

CAMERA A BOUT TOUCHANT, PORTRAIT DE WALTER SWENNEN



L'art du portrait au cinéma, il est permis d'en élaborer l'historique, non sans toutefois retenir comme crédit et horizon multiple quantité de pointes d'écart, parce que le choix du portrait, dès lors qu'il se trouve au centre des préoccupations, des représentations et des idées que formulent les cinéastes, couvre des étendues auxquelles le spectateur, toujours certes intéressé, prêtera des nuances selon son gré. Le public ne s'y trompe jamais, ce qu'on ne dira jamais assez : là où la critique généraliste souligne la capacité de la démarche à évoluer, beaucoup – ici et ailleurs – devinent, poussés par leur ressenti, que cet élément de construction d'un film est bien loin de se déduire d'un credo, au mieux, ou d'un enchaînement causal absolu, au pire. Il ne vient guère à l'esprit, pour celles et ceux qui élisent un film du fait qu'il atteint à son meilleur, d'estimer que l'évocation d'un être à l'écran aurait à redouter la menace d'un appareil prescriptif, lequel sommerait l'image de cet être de se soumettre à la férule d'un seul sens lisible. Acteur dans une fiction ou témoin de soi dans un documentaire, au moins d'une certaine façon, il n'y a de portrait cinématographique écrit que sur le mode de l'équation à plusieurs inconnues.

Découvrir *La langue rouge* de Violaine de Villers ressortit à la fois à la reconnaissance et à la surprise : la réalisatrice, en mettant en scène, si peu que ce soit, le peintre Walter Swennen, invite à revenir sur le terrain où l'artiste, tout à fait sans complaisance, aime à brûler ses amorces. Le film sera, entre autres, ce portrait à reculons où la parole et l'image, et peut-être avant tout la parole dans l'image, après avoir poussé des portes et éclairé ainsi par bribes et variétés de constellations divers aspects d'une œuvre, reviennent effectivement en arrière, pour aussitôt ou presque repartir au présent en direction de lignes de force consenties à la peinture telle qu'elle serpente au long des approximations verbales auxquelles des visites répétées à l'atelier

donnent lieu. Revenir sur place, retrouver le peintre qui entretemps a changé de T-shirt, une fois porteur d'une barbe, et une autre le menton impeccablement rasé – revenir aussi parce que sans doute la parole dite n'a pas dégorgé tout son concret, ou parce que soudain le rite d'observation s'entrechoque avec les tentatives plus acérées du peintre en vue de chasser les malentendus provoqués par ses recherches : revenir dans ce cas, c'est contester l'injonction du vivre en direct commun aux médias contemporains, tous étant (ou à peu près, il existe tout de même quelques rares exceptions) coupables d'une objectivation disqualifiante. Mais c'est surtout, dès l'enclenchement du tambour à images, s'aviser de la sorte de préconisation d'un tel portrait à ne pas donner le change à des attendus – à ne pas s'exclure d'un régime grâce auquel mature et se décante, simultanément à la perception qu'on en a, la suite, contrariée, obligée, des moments qui conspirent à ouvrir le film, et ce portrait, à eux-mêmes. Une telle ouverture ressortit au besoin de se confier à l'expérience de voir, uniquement voir, pour voir plus, elle se désigne comme le lieu d'une mise au point qui s'éloigne à mesure, faisant écho à Raoul Walsh quand il tonnait : « *Le cinéma, c'est action, action, action, mais attention : toujours dans le même sens.* »

Le film débute en prenant son sujet par la bande – gageure ou preuve offerte qu'il n'est pas infallible, on ne sait : au confinement de l'atelier qui grèvera non sans raison comme dit plus haut l'enfilade des cadrages avec leur bougé, la croisière dans la baie de New York répond par une grande respiration. Le portrait de Swennen s'ébauche là, il voyage, il émerge de ce fond pourtant affadi par plusieurs millions de photographies, il s'ébauche alors que le peintre se livre à nulle autre activité apparente que celle de saisir le temps comme il lui vient : la séquence ne laisse sous-entendre, probablement est-ce exprès, aucun lien explicite ou

supposé avec la coloration qui succèdera, une tonalité virant à l'intime et partagée par la réalisatrice – en l'occurrence l'auteur du portrait, dont la silhouette va ensuite s'affirmer, car le peintre ne cessera de s'adresser maintes fois à elle et comme du dehors d'un silence qui la cerne. New York encore pour achever le tour de piste, et la brillante galeriste Barbara Gladstone, et les vues d'un vernissage et des profondeurs moirées d'une avenue dans la ville lointaine et célèbre. On a le droit de penser que le portrait qui se fabrique exige d'être obéi. Il ne se refusera pas à des amis, des commentateurs et experts. Cependant, à l'instar de la Pythie à laquelle Swennen fera allusion pour préciser à quel ricochet avec la poéticité sont redevables ses tableaux, ce portrait ne veut s'en tenir au savoir du contexte à quoi se résumerait trop facilement son ambition. Il s'épargne. Il vote, contre les discours aussi pertinents soient-ils, pour l'énigme.

À la compréhension des phrases quelquefois inachevées, quelquefois hors sol mais le plus souvent suspensives, énoncées par Swennen, à ses allées et venues au centre de son atelier, la caméra de Violaine de Villers s'efforce de « coller » et, en raison des intervalles marquant clairement une frontière entre les plans, se révèle en expectative – au-delà de l'investissement procédural, elle cherche à se souder à une réponse faite, une réplique. Le sentiment d'un délai à impartir à la parole, qui trouble les figures, s'impose net de recours au moindre artifice. Jusque dans l'exposition même des plans, la parole, ou plutôt son évincement réitéré par la signification qu'elle véhicule et s'emploie à désertar au profit de ce qui en elle se dissimule et demeure souvent non identifiable, déroule des modulations de durée. Il fallait à la caméra ce minimum de tension contrôlable pour ne pas s'égarer au niveau de l'image, pour ne pas inférer de la mise en marche et du filé des choses une

technique intégralement régie par l'obsession d'un « produit », d'un résultat privé d'intériorité. Il fallait aussi par conséquent, à un degré de non-compromission avec quelque naturalité prétendue de la parole, que cette caméra fût à la fois docile au mouvement de la pensée, tandis que le peintre conversait, et indocile à la réappropriation de ses phrases ou spectres de

phrases par l'instrumentalité de la machine. Voilà qui justifie, mais en partie seulement, les interactions émaillant le film, le prisme qu'interpose entre l'hôte et l'invitée ce dialogue entamé puis obliéré, sans que l'on sache pourquoi, et puis encore littéralement rebranché, désenfoué, entre Swennen et de Villers. Quoique immotivées par le projet que nourrit le film – créer assez de distance entre enquête in vivo et retraceur d'un itinéraire pictural cherchant lui-même à diluer les rapports entre matière et signe – ces interactions constituent un rempart contre les préjugés du verbe, visent à confisquer l'excipient qu'ils risquent de rendre en fait plus sensible que l'intuition fraîche présente dans les toiles – celles-ci montrées de temps en temps, sans que nul cérémonial ne les exhause et sans que le regardeur ait à fouiller sa mémoire perdue pour en arriver à se dire qu'il en connaît quelques-unes, des premières ou des dernières. De là, croit-on, l'accent porté, inversement, sur alors des minutes de contemplation pure auxquelles Swennen a le don de raccorder, prises, vues et cadres : lorsqu'il propose d'écouter un morceau sur vinyl de Thelonious Monk, ici devenu la source d'une décompression langagière inspirée : ou lorsque, amusé semble-t-il, il compare deux termes de la langue néerlandaise à leurs deux possibles traductions en français, l'une exacte mais au rendu abstrait, l'autre inexacte mais située aux confins du chiffrement mallarméen du monde.

Aldo Guillaume Turin

Le MUDAM cherche un nouveau directeur pour remplacer Enrico Lunghi, une tâche qui va s'avérer difficile...

C'est à une véritable douche froide que nous assistons pour le moment au Luxembourg. Après huit ans de bons et loyaux services dédiés à la défense de l'art contemporain au MUDAM, Enrico Lunghi jette l'éponge.

Rappel des faits : En septembre dernier, pris d'une colère subite suite à une question visant la politique artistique défendue par le MUDAM, Enrico Lunghi empoigne trop fort le bras d'une journaliste RTL. Le cameraman filme la scène. La chaîne privée fait un montage spectaculaire à charge d'Enrico Lunghi et le diffuse. L'enquête qui suivra établira qu'il y a bien eu dérapage de la chaîne et manipulation d'images. Une bavure reconnue entraînant la démission d'Alain Berwick à la tête de RTL.

Cette démission fait suite à la démission d'Enrico Lunghi, début novembre. Quelles en sont les causes profondes ? Est-ce suite à la volonté du ministre de tutelle Xavier Bettel de mettre sur pied une enquête disciplinaire à son égard ? Est-ce le fait de ne pas s'être senti suffisamment soutenu par son CA ? Seul l'intéressé connaît la vraie réponse. Démissionnaire au 31 décembre 2016, sans nouveau directeur à la barre, la machine MUDAM est bien huilée et

continue à tourner. La programmation imaginée par l'équipe Lunghi poursuit sa route. Au programme, les grands axes courent officiellement jusqu'à fin 2017, ils se propulsent même jusqu'à 2019. Il sera pratiquement impossible pour le nouveau directeur d'y déroger. Moment fort en 2018 la programmation de Jeff Wall et pour 2019 une expo hommage à Bert Theis, trop tôt disparu, a été projetée. Pour la saison 2017 on épinglera une toute grosse expo consacrée à Tony Cragg qui couvrira sept mois, de février à septembre. Une saison entrecoupée de moments de découvertes comme la Figure charismatique de la scène artistique berlinoise, le peintre et musicien Martin Eder, du 17 juin au 10 septembre. Toujours en juin, découverte avec un Ad Reinhardt moins radical. Sa liberté de ton le poussera à faire de l'illustration à l'humour acidulé. Coups de fraîcheur avec des expos collectives à thèmes ou monographiques avec le retour de Su-Mei Tse début octobre. Contre vents et marées, le MUDAM poursuit sa route.

L.P.