vers soi, le

déformer, le modeler selon sa volonté, comme une matière plastique et malléable. C'est à vrai dire resserrer cette distance toujours trop grande, ou au contraire l'étirer, pour mieux se déployer à l'intérieur du cadre de l'image. Des enfants et leur mère délimitent sur le sol leurs espaces vitaux respectifs avec une bande de papier collant blanc, qui encercle leur corps : la frontière éphémère s'érige en protection, en muraille, en château-fort – ou en *enceinte*. Une fois de plus le corps dessine ses lisières mieux que les mots.

Faire des images en noir et blanc, les développer sur un papier couleur, choisir un noir profond, velours, charnel, qui enveloppe : ces préférences rendent la surface non pas froide et lisse, mais lui confèrent plutôt des plis où enfoncer le regard.

L'acte photographique de la capture.

Pour Lucile Risch, saisir le mouvement avec l'image fixe offre plus de perspectives que l'image filmée. Il est vrai que la photographie fige les trajectoires, les déplacements ; mais l'ex-danseuse et chorégraphe, experte en notation, tourne littéralement avec ses modèles. La prise de vue devient un acte chorégraphique, accordé aux pulsions déclenchées par l'instruction donnée. « L'ensemble des gestes par lesquels le preneur de vue se déplace, se rapproche ou s'éloigne de son objet, tourne autour, cadre dans son viseur, appuie sur son bouton, puis enroule la pellicule pour appuyer à nouveau, participent de l'opération de symbolisation de l'événement sur le mode sensori-affectivo-moteur. »⁴ La définition donnée par Serge Tisseron concorde étrangement. Avec ses gros plans, Lucile Risch semble à l'affût du moindre battement de l'épiderme, de la moindre contraction musculaire, de la plus petite tension qui pourrait aboutir au *geste*. Elle s'implique physiquement, se tord et se cambre autant qu'il est nécessaire de le faire pour accompagner ses sujets dans la symbolisation de leur relation. L'artiste semble même utiliser le déclencheur de son appareil comme un métronome qui bat la mesure et soutient le tempo de la mise en scène. La photographe compte les temps, les pas du danseur, les annonce avec ferveur chaque fois qu'elle arme son film. On pense soudain à Henri Cartier-Bresson, qui évoque la « joie physique, temps et espace réunis »⁵ ressentie lors de l'acte photographique. Avec Lucile Risch, il est impossible de dissocier le produit du processus, l'image de son mode constitutif. « Le photographe est en équilibre dans l'air comme les figures en mouvement dont il tenterait de fixer la course. (...) »

Parfois la danse jaillit de son corps comme l'expression de son désir d'adéquation physique à la structure rythmique du monde. »⁶ L'acte photographique est interprété selon Philippe Dubois comme l'ensemble des actions qui se succèdent depuis le choix du sujet et l'intention poursuivie, jusqu'au tirage des images développées, en passant par la prise de vue en tant que telle.⁷ Cette notion est ici à saisir *in extenso*. De la violence contenue s'échappe de ces images, comme interceptée par surprise. Ainsi, lorsque Lucile Risch demande à des individus de synthétiser devant elle les arcanes de leur relation et de rejouer une fiction, elle manifeste peut-être une « sorte d'agressivité prédatrice », selon la contiguïté jadis interrogée par Susan Sonntag, entre les deux notions de photographie et prédation.⁸

L'artiste explore en filigrane une autre énigme, celle du *développement* - de l'image comme de la relation. Dans la série *YWEML*, c'est non seulement une part cachée de la relation vécue qui se rejoue entre les acteurs, mais aussi toutes les symbolisations, visuelles ou non, qu'elle véhicule. Comme si les personnages de chaque saynète avaient malgré eux laissé s'échapper des fractions de leurs gestes, qui prennent le temps de s'impressionner sur le film. L'expérience est alors « développée », ailleurs : dans l'image à la matière profonde, où les noirceurs se teintent de violette, de pourpre ou d'outremer, presque imperceptibles à l'œil nu.

Prothèses du lien et pouvoir des affects.

Lucile Risch est une de ces photographes qui ne le dira jamais, mais qui croit profondément que « la photographie est un instrument d'assimilation symbolique du monde avant d'être un ensemble de significations symboliques »⁹ L'artiste s'est longuement penchée sur la structure de la famille luxembourgeoise issue de la petite bourgeoisie; cette approche quasi-sociologique a largement nourri le regard qu'elle porte aujourd'hui sur les relations sociales et affectives. Le lien nous rend-il captif ou autonome ? Comment construire une relation sans être attiré par l'un ou l'autre pôle ? Lucile Risch insinue des interrogations qui fragilisent le lien. On l'entend presque nous susurrer : *tu es le sujet de mon amour, l'objet de mes fantasmes, de mes craintes, de mes espérances. Tu ne dois pas me décevoir, décevoir l'idée que je conçois à ton envers. Ton image doit être conforme à celle que je me fais de toi. Correspond-elle à celle que tu te fais de moi ?* Le trauma potentiel du rapport à l'autre, les conséquences de cet amour dans les mailles duquel on se prend – avec plaisir ou non – semble

ainsi métabolisé grâce aux images. La violence fantasmée dans la relation affective est alors apprivoisée, acceptée, puis assimilée. L'acte photographique devient un moyen de symboliser la nature et la complexité de la liaison sensible. Dans la caméra, la boîte noire joue le rôle de réceptacle de ce qui se dissimule. Elle constitue une vacuole psychique qui contient la mémoire des affects et des expériences non assimilées.

Le projet *YWEML* comporte un volet complémentaire : une présentation en forme de diaporama. Dans cette installation, le partage de ces processus de symbolisation conduit à une nouvelle introjection de la part du spectateur. Encerclés par les quatre écrans qui forment autour de celui-ci un cube, le haut du corps et la tête sont immergés dans le dispositif qui retranscrit au rythme lent et non-aléatoire la suite de postures déclenchées par le commandement *Tu n'échapperas pas à mon amour*. Le principe est limpide, l'installation enferme décidément le spectateur dans le cercle infernal de la relation dévorante.

Peu à peu, les multiples avatars du lien, les outils et les accessoires utilisés par les modèles apparaissent comme des totems de l'amour qui étouffe. De l'attache corporelle, l'œil glisse vers le fil, la ficelle, le cordon, la cordelette, le joug qui entravent. Soudain des images d'ailleurs se superposent à celles de *YWEML*. Celles d'Aryusho Araki et ses nus féminins où la corde s'enfonce dans les chairs. On se remémore ensuite les premières microsituations de la Française Marika Bührmann, qui questionnent le corps social. Des personnages expérimentent des promenades urbaines, reliés entre eux par des bandes de gaze ou de nylon, jusqu'aux limites du supportable. Les ouvrages féminins de Christelle Familiari proposent quant à eux d'étranges tricots où enfouir son corps pour atteindre celui de l'autre, effectuer des gestes à l'abri des regards, adopter des attitudes corporelles nouvelles. Posséder et détruire ? Les photographies de Lucile Risch nous laissent le choix d'arrêter le geste juste avant.

Notes Texte Lucile Risch

1. *Lucile Risch, Aoi – Hanjo – Yoroboshi*, Paris, Galerie Hoffmann, 2001. Série inspirée de titres de nouvelles de Mishima.
2. *Lucile Risch, Waldeslust*, Paris, Trézélan, Filigranes Editions, 2002.
3. *Lucile Risch, YWEML*, Buro Empty Gallery, Amsterdam, 2003 et GAZ Gallery, New York, 2004.

4. Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Champ Flammarion, 199..., p. 28.
5. Henri Cartier-Bresson, « Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre », entretien avec Yves Bourde, *Le Monde*, 5 septembre 1984.
6. Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Champ Flammarion, 199..., p. 28.
7. Voir Philippe Dubois, *L'acte photographique. ETC...*, Paris, Nathan, ?
8. Susan Sonntag, *Sur la photographie*, Paris, Seuil, ...