



©Jocelyn Robert

Jocelyn Robert

Catarina: La mémoire en pointillés

Du 31 octobre au 15 décembre 2002

La mémoire est friable, comme un mur qui s'effrite par endroits et reste, à d'autres, impénétrable comme un silence soulignant un blanc du texte, un accroc du tissu. Elle est poreuse, faite de profondeurs étagées, de perspectives croisées, de plans plus ou moins rapprochés, plus ou moins larges qui forment une superposition obscure de plaques sensibles disposées en enfilade, se chevauchant et interférant les unes avec les autres. Elle est toujours, par définition, en haillons.

Sœur de l'imagination, dont on ne peut qu'à grand peine la distinguer, la mémoire fabule toujours. Elle compose des fables, des apologues, des récits où le sujet cherche toujours un peu à se donner le beau rôle, même si c'est celui d'un simple témoin. *Catarina*, de Jocelyn Robert offre de cette grande oublieuse une image saisissante. Avec une sidérante économie de moyens — un plan-séquence et une voix intermittente — l'œuvre met en scène la déroute du dire et l'énigme jamais résolue de l'image. Car qui peut dire vraiment ce que montre (et ne montre pas) une image ? Qui peut se porter garant du millier de mots qu'elle est censée valoir, ou plutôt faire surgir ?

Un train, jamais cadré dans sa totalité mais réduit, au contraire, à l'espace entre deux wagons, traverse l'écran, de plus en plus vite, puis de plus en plus lentement, avant de redémarrer et d'accélérer à nouveau, en une boucle sans fin. Derrière le train, il y a un mur troué d'une porte vitrée qui restera fermée tout du long. Et après une longue plage de silence, elle aussi en boucle, au début et à la fin de l'œuvre, comme le fameux serpent mythique Ouroboros, symbole de l'infini, qui se mord la queue, une voix presque sans sexe, tant l'indécision demeure assez longtemps (on finira par comprendre, à un simple adjectif accordé, que c'est une femme) parle, avec un effort audible.

Ce qu'elle dit semble arraché à grand peine à l'éternité de l'oubli. Et elle parle comme on se parle à soi-même, avec des passés sous silence, des implicites, des sous-entendus, tout ce qui compose un contexte intime formé lui aussi de non-dit et de ces grands trous que fait toujours apparaître la coupe, toujours arbitraire, faite dans le flux incessant qui nous emplit la tête et qui constitue peut-être, dans sa fugacité insaisissable, notre réalité la plus sensible : sa sœur, une gare avec des trains qui passent régulièrement, un papillon, etc.... On ne sait jamais ce qu'elle cherche à dire. Car il nous manque les questions auxquelles elle tente de répondre.

Ainsi sa parole devient encore plus précaire d'apparaître comme injustifiée, déployée pour rien ou encore déclenchée par une nécessité qui lui reste personnelle. Peut-être est-elle la Catarina du titre, peut-être ce nom est-il celui de sa sœur, d'un papillon exotique ou même du train (le système de transport qui dessert la baie de San Francisco s'appelle bien «Bar» !), allez savoir.

Cette indécision maintenue fait penser à certains films de Marguerite Duras, ou encore de Robbe-Grillet : avec de tout autres moyens, bien entendu, Jocelyn Robert met lui aussi en scène, sur un théâtre dont son spectateur est lui-même la scène, le jeu d'ombres et de silences qui de toute image animée fait un récit à jamais impossible.

Dès que le contrepoint entre voix et image s'installe, dès que ce n'est plus simplement, comme dans le cinéma hollywoodien, une voix qui parle dans l'image et nous rassure ainsi sur son réel de pacotille, dès que les balises du vrai se perdent dans les brumes d'une parole risquée, l'image, aussi simple et réaliste soit-elle, redevient énigmatique; la voix, surtout si elle n'en est pas le commentaire, la déstabilise, la rend à son indécision.

C'est que par cet effet de décalage (et de collage) qui est l'essence même du montage, l'image et la voix semblent occupées à se poursuivre l'une l'autre dans le temps même où, paradoxalement, elles se montrent, chacune, le plus refermées sur soi, le plus irréductibles. La femme semble, par moments, parler du train de l'image, lui inventant une improbable origine, le capturant pour illustrer son passé dont les images, pourtant, par définition, ne seront jamais visibles, même pas pour elle. Parfois, encore, au contraire, la voix semble naître de l'image, suivre son rythme, y régler le sien.

L'image du train qui passe peut aussi — et d'autant plus que le plan à certains moments se resserre, finissant par ne cadrer qu'une partie du mur derrière le train — inévitablement servir de métaphore. Elle le fait déjà en ponctuant le rythme de la parole et, de toute façon — c'est une des leçons d'Eisenstein, reprise par la Nouvelle vague et en particulier Godard — toute mise en rapport spatial suscite un rapport de causalité, une « justification » qui prend la forme d'une inclusion (ce train à l'écran fait partie des souvenirs de la dame) ou d'une ressemblance (le mouvement du train est semblable au « train » de ses souvenirs). Cette indécision rhétorique (la rhétorique n'est pas affaire d'ornement mais d'engendrement : elle est le ressort même de l'imaginaire) ouvre l'espace de la lecture de cette œuvre parce qu'elle propose une perspective introuvable.

Le spectateur est ainsi pris dans une sorte de vortex interactif, un stroboscope audiovisuel : son activité imaginative est suscitée, provoquée par les déséquilibres, les non-coïncidences, les blancs dont est fait visiblement le spectacle qu'il a sous les yeux. Et de ces récits superposés, qui ne parviennent jamais à prendre forme, c'est-à-dire, à se figer, il devient le dépositaire et le relais, y superposant, comme en pointillé, les siens propres.

Comme si le chant d'Orphée séduisait les juges infernaux en les forçant eux-mêmes à chanter.

Ne s'agit-il pas, encore et toujours, d'arracher Eurydice à la mort ?

C'est-à-dire de se souvenir.

Ou de faire surgir au fond de l'œil du spectateur une sorte de lueur qui soit aussi un éclat de voix.

Jean-Pierre Vidal