

Défaire et refaire

A propos de deux documentaires sur l'art de Violaine de Villers

Avec Poupées-Poubelles et Les Familles de Marianne Berenhaut, Violaine de Villers s'inscrit dans la tradition du film documentaire sur l'art, soit un «genre» cinématographique où, comme le souligne Steven Jacobs, réalisatrices et réalisateurs ne conçoivent pas leur médium comme une loupe, un périscope ou une lunette destinés à faire mieux voir mais revendiquent bien au contraire l'autonomie du film par rapport à l'objet d'art filmé. Qu'elle filme l'exposition de Marianne Berenhaut à l'église Saint Loup de Namur ou l'artiste dans sa maison-atelier, tout est matériau filmique pour la réalisatrice. C'est donc à travers un regard délibérément construit par la caméra et le montage, que nous découvrons une œuvre et une artiste.

Les Poupées-Poubelles, tel est le nom des sculptures exposées, dans les années 70 et 80, seules ou par petits groupes et ainsi nommées à cause de l'agréable sonorité des mots et du procédé de fabrication qui consistait à bourrer des pantys de mille et un rebuts accumulés au fil des jours pour en faire des personnages incontestablement féminins. Pour la première fois, Marianne Berenhaut les rassemblait toutes en une installation unique dont Violaine de Villers nous propose, dans le film du même nom, une lecture toute personnelle. Comment rendre compte de ces Poupées-Poubelles, assises tant bien que mal sur des prie Dieu, étranges fidèles, à la fois intruses et tellement à l'aise dans l'espace de la nef, comment saisir ces paroissiennes insolites à la fois dans leur singularité, chacune ayant sa vie propre, et dans leur appartenance à une communauté? Eh bien, tout simplement, semble dire la réalisatrice, en nous emmenant faire un tour au pays des Poupées: nous y entrons, nous l'explorons, nous en sortons mais ce n'est pas notre œil, c'est le sien qui nous accroche et nous guide.

Violaine de Villers fait le choix de nous jeter in media res, dans le feu de l'action, de la couleur, de la matière. Le film commence par une série de plans fixes montrant des détails des œuvres de Marianne Berenhaut: gros plans de pieds de toutes sortes, pieds de chaises, pieds de pantys chaussés de souliers incongrus ou contenant des membres de bébés en celluloïd, bouts de

tissus déchirés, éclats d'assiettes brisées. Se succèdent des fragments de poupées, grotesques, familiers et inquiétants. L'horreur d'après le cataclysme et déjà la beauté car le cadre enchâsse le détail à la manière d'un écrin, car la couleur somptueuse change le moindre débris en tableau contemporain et la fête plastique éclipse la souffrance, la mort et le deuil que les poupées peinent à contenir. Avant même que n'apparaisse le titre du film, Violaine de Villers nous a confronté-e-s aux obsessions de l'artiste : la récupération compulsive des objets, le plaisir aigu des matériaux qu'elle choisit en fonction de leur texture (cotons, velours, dentelles, broderies, mousses) de leur couleur (chaude, acide, chatoyante) et qu'elle détourne hardiment de leur fonction (polystyrène expansé, ustensiles ménagers) etc. Autant de matériaux de base pour les «travaux à l'aiguille» que Marianne Berenhaut va plier à ses desseins tout au long de sa carrière en les mettant à l'épreuve de ses exigences esthétiques : faire de la forme avec l'informel.

Ensuite, la réalisatrice qui n'avait pas hésité à couper dans les œuvres, à les débiter abruptement, poursuit le voyage en s'efforçant de les recomposer et de les relier, les plans fixes de l'incipit faisant place à de lents travellings. La caméra glisse le long d'un bas-côté saisissant les sculptures de profil, sages, silencieuses, recueillies bien qu'elles ne cessent de détonner et nous étonner. Nous voilà embarqué-e-s dans une sacrée aventure : nous surprenons les Poupées par derrière, nous les contournons puis sommes happé-e-s par des gros plans qui nous replongent dans l'univers paradoxal de l'artiste, un mélange d'attraction/répulsion: tissus imprimés de couleurs vives, moignons, carcasses de buste éventrées ; enfin, nous découvrons une poupée de bas en haut puis une autre de haut en bas, en traînant dans la chair ou les fibres ou est-ce la mousse et le crin ? Cette fois, la caméra fouille de près balayant les pièces l'une après l'autre ; elle avance, recule, telle la visiteuse ou le visiteur qui s'arrête, revient, s'approche puis s'écarte pour mieux saisir l'ensemble ou le détail dans l'ensemble. La tension monte accentuée par le jeu du violoncelle jusqu'au paroxysme, un plan fixe qui nous fait découvrir du haut de la chaire de vérité (eh oui de vérité) la totalité des œuvres exposées, telles qu'en réalité, c'est-à-dire immobiles et reliées l'une à l'autre par un fil strictement esthétique. Oui, ces «femmes» amputées, reconstruites, décervelées, mal ou à moitié vêtues, ces mécréantes dans un lieu saint, sont frappées d'impuissance chacune individuellement, mais ensemble, dans

leur silencieuse tranquillité, elles incarnent une résistance infinie. La promenade s'achève, nous retournons vers la sortie, vers la première image. La boucle est bouclée.

Dans Les Familles de Marianne Berenhaut, le propos est différent, des œuvres nous passons à l'artiste dont Violaine de Villers nous propose un portrait. Un portrait qui ne décrit pas un processus créatif ni ne prétend montrer l'évolution stylistique d'une artiste mais tente plutôt de traduire en images et en sons, la logique créative de Marianne Berenhaut. Violaine de Villers construit son film à partir de deux matériaux: l'histoire/les histoires dites par l'artiste et les œuvres montrées respectivement au MAC's et à Namur. Les deux fils rouges s'entrelacent, bribes d'interviews et images de sculptures se répondent, se font écho, se chevauchent parfois quand Marianne Berenhaut commente en voice over et que nous voyons une œuvre. Elle raconte son travail ancré dans le contexte social et politique, ses premières œuvres en plâtre et fer à béton puis suite à un concours de circonstances, le choix du mou, des pantys qu'elle remplit de matériaux divers pour en faire, comme elle dit, des «êtres humains... des femmes». «Plus jamais cela», s'écrie-t-elle avec force sans pour autant renier ses Poupées-Poubelles dont Violaine de Villers nous montre des images empruntées à son film sur l'exposition de Namur. Des sculptures plus récentes, la réalisatrice propose une série de photos qui ponctuent les séquences d'interview : arrêt sur image, silence, le temps de retrouver certains éléments constitutifs de la création chez Marianne Berenhaut : recours aux objets de récupération, inspiration puisée dans le quotidien et le domestique (lit, chaises, tabourets, bureau etc.), émotion qui jaillit du traitement de l'intime, travail formel pour dompter les forces plastiques.

Si Violaine de Villers fait alterner les prises de l'artiste chez elle et les images de sculptures, c'est que dans la création de Marianne Berenhaut, la vie a partie liée avec l'œuvre. D'ailleurs, point de hasard, tout est filmé dans la «domus» de l'artiste, la maison-atelier-entrepôt où elle vit, travaille, archive cet opus constitué de «maisons-sculptures», de «vies privées» et de «familles». Marianne Berenhaut s'empare de ce qu'elle trouve au quotidien, dans sa cuisine, sur sa route, aux puces ou dans les magasins et s'acharne à en extraire de l'universel pour produire une œuvre qu'elle justifiera a posteriori en disant « si Kienholz le fait, alors j'ai raison». Voilà comment l'artiste s'est autorisée, est devenue auteure, dérivant ce statut de sa confrontation avec un grand artiste.

Comme les Poupées-Poubelles, les Familles s'ouvrent sur quelques images fixes. Détails d'une œuvre composée d'une paire de souliers à talons, élégants mais démodés, posés sur un assemblage de pièces de balatum. Dans ces gros plans, tout l'œuvre de Marianne est présent: zoom sur un soulier de femme suivi d'un zoom sur un morceau de revêtement et voilà la confrontation d'un objet intime de la vie privée à la texture, au dessin et à la couleur d'un matériau quelconque soudainement promu au rang de métaphore de la peinture. Cette séquence et d'autres suivantes nous font sentir l'approche créatrice de l'artiste. Ici, nous la voyons traîner une sculpture dans le jardin, la réajustant, la commentant, là elle feuillette un album où sont conservés des objets sauvés de la disparition: des bouts de toile de transat, les clous qui fixaient cette toile et les têtes de ces clous sont soigneusement alignés et collés sur des pages blanches. «Ce n'est pas sérieux, dit-elle, mais je le fais sérieusement». Entendez, je m'empare de n'importe quoi et le mets à l'épreuve du travail plastique. A cette première maxime il suffit d'ajouter une seconde également exprimée dans le film: «le visuel prime, les histoires je les raconte après» pour saisir la logique du processus créatif chez Marianne Berenhaut.

Un mot enfin sur la dernière séquence du film où Violaine de Villers nous fait découvrir toute la richesse d'une sculpture récente de Marianne Berenhaut. Deux chaises posées sur l'herbe et un grand tissu soyeux de couleur rouge tendu de part et d'autre sur la partie supérieure des dossiers de manière à ce que deux pieds de l'une des chaises ne touchent pas le sol. Le vent qui soufflait ce jour-là dans le jardin gonflait la toile et imprimait à la chaise un mouvement de balancier, transformant la sculpture en objet mobile. Pour le plus grand bonheur de la réalisatrice qui alterne des plans fixes de la sculpture en mouvement avec des travelings explorant les détails. La caméra s'arrête sur le mouvement des pieds, glisse le long du tissu, encore et encore (un peu trop), accompagnant la fragilité de l'équilibre. L'œuvre apparaît ainsi comme un cœur qui bat, une pulsation de vie rouge dans un jardin follement vert. Hommage aux couleurs chez Marianne Berenhaut, à sa fragilité, sa force et sa poésie : il ne lui a fallu que deux chaises banales et un bout de tissu pour évoquer la fougue du sang.

Dans ce portrait de Marianne Berenhaut, Violaine de Villers construit à sa manière la personne et l'œuvre d'une artiste à partir de son amitié pour elle -une telle aisance de ton ne se conçoit pas sans une relation de confiance entre la réalisatrice et son sujet-

et de son intérêt pour ses sculptures dont témoigne entre autres le soin apporté au cadrage. Elle nous a livré une fiction, c'est évidemment un mensonge, au moins par omission, la réalisatrice n'épuise pas la richesse de l'artiste, mais son mensonge dit quelque chose de la vérité de Marianne Berenhaut et de son œuvre.

Nadine Plateau

De l'éternellement revenant des survivances:

Les Familles de Marianne Berenhaut filmées par
Violaine de Villers

« Dieu créa la sculpture et sans le savoir, à son insu, l'emploi. Aussitôt les sculptures envahirent les maisons de la cave au grenier, d'où l'extrême urgence de construire des murs mitoyens, des corps de police, des services de poubelle, des codes de bonne vie et mœurs. Dieu, pour arrêter ce cycle infernal, créa le dimanche, jour de repos. Mais le sculpteur quelque peu déraisonnable, prit le dimanche pour un lundi, continua, contre vents et marées, à faire et défaire ses œuvres diverses. Alors, Dieu se fâcha et créa la Noire Nuit. Mais l'impertinent inventa l'électricité et Dieu en resta tout ébloui. » En choisissant d'ouvrir son dernier film, *Les Familles de Marianne Berenhaut*, sur ce texte écrit et lu par l'artiste sur des plans de ses sculptures, la réalisatrice Violaine de Villers (Bruxelles, 1947) sait qu'elle établit d'emblée toutes les perspectives ontologiques liées à son travail. La place du sculpteur, ou plus encore celle de la femme-sculpteur, dans la société, les sculptures qui envahissent l'espace, muséal et domestique, le rapport aux structures dominantes, la déraison, le génie. Comprendre comment gérer sa (sur)vie (artistique mais aussi sociale) au travers de la réappropriation d'objets, souvent symboles (à la fois les objets et la réappropriation) d'une construction identitaire féminine. Plus encore, au-delà de rendre compte du processus de création des œuvres de Berenhaut, il s'agit sans aucun doute de 'rendre visible' et prolonger le travail de cette artiste essentielle dans une autre matière : l'image en mouvement.

Dans ce portrait d'artiste façonné par un regard résolument féminin, la plupart des mots, des plans, renvoient à la question des femmes ; que ce soit dans un passé commun de l'Histoire des femmes et du féminisme en Belgique entre Berenhaut et de Villers , ou même en creux dans un rapport de métonymie, de transfert qui s'exécute principalement au travers de la famille des poupées-poubelles, toutes affublées de noms ('la mariée', 'la veuve', etc.). Mais l'identité féminine s'inscrit avant tout dans le portrait de cette femme artiste, dans son visage, le son de sa voix qui investit son travail, dans ses gestes filmés avec minutie, qui construisent sous nos yeux le passage des objets trouvés et délaissés en sculptures signifiantes. Ce portrait souligne le lien indéniable du travail de Berenhaut avec la mémoire, et l'incarna-

tion de cette mémoire s'effectue sans nul doute à la fois dans ce corps représenté et ses sculptures 'incarnées'. De Villers propose donc un va-et-vient, une toile qui se tisse entre le corps et la parole filmée de l'artiste, qui reprend sa pratique, mais aussi son parcours, ses métamorphoses, et ses œuvres, parfois figées par les photographies, celles qui s'exposent, s'entassent au fil des pièces, dans des caisses, ou celles, jusque-là occultées, qui se révèlent au détour d'une armoire ouverte et d'un cahier retrouvé.

La question de la création féminine n'est pas uniquement celle de Berenhaut, elle est également présente dans l'organisation, la gestion filmique que propose Violaine de Villers. C'est la façon dont elle pose son regard sur l'artiste, mais aussi, et surtout, sur ses objets-sculptures, qui renvoie au questionnement de l'art au féminin. Le rapport au temps, à la fois énoncé par Berenhaut et filmé par de Villers, est celui du temps interne, tel qu'énoncé par Bergson, dans la représentation d'une intériorité. Lorsqu'il détermine la durée toute pure, Bergson l'envisage comme la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre et s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs ; ainsi, la durée est essentiellement une continuation de 'ce qui n'est plus dans ce qui est'. Et si cette idée ne s'inscrivait pas ici dans le moi et les états des personnes, mais bien des objets, ceux utilisés par Berenhaut pour engendrer ses sculptures, mais aussi l'image en mouvement orchestrée par de Villers?

Cette hypothèse semble prendre sens dans la dernière partie du portrait. S'éloignant des paroles de Berenhaut et du didactisme léger qui marque le film jusque-là, de Villers termine sur cette plongée dans l'intériorité, dans le jardin où les sculptures ont trouvé leur place. Explorant le détail des œuvres, elle s'approche au plus près de leurs formes, leurs matières, leurs couleurs, leur mouvement, mais aussi de leur passé, leur présent et de leur devenir. Pour George Didi-Huberman, le rebut est le lieu où la mémoire reflue. Il propose un état intervallaire (ou une iconologie de l'intervalle pour Aby Warburg) entre deux stases de l'objet : « encore humain – voire anthropomorphe – et déjà informe. Encore repérable dans sa fonction et déjà ne servant plus à rien. Encore chose déterminée, déjà matière indéterminée ». Berenhaut propose une troisième phase, capturée par de Villers : celle de la réappropriation, de la re-détermination des objets rebuts qui s'inscrivent maintenant dans « l'éternellement revenant des sur-

vivances » : « j’emploie des objets quotidiens et les fais vivre autrement, différemment. Les objets sont des morceaux de mémoire. Les déplacer, les détourner, c’est peut-être leur donner la chance d’une vie nouvelle. Et pour nous, la possibilité d’un autre regard ». Face à la dernière sculpture, deux chaises maintenues en équilibre par une bande de tissu, la réalisatrice capture le balancement précieux, le reflet sur la matière, le souffle du vent qui fait presque imperceptiblement vaciller un ensemble épars devenu organique mais dont la mémoire de la nature première de ses composantes est toujours visible : deux simples chaises en bois et une bande de tissu récupérés.

Investie des mots de Berenhaut qui résonnent encore, la vision de Poupées-Poubelles, court-métrage de 8 minutes qui accompagne le portrait, nous plonge, sans commentaire cette fois mais ponctué par la musique de Graham Riach, au cœur de l’installation proposée à l’Eglise Saint-Loup de Namur. De Villers laisse ici la place à toute la primauté des sculptures, sculptures créées il y a 40 ans et qui renaissent ici, apaisées par le lieu qui les reçoit. Toutes ces poupées-poubelles oscillent, sous la caméra de la réalisatrice, entre l’accumulation des objets qu’ils sont et la création, en devenir, de corps de matières. Comme le souligne Françoise Collin, « Il est paradoxal de nommer ”installations” des oeuvres qui, comme celles-ci, désinstallent au contraire, les objets, mais surtout le regard ». Une nouvelle fois, le but est de changer le regard et voir, au-delà des rebuts, « ce que chacune d’entre nous avait vécu », la mémoire de l’expérience humaine.

En filmant l’artiste dans son espace, ses paroles, son corps, mais aussi, et surtout, ses sculptures, Violaine de Villers nous offre un témoignage précieux sur la création féminine. Mais, bien au-delà du document, elle prolonge surtout le travail entrepris par Berenhaut dans ses œuvres ; donnant encore une troisième vie à toutes ces matières, la survivance des objets se fait ici cette fois immatérielle, en mouvement.

Muriel Andrin
Université Libre de Bruxelles