

"Viendra un serpent noir qui envoûtera les hommes et dévorera la terre."

Prophétie de Black Eagle, vers 1930

**Entretien de Cécile Hartmann et Caroline Cournède
Février 2021**

- En regardant ton travail, j'ai l'impression qu'il y a deux temps distincts. Un premier qui concerne notamment ton travail performatif, je pense à *Orange Project* (2000-2005), où des performers transportaient des objets mobiles à travers des zones industrielles ou des paysages naturels. Ce projet "activait l'espace" en le rendant visible grâce à l'étrangeté qui le traversait et l'action faisait événement. Un deuxième temps, celui de tes travaux actuels qui relèveraient plutôt d'une documentation des traces, des fragments, d'un événement qui s'inscrit dans le cours de l'histoire. Qu'est-ce qui a opéré ce passage de ton travail de ce visible vers l'invisible, de l'action vers la trace ?

Orange project consistait à orchestrer des fictions plastiques sous formes d'actions dissidentes dans des zones de transit et de passage telles que des gares, des aéroports, des souterrains de métro, des zones périurbaines. Ces espaces hyper construits de la mondialisation étaient «rechargés» par l'introduction d'objets mobiles monochromes portés par des performers. Le corps des porteurs ralenti par l'objet dans ces zones dédiées à la vitesse, faisait signe, signe pictural mais aussi signe de résistance. Ces situations étaient documentées photographiquement et c'est avant tout la trace de ces actions qui faisait œuvre, l'action en elle-même restait anonyme. C'était une manière de chorégraphier le réel, de le révéler et de le subvertir également. C'est à Hiroshima que s'est réellement opéré ce passage vers la trace dont tu parles. Invitée à travailler dans le contexte particulier d'un bâtiment en marbre qui n'avait pas été soufflé par la bombe, j'ai commencé à chercher des traces de l'explosion, aussi imperceptibles soient elles, telles que des tâches, des brûlures, de micro-transformations, des failles dans le sol. L'impossibilité de rendre visible ce qui avait complètement disparu produisait un rapport autre au temps et à l'acte photographique. Une histoire trouée, inachevée comme le dit Foucault. En marchant depuis le Ground Zero vers la rivière Ota, j'ai découvert les mutations foliaires des jeunes arbres du Parc du Mémorial de la Paix plantés à quelques mètres de la zone d'impact portant à travers leurs racines les traces d'une potentielle contamination enfouie dans le sol. Témoins organiques et silencieux de la violence de l'Histoire, leurs présences ouvraient la possibilité d'un hors-champ dans l'image, d'une énigme active pour le regardeur, une trace à déchiffrer.

- De façon récurrente, les différents projets que tu réalises, entrecroisent économie, paysage, politique et mémoire d'un événement. Ainsi ces différentes problématiques se retrouvent dans le film *Achrone* autour des chantiers et des constructions démesurées à Dubaï en pleine crise financière ; dans *Compulsive* avec les photographies de ces arbres du Parc de la Paix à Hiroshima victimes d'une étrange profusion foliaire trace de la bombe H ; dans *Kessoku* mêlant images d'un volcan et d'une mégalopole japonaise et articulant le concept de design industriel et la pensée de l'environnement; ou dans *Sediments & Lacunas - Wall Street Hiroshima* s'intéressant à la crise financière des subprimes. Le projet inédit *Le Serpent Noir* présenté à la MABA participe lui aussi de ces mêmes problématiques, qu'est-ce qui a motivé ce choix particulier de sujet ?

Ce qui m'intéresse c'est la réversibilité des forces. Comment des forces appartenant à des ordres ou à des mondes habituellement séparés se rencontrent, s'entrechoquent, s'influencent : des forces économiques, techniques, telluriques. Je m'intéresse depuis les années 2000 à l'écriture d'une Histoire Naturelle qui remettrait en perspective le temps humain et le temps géologique pour regarder l'ensemble des systèmes comme des écosystèmes. La question d'une échelle du temps et de l'espace sous-tend beaucoup mon travail et le choix de mes investigations. J'observe ainsi dans les lieux que je traverse les phénomènes de démesure et de fragmentation, de mutation, de répétition, les points d'équilibre et de basculement. La nature est pour moi un médium matériel, le premier, dans le sens où elle agit et se déploie en permanence. Le monde naturel provient d'un transformisme lent fait d'une multitude de variations et de tonalités infinies. Si « la nature ne fait pas de saut » comme disait Walter Benjamin, elle subit aujourd'hui une transformation globale accélérée qui la pousse à changer brutalement de rythme, à perdre les points d'équilibre qui lui permettait de se stabiliser par endroits pour poursuivre ses ramifications complexes. Penser les réalités du monde construit à travers les modèles originaires de la nature, c'est tenter de remonter les forces entre elles et considérer l'expérience historique comme une expérience physique, c'est chercher ce qui dans la matière résiste, se forme, coexiste et se rassemble pour créer des partitions et des ensembles communs. C'est par l'intermédiaire de la vie naturelle que surgissent et s'établissent les rapports formels et conceptuels de mon travail. L'oléoduc Keystone XL, surnommé « Le Serpent Noir » par les premières nations dont il traverse les terres, crée une collision entre le temps accéléré de l'économie pétrolifère et le temps long de la mémoire fossile de la terre. Situé entre deux mondes, sur terre et sous terre, il rassemble tel un fil rouge les formes de vie humaines et non-humaines qui vivent sur sa route : premières nations, paysans, ouvriers, animaux, végétaux, rivières et nappes phréatiques. C'est sur ce point de jonction entre entropie et utopie que s'est amorcé mon projet.



Cécile Hartmann, *The Cut*, 2020.
Bois coupé, pigment noir.

- Comme tu l'indiques, le projet se développe autour de cette métaphore du serpent noir : le pipeline géant Keystone qui transporte quotidiennement plus de 700 000 barils de résidus impurs, depuis les exploitations à ciel ouvert de l'Alberta, en passant par les réserves indiennes, souillant les terres et les réserves d'eau et engendrant des dégâts écologiques sans précédent. Le film, *Le Serpent Noir* (2021), suit le flux invisible du pipeline et constitue le cœur du projet, depuis lequel se déploient en rhizome photographies, élément sculptural, wall-painting et sérigraphies. La relation à l'économie

intervient ici sous deux temps différents : un premier celui de l'actualité, l'exploitation en cours des sables bitumineux occasionnant la destruction de forêts primaires, la dégradation des sols et des nappes phréatiques ; un deuxième qui est, lui, de l'ordre de la mémoire, celle de l'expropriation des nations amérindiennes de leurs territoires à des fins économiques par les colons européens. En finalité, ces deux temps se rejoignent : aujourd'hui encore, les réserves dédiées aux premières nations sont menacées pour des raisons économiques d'exploitation des ressources naturelles. Comment as-tu choisi de traiter dans le film cette question des spoliations et des atteintes aux droits, actuelles et passées, dont ont été victimes les premières nations ? Peux-tu préciser comment ces références ont été pensées au cours du projet, depuis le dialogue envisagé entre la rivière Missouri et le pipeline jusqu'au traitement actuel sous forme de fragments et d'indices uniquement ? Peux-tu également évoquer la façon dont tu as choisi de traiter le temps au sein du film, avec notamment le traitement sous forme de boucle ?

En se situant volontairement après les affrontements qui se déroulèrent ces quatre dernières années entre communautés amérindiennes, activistes et policiers, le film se dégage des images déjà médiatisées pour se concentrer sur les effets physiques et émotionnels de l'implantation du pipeline. J'ai choisi de ne pas montrer la violence faite aux premières nations de manière directe. C'est à travers la violence faite à la terre que s'exprime la violence faite aux premières nations. Ce rapport dialectique entre éthique et esthétique, engagement documentaire et processus d'abstraction est présent depuis longtemps dans mes recherches. Je souhaitais affirmer la nécessité d'une profondeur face à la violence des événements : profanation des sites funéraires, contamination des réserves d'eau, confiscation, fragmentation et contamination des terres. Créer un lien profond entre les énergies dégagées par les paysages des grandes plaines et les chocs psychologiques des traumas de l'histoire actuelle et passée. Pour matérialiser cet état de rencontre entre l'histoire humaine et naturelle, j'ai imaginé de plonger sous la terre par des mouvements de caméra et de construire un double point de vue sous terre et sur terre. L'idée était de séquencer le récit en chapitres reliés les uns autres par un rythme régulier de descente dans les profondeurs du sol et de remontée à

la surface. Le temps du film devient autant un flux matériel habité par les sons des rivières, du vent, des chants animaux, des pulsations des derricks et des vibrations des machines d'excavation, qu'un flux psychique et intérieur. Les temps dans le monde souterrain sont matérialisés par des blocs de durée sans images qui plongent le spectateur dans le noir et évoquent la mémoire fossile de la terre et l'obscurité des ténèbres avant la naissance du monde. Ils fonctionnent comme des temps de projection mentale, d'introspection ou de pause. L'alternance de ces deux points de vue crée une tension qui s'amplifie comme tu le soulignes par la boucle où le début et la fin du film se synchronisent. *Le Serpent Noir* est monté comme un tout organique qui semble déjà nous projeter dans un temps lointain, un temps d'après, après l'industrie du pétrole, au moment des derniers humains et des dernières machines. Il est possible que le temps édénique qui ouvre le film soit comme tu le disais celui d'un nouveau cycle qui s'amorce. Les premières nations dans leur héritage spirituel parlent beaucoup de leur rapport à la terre et aux cycles du temps. L'homme appartient à un vaste système de forces et de vibrations, de mouvements et de rythmes qu'il découvre au long de son existence. Le commencement et la fin de la vie se rejoignent pour former une boucle où le temps humain est vécu comme un temps cosmique circulaire et continu, une matrice temporelle. Ces visions panthéistes retrouvent aujourd'hui un renouveau avec les questions écologiques liées à la pollution des pipelines et au dérèglement climatique.



Cécile Hartmann, image extraite du film *Le Serpent Noir*, 2020

- Justement, le rapport au sol, à la terre, à la géologie et par extension à une mémoire supra-humaine -celle de la Terre- apparaît de façon régulière dans ton travail. C'était le cas dans *Sediments & Lacunas - Wall Street Hiroshima*, dans le travail *Solaris* dans le cadre de la commande *Nouvelles Vagues* du CNAP, un champ de terre retournée situé à la frontière entre l'Allemagne et la Pologne, et également dans le film *le Serpent Noir* dans certaines des images du film (prises très proches du sol) comme dans les plongées de la caméra au sein de la terre. Cette relation est également présente dans le recours à l'argile dans plusieurs des œuvres exposées (sculpture, photographies recouvertes) ou même dans les couleurs choisies pour les sérigraphies. Dans le film, tu as pu évoquer ces plongées au cœur de la Terre comme des éléments de l'ordre du psychanalytique et de l'introspection. On peut aussi y voir une allusion au mythe fondateur de Gaïa et Ouranos (l'une des premières séquences du film y fait, selon moi, clairement allusion donnant l'impression d'une séparation entre le ciel et la terre). Au-delà, cela témoigne aussi de l'engagement profondément écologique de ton travail. Pourrais-tu détailler ce rapport à la terre comme cet aspect militant du travail ?

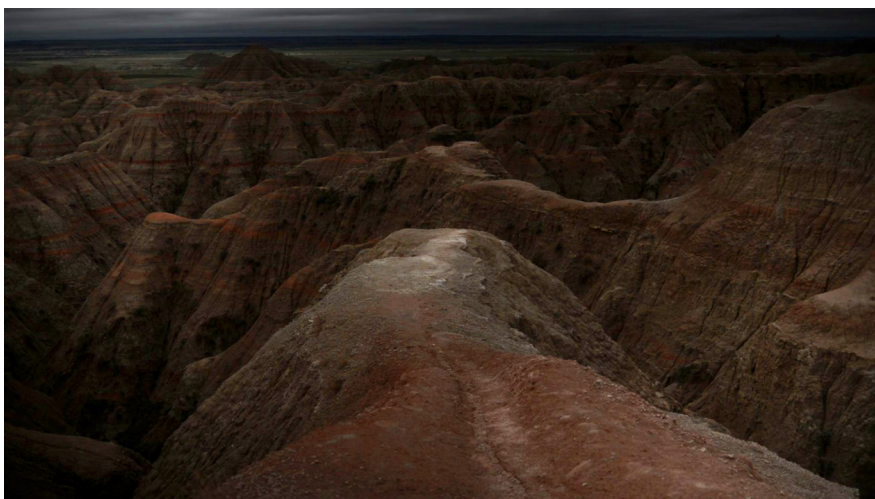
Être sur le sol oblige à une implication physique. Lorsque Cézanne parle de son rapport à la Montagne Sainte-Victoire, quand Robert Smithson part à la recherche du point de vue de la terre, ils expriment la volonté de briser un point de vue dominant. Je travaille en effet depuis longtemps cette question du sol et d'une relation entre la surface terrestre et la surface des images. J'aime travailler au plus proche de la matière et des éléments dans une confrontation ou dans une osmose. Je m'intéresse aux espaces où les limites et les échelles s'abolissent et où l'on peut se perdre. Dans le temps de la prise de vue, je cherche à explorer l'instabilité de la perception en produisant des ruptures, des chocs que je peux alterner brutalement avec des plans d'ensemble passant sans transition de l'échelle du fragment au global. Ce rapport aux éléments naturels se retrouve dans le Romantisme allemand, un lien profond entre géographie et iconographie. L'idée que le paysage est quelque chose qui s'éprouve physiquement par l'expérience sensible. Le désir de revenir à un monde élémentaire et primitif. Pour *le Serpent Noir* j'ai imaginé une plasticité entre les surfaces du sol et des images. Je veux dire par là que je savais que je voulais plonger en quelque sorte dans la terre, afin de me débarrasser de toute perspective euclidienne et anthropocentrique. *Le Serpent Noir* inaugure le voyage de la terre, depuis sa création vers sa stérilité, sa destruction et sa possible rémission. Les territoires filmés le long du pipeline forment un substrat physique et émotionnel. La matière terrestre peut être éprouvée par le spectateur dans une dimension tragique et phénoménologique. Une relation d'abandon au temps et à l'espace, aux routes, aux pistes, aux cycles du jour et de la nuit, à la présence sonore du sol est ainsi auscultée tout au long des différents chapitres. La destruction des sols provoquée par l'extraction des sables bitumineux en Alberta est irréversible.

Les écosystèmes primaires que sont les tourbières et les couches d'humus de la forêt boréale bordant l'ensemble du cercle subarctique nécessitent des milliers d'années pour se reconstituer, une échelle du temps qui dépasse le temps humain. Ces couches agissent dans cette région comme un pansement qui recouvre les résidus fossiles et les poches de méthane contenues dans le sous-sol. La forêt, les lichens et les mousses régulent un climat tempéré qui retient le froid polaire dans son cercle. Les paysages apocalyptiques des sables bitumineux responsables d'une production de gaz à effet de serre incontrôlée arrivent au centre du récit pour former l'acmé du film. Ils sont filmés depuis les bords des immenses fosses formées par les excavations et donnent au film sa force d'archive. L'ensemble des images connues de ces sites ont été prises d'avion ou par des drones. Là, au contraire, ancré dans le sol, le spectateur « de retour sur terre » comme dit Bruno Latour, est ramené à une condition presque animale, en alerte, sidéré par l'ampleur de la destruction. Pour répondre plus précisément à ta question sur les œuvres de l'exposition, je peux dire que l'ensemble des œuvres se développe dans une palette de tonalités grises allant de tons plus clairs vers des tons plus sombres. Une oxydation et une minéralisation progressive des images qui rappellent celles des sols du film. Les photographies recouvertes d'une coulée d'argile teintée à l'oxyde de fer *Mute* évoquent une contamination ou la disparition d'une mémoire humaine que peut être la photographie devenue muette et invisible. L'argile est paradoxalement une matière première qui soigne et guérit, ce qui peut laisser supposer que l'image en-dessous sera découverte lorsque l'argile tombera en poussière, une action du temps qui agit sur l'œuvre. La texture de ces images recouvertes se rapproche de surfaces de terre asséchées ou de surfaces lunaires. Produites d'un seul geste, sans l'aide d'un outil, leur matière déborde du support et elles manifestent simultanément leur force et leur fragilité. La pièce sculpturale au sol, *Spill* procède, elle aussi, d'un geste physique de coulée et de recouvrement d'argile. Là, le temps du séchage agit sur la pièce comme un révélateur et transforme les tubes de carton en formes hybrides leur conférant une organicité serpentine. La pièce évoque la fuite d'un pipeline mais aussi une arène où une transmutation est à l'œuvre. J'ai pensé l'exposition comme un cycle allant d'un statut de l'image conceptuelle vers un statut de l'image sculpturale. Une physicalité qui apparaît salle après salle comme les différents stades d'une transformation. La salle où se situe la seule figure humaine de l'exposition, intervient comme un lieu où dans un face-à-face à travers le reflet d'un miroir noir *Black Narcissus*, sujet « humain » et sujet « spectateur » se regardent. Par un effet miroir le sujet « spectateur » se saisit ainsi de sa subjectivité qui a été antérieurement « travaillée » par les nuances du *Philosophical Pantone*.

- Ce rapport à un regard "actif" se retrouve aussi dans le film qui privilégie, en grande partie, un aspect contemplatif, une vision presque romantique du paysage qui constitue, avec les mouvements de la caméra en plongée, la seule narration du film. Les humains en sont absents, ne subsistent d'eux que leurs traces, leurs machines-outils, leurs habitats délabrés, leurs destructions de l'environnement. Pour autant, des ruptures apparaissent régulièrement au sein de cette narration et créent une tension particulière. Le rythme change, de même que le régime des images. Peux-tu nous parler de ces ruptures ?

Ces ruptures de rythme mais aussi de régimes d'images font basculer la vision du spectateur de plans fixes contemplatifs en haute définition à des plans instables au grain apparent. Au-delà de la vision, elles interpellent le corps du spectateur. Elles expriment notre condition d'être fragmenté. Le monde se fragmente. Nous sommes interrompus dans notre contemplation. Ces ruptures expriment aussi une brutalité faite au temps long de la nature ; les tourbières qui recouvrent les sols de la forêt boréale sont le résultat de milliers d'années de formation quand le dynamitage des

roches souterraines, les coups de pelleuse sont, comme nous l'avons évoqué auparavant, des gestes de destruction irréversible. Enfin, ces ruptures traduisent un rapport physique aux lieux traversés, notamment au chaos, à la terre ouverte et dévastée, aux arbres arrachés, aux rivières contaminées. Le spectateur est amené à voir le film avec ses sens, son corps, tour à tour, surpris par un son d'explosion, par un cut brutal, qui le font passer d'un rythme apaisé à un rythme saccadé. Il entre dans un état de vigilance progressive. Ces ruptures permettent aussi les passages entre le monde réel en surface et le monde souterrain lié à la métamorphose et au temps du rêve. Des passages du visible vers l'invisible, de la lumière vers l'obscurité, qui invitent le spectateur à accéder à des états de conscience et de perception de l'espace et du temps différents.



Cécile Hartmann, *Le Serpent Noir* #3,
(*Sacred Stones, South Dakota*), 2020
image extraite du film *Le Serpent Noir*.

- Comme tu l'indiques, ces paysages, qui sont comme issus d'un Eden idyllique, cohabitent avec des séquences montrant la brutalité des interventions humaines : bois coupés, tranchées dans la terre, grillages et barbelés, camions engagés à toute vitesse sur les routes... Pour autant, le film construit sous forme de boucle donne l'impression d'une possible réparation, d'un cycle de création/destruction comme dans tous les récits originels. Traçant des lignes entre romantisme, minimalisme et activisme, le projet dans ses différentes facettes se veut, pour moi, autant archéologie d'un présent dévasté et dévastateur que vision prophétique d'un avenir où le chaos et la destruction pourraient devenir forces de régénération si, toutefois, un nouveau cycle venait à s'amorcer. En ce sens, le *Serpent Noir*, comme tes autres films, laissent ouvert la possibilité d'une rédemption. Non autoritaires tes films témoignent sans condamner : un libre positionnement étant ainsi laissé au spectateur. En cela, je trouve que tu te rapproches des mouvements d'éco-féminisme, de ton côté, quelle relation entretiens-tu avec ces mouvements ?

L'éco-féminisme très actif aux Etats-Unis a été historiquement préfiguré dès 1962 par le livre de Rachel Carson *Silent Spring*. Les communautés de femmes vivant dans la nature sont encore nombreuses et proposent de repenser de manière synchrone les rapports de domination et d'exploitation exercés sur les femmes et sur la nature. Il est pertinent de comprendre que l'approche éco-féministe passe par la compréhension sensible des conditions d'existence et de coexistence sur la terre. J'ai lu Donna Haraway, Isabelle Stengers et le livre de l'écrivaine Starhawk *Dreaming the Dark*. Ces lectures ont, sans doute, nourri et solidifié ma détermination à engager une lecture des sciences humaines et une pratique artistique à partir de l'expérience sensible du monde naturel et du lien aux formes de vie non humaines. Le temps édénique du premier chapitre du film est aussi le temps de la terre sans les hommes. Il précède le temps de la catastrophe et rétablit un équilibre entre forces créatrices et destructrices. Il était nécessaire de replacer l'ensemble du récit dans un récit des

commencements. Comme dit Nietzsche il y a une sorte de « joie tragique » à penser le temps dans une échelle au-delà de l'humain. Le temps originel introduit également dans le film la question de la beauté du monde naturel. C'est en faisant l'expérience de cette beauté mystérieuse et première que le spectateur ressent la perte d'autant plus cruelle. La salle de projection créée à la Maba pour l'exposition est un lieu méditatif et métamorphique où s'élabore le voyage de la terre extérieure et intérieure. La terre cosmique où nous construisons nos fondations et la « terre-mère » qui nous relie à un affect organique et psychique.

- Il y a plusieurs années lorsque nous nous étions rencontrées, tu m'avais parlé des livres de science-fiction d'Ursula K. Le Guin et en particulier de l'ouvrage *Le nom du monde est forêt* donnant un point de vue anti-colonialiste et anti-militariste vis-à-vis de l'annexion d'un territoire et d'une espèce sur une autre. Cette oeuvre littéraire explore en effet les thèmes du rapport à l'environnement et à la relation entre les langues et la culture. Est-ce une référence à laquelle tu as pensé lors de la réalisation du film ?

Je n'ai pas pensé directement à Le Guin, mais la science-fiction américaine des années soixante-dix que lisait ma mère et que j'ai découverte plus tard à l'adolescence, a construit mon jeune imaginaire politique et écologique. La science-fiction de cette époque n'accorde pas une place très importante à la technique, elle se situe davantage au croisement des sciences humaines, de la poésie et de l'anthropologie. Les visions apocalyptiques, scientifiques et utopistes de Le Guin m'intéressent dans le sens où elle développe un monde onirique assez prophétique sans tomber dans une spiritualité pesante. On sent qu'elle a arpenté les paysages et elle part, par moment, dans une approche presque naturaliste et romantique. Sa vision de l'homme reste positive mais elle cherche souvent à questionner un archaïsme latent, instable sans aucune naïveté. Son rapport à l'Histoire est travaillé de manière invisible par l'écho de la seconde guerre mondiale et par l'horreur des camps.

- Ce rapport à l'Histoire « travaillé de manière invisible » que tu évoques chez Ursula K. Le Guin est assez similaire à ta manière de transcrire dans ton oeuvre une mémoire (historique, géologique, humaine). En ce sens, on pourrait qualifier tes photographies ou tes vidéos de documentaire quand le traitement formel dépasse ce seul statut de document. Est-ce ainsi que tu envisages le statut de tes images ? Il existe en effet des similarités entre ce travail de transcription d'une mémoire qui ne transparait jamais de manière frontale à la surface des oeuvres - tes images relèvent d'images "indirectes", elles sont des images mentales - et ton rapport à la terre, à la notion de strate, et aux effets de recouvrements et de couches - de temps, de mémoire, d'une image sur une autre image... On retrouve aussi beaucoup de temps de construction d'une image et effacement de celle-ci, par l'intervention sur le support, par la destruction de l'action qui a permis sa réalisation... réactivant en cela l'image de cycle et de mouvement qui rejoint l'une des thématiques que l'on trouve dans *Serpent noir*. Penses-tu que cette question de cycle, de mouvement qui est au cœur de la réalisation de tes images puisse rejoindre finalement ton travail antérieur de performance ?

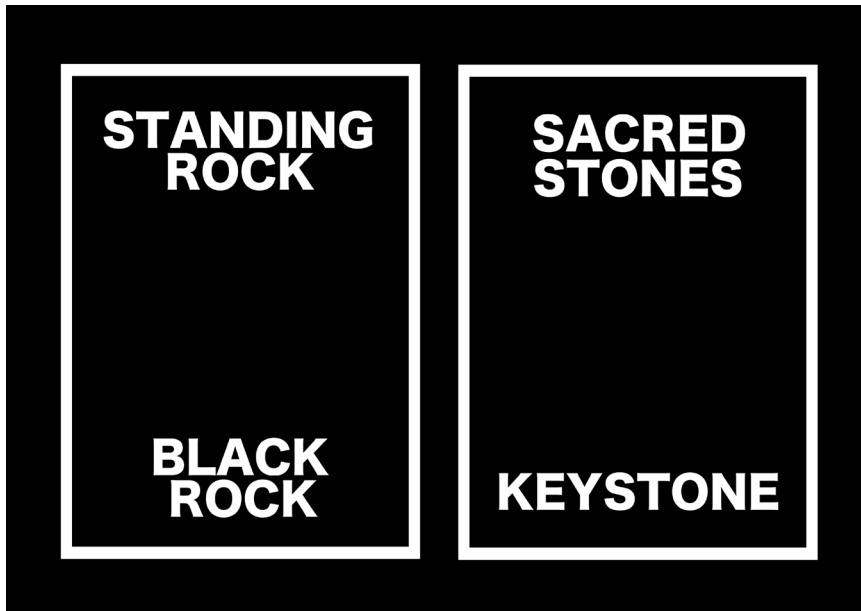
Je dirais que je suis du côté du documentaire de terrain, de l'expérience, mais que j'active après-coup des stratégies formelles qui ébranlent les hiérarchies, les identités, les chronologies. Je cherche dans une confrontation avec les réalités brutales de notre ère hyper-moderne à me laisser saisir par l'abstraction et la fiction sous-jacente au réel. Je ne souhaite pas avoir le pouvoir sur le réel mais à me fondre en quelque sorte dans la matière. Les lieux que je choisis sont souvent des chantiers où les fondations de la civilisation humaine - en antagonisme avec le sol terrestre - transforment les paysages en terres lunaires inconnues et inhospitalières : la construction de la ville de Dubaï, du

pipeline Keystone XL, l'extraction des sables bitumineux d'Alberta. Je m'intéresse aussi aux lieux marqués par la violence de l'Histoire où les traces des événements passés ont disparu : le site du 11 septembre, la zone d'impact de la bombe H, les champs de bataille des Premières Nations. Pour répondre à ta question sur le statut de mes images et la constitution de la mémoire, je répondrais que mes images sont des archives subjectives de moments particuliers de l'Histoire. Ce sont des images dialectiques à la conjonction du construit et de l'organique. Elles documentent les transformations en cours de nos conditions d'existence et de coexistence et interrogent la violence et la finitude humaine. Elles traduisent les effets structurels et émotionnels de la violence à travers les forces agissantes du monde matériel : l'obscurité et la lumière, le visible et l'invisible, le fragment et le global, le muet et le parlant. Il s'agit d'actionner une dynamique visuelle troublante, sensitive, d'ouvrir le récit vers une forme condensée, de tendre l'image vers des surfaces vibrantes, des sensations colorantes qui peuvent entrer dans une relation de tension ou de relâchement avec les perturbations enregistrées dans les zones du monde que j'investis. A l'intérieur de cette logique, j'élève si je puis dire certaines de mes images au statut d'icône tels que la pièce intitulée *First Boy* présenté dans l'exposition, les arbres d'*Hiroshima Compulsive*, l'ouvrier à Dubaï marchant au loin dans la poussière, *Worker*. Ces photographies sont rares car elles cristallisent un condensé de temps historique. Ce sont des images métaphysiques qui regardent le spectateur en tant que sujet sensible et critique. Pour reparler de cette question du mouvement, de la répétition et du cycle, j'ai commencé il y a deux ans à opérer des gestes de recouvrement de fines couches d'argile sur la surface d'anciennes photographies que j'avais préalablement altérées et blessées. Ces gestes plus performatifs réactivés pour le projet du *Serpent Noir* renvoient à l'idée d'effacement et de réparation. L'image devient l'écho plastique des chocs, altérations et mutations observées sur le terrain. Une physicalité qui instaure un autre régime visuel et matérialise le travail fragile de la mémoire traumatique.

- Le film le *Serpent Noir* a fait l'objet d'un très beau travail de son mêlant captation sonore en particulier celle des éléments naturels (pluie, souffle du vent), bruits de fragmentation, cris visant à faire fuir les animaux, composition musicale inédite de TERENCE MEUNIER et travail autour d'une berceuse indienne, mais aussi temps de silence. Comment as-tu travaillé cette question et comment as-tu articulé ensemble ces différents temps et « couches » de son ?

Le film est, dans son ensemble, une partition sonore et visuelle. « Tout parle, tout bruisse » comme disait Novalis. Les éléments habituellement privés de langage parlent - le vent, l'eau, la terre, les machines, le derrick et le pipeline. Aucun langage humain comme dans l'ensemble de mes films ne se fait entendre. Avec mon assistant Yohan Guignard, nous avons travaillé minutieusement la prise sonore dans les différents territoires du film, puis comme je le fais habituellement, j'ai tout recomposé en unités minimales que je remplace et répète très précisément sur le banc de montage pour créer une sensation de torpeur progressive chez le spectateur. Pour revenir à la question du dialogue envisagé entre la rivière Missouri et le pipeline, ma première intuition était de faire accéder au langage le pipeline et d'en faire un personnage de fiction à part entière. J'ai écrit un monologue inspiré par des déclarations faites par des hommes d'affaires lors de procès, en 2009, qui ont suivi la crise des Subprimes. En avançant dans le montage du film, j'ai décidé d'incarner la présence invisible du pipeline essentiellement par le son et j'ai invité le musicien TERENCE MEUNIER à composer un leitmotif oscillant entre une vibration mécanique et organique. Ce motif exprime la mutation souterraine du tube en serpent et fait écho au flux des résidus impurs transportés, à la profondeur mystérieuse du sous-sol, aux nappes d'eau et à l'esprit des morts. J'ai donné à TERENCE la partition d'une berceuse Cheyenne retranscrite par

Natalie Curtis-Burlin, une ethnomusicologue américaine qui a vécu dans les années 1900 avec les communautés autochtones et transmis leurs musiques et leurs chants. A partir de cette partition, Térence Meunier a composé son motif. C'est un très beau travail qui permet de faire monter une puissance émotionnelle dans les temps souterrains. La musique accompagne les mouvements de descente et de montée sous la terre et crée un paysage sonore en mouvement. J'ai ensuite monté dans ces temps noirs des cartons à la manière d'un film muet portant les noms des rivières contaminées par le pipeline : White River, Wandering River, Battle River, Powder River, Milk River, Missouri River, Cheyenne River ... Les rivières racontent l'Histoire.



Cécile Hartmann,
Untitled (Duality), 2021.

- Effectivement, comme tu l'évoques, un autre élément particulièrement important de l'exposition concerne le recours au texte présent dans plusieurs œuvres de l'exposition : dans les cartons du film, mais aussi dans le wall-painting, les sérigraphies ou l'affiche. Ainsi, dans l'affiche ou les cartons du film, l'énumération des noms des lieux traversés agit comme projection fantasmatique de paysages naturels, de territoires appartenant aux « maisons » indiennes ou à des batailles tristement célèbres. Dans ces œuvres, le texte fait image et reconstitue une géographie, un territoire fictionnel. Par contre, dans le wall-painting et dans l'ensemble des sérigraphies, avec les notions duelles mises en relation - dans ce qui emprunte la radicalité de la forme à l'affiche militante, le texte apparaît dans une dimension politique. Enfin en 2019, dans un work in progress du projet, tu avais perform    Genève un récit fictionnel reconstituant le dialogue entre la rivière Missouri et le pipeline. Ce recours au texte me semble plutôt nouveau dans ton travail, est-ce le cas ou existait-il préalablement et qu'est-ce qui a fait surgir cette relation au texte - écrit ou lu - dans le *Serpent Noir* ?

Pour le *Serpent Noir*, j'ai tenté de donner la parole aux formes qui en sont habituellement privées. L'ambition était politique et symbolique. Comment parle une rivière ? Un pipeline ? En ce début de XXIème siècle, nous sommes de plus en plus nombreux à demander l'établissement d'un nouveau contrat entre l'Homme et la Nature. De nouvelles représentations juridiques apparaissent et des avocats commencent à porter devant les tribunaux la voix de formes de vie non humaines. J'ai en effet perform  ces deux monologues écrits pour *Missouri* et *Keystone* dans une forme dialogique lors d'une conférence au Commun   Genève. Pour répondre à ta question sur le texte, j'écris depuis longtemps et ma première formation universitaire avant l' cole des Beaux-Arts de Paris a contribué à cette habitude de l'écriture comme forme première de la pensée et de l'imaginaire. L'écriture des termes qui constituent le wall-painting *Duality* et la pièce *Philosophical Pantone* constituée de 16 sérigraphies, s'est faite sur une durée de trois ans environ. Tout comme j'installe des forces en polarité dans le montage de mes films, j'ai

composé le texte comme des forces dynamiques en confrontation. Les différentes nuances de gris du pantone philosophique sont autant d'états de rumination et de réflexion possibles où s'entrechoquent et se disposent des notions qui viennent penser notre temps contemporain, notre rapport à l'être, à notre condition, notre finitude. J'ai écrit la pièce comme un cheminement philosophique qui tracerait nos affects et nos destins. Les premiers termes en nuances plus claires posent un premier état organique du vivant qui s'obscurcit progressivement vers les notions plus structurelles et politiques.

J'ai travaillé *Philosophical Pantone* afin que la pièce résonne visuellement et presque musicalement dans l'espace d'exposition. Les mots se répètent en formes dialogiques et picturales. La subjectivité du spectateur est comme « travaillée » par les nuances de l'œuvre. Cette pièce se rapproche volontairement d'une esthétique conceptuelle mais s'adresse au spectateur sans produire aucune déclaration.

- Ces différents textes relèvent aussi de divers registres - factuel, descriptif, philosophique, poétique... Comment se sont opérés ces choix de registres en fonction des œuvres réalisées ?

Je prends beaucoup de notes, j'écris des listes de mots depuis des années, des mots qui cristallisent un instant de pensée ou qui proviennent de mots entendus ou lus. De la même manière que je suis attachée à des croisements et des modes d'hybridation entre les médiums de la peinture, de la photographie, de la sculpture, j'aime à enchevêtrer les régimes d'écriture pour créer une sensation mentale et physique à la fois.

- Précédemment au cours de cet entretien, nous avons évoqué l'engagement profondément écologique de tes projets. Cet engagement paraît d'autant plus essentiel dans la situation que nous subissons actuellement, celle du COVID et de cette zoonose liée à la dégradation de l'environnement et à la réduction des zones d'habitats de la faune. On voit ainsi comment, depuis les Lumières et la vision idéalisée du progrès et de la Modernité, la prédation d'hommes sur d'autres hommes, comme sur d'autres espèces animales ou végétales a pu mener à une impasse écologique aboutissant à l'appropriation et l'épuisement des ressources naturelles. Aujourd'hui après l'achèvement de ce film et de ce projet, quelles sont les perspectives et les enjeux que tu souhaites déployer dans tes prochains projets ?

Nous avons grandi dans une civilisation basée sur la force, le progrès, le narcissisme ontologique. Aujourd'hui notre destin semble nous échapper. C'est un temps où il faut faire des choix et des alliances. L'homme avance sur une terre de plus en plus incertaine. Notre temps est instable, entre effondrement et futurologie, accélération et ralentissement. D'un côté, une partie de l'humanité considère l'entraide et la solidarité comme un facteur de l'évolution comprenant que dans un milieu hostile ceux qui coopèrent survivent mieux, d'un autre côté, certains développent des systèmes encore plus sophistiqués pour dominer l'espace et le temps, se protéger, devenir immortel ou partir coloniser une autre planète. Ces deux attitudes m'inspirent l'idée d'une nouvelle recherche sur les liens entre loi politique et loi naturelle et sur les images qui habitent l'inconscient collectif lorsque l'on parle de vie sauvage. Mes œuvres documentent un état du monde et dans le même temps construisent un autre récit au cœur du réel. Elles postulent que l'Histoire est inachevée et décrivent une civilisation à peine arrivée à son début de compréhension et d'évolution. J'aimerais réfléchir à la notion d'évolution, comme aux premiers modèles de développements anarchiques que sont les coraux et les rhizomes des arbres. Interroger les enjeux politiques et esthétiques de ces formes.