

(Atomic) Four Corners - Précipité de géo/graphies

Depuis plusieurs années, le travail de Théodora Barat s'attache avec insistance, patience et précision à arpenter des territoires bien réels - urbains le plus souvent- dans leur matérialité, dont elle déplie des cartographies alternatives. Un travail d'arpentage par le film et la photographie, avec lequel elle en scrute les strates imaginaires, fictionnelles, idéologiques, où se mêlent selon les projets, investigations circonstanciées, enquêtes visuelles et plastiques, et observations précises menées parfois par des protocoles rigoureux, et qui souvent donnent lieu à des sculptures.

Ainsi récemment, lors du projet *Off Power* (2021), elle analysait le développement urbain de Hong Kong perçu au prisme des infrastructures électriques de la cité. Le film, ouvrant sous forme d'inventaire sur des vues de centrales électriques éparpillées dans la ville et ses environs proches, glisse peu à peu vers la vision d'une Hong Kong assombrie par l'absence de ses couleurs dues à ses enseignes lumineuses, si caractéristiques, et se métamorphose en une cité fantomatique, inquiétante, pour nous absorber dans un univers où la ville, comme opacifiée, se révèle tout autre.

Selon un mode et des questions proches, le projet qu'elle a réalisé lors d'une résidence à Aubervilliers interrogeait la dialectique du visible et de l'invisible en se déployant autour l'énergie nucléaire. Dans l'exposition, se faisaient face une sculpture *Plutonium 239* imitant le bunker d'observation de l'essai Trinity, la première bombe atomique élaborée aux États-Unis, et *Radium 226* (2021), film où la sculpture apparaissait parmi d'autres artefacts. Le film explorait un univers peuplé de ce que Théodora Barat nomme « sculptures documentaires », pièces spéculatives visant à prendre place pour, à combler un manque, imaginativement et matériellement. Des sculptures qui évoquent tout autant des ruines oubliées que des constructions inachevées, à l'image des « ruines à l'envers » de Robert Smithson.

Avec ce projet *Four Corners*, elle poursuit son enquête autour de l'énergie (nucléaire, électrique), ses modes singuliers d'invisibilité et comme source et signe de pouvoir, pour l'élargir selon une perspective étendue. Il s'agit du titre générique d'un projet en cours et au long cours qui s'attache à interroger non plus la ville mais le désert, espace et concept, sondé ici « comme terrain ultime d'expérimentations », étudié depuis un vaste territoire situé aux confins de l'Utah, du Colorado, de l'Arizona et du Nouveau-Mexique : les Four Corners. Un projet qu'elle déploie par la sculpture et l'installation, la photographie et deux films, *Americium* et *(Atomic) Four Corners*, chacun se

développant selon son mode propre et avec les moyens du cinéma : observer, scruter, enregistrer, monter.

I - Découper, lier

Quatre angles

Revenons au titre : cette toponymie désigne, apprend-on d'emblée, le point de rencontre de 4 États du Sud-Ouest des États-Unis, un point de contact géographique et administratif. Quatre angles qui portent en creux l'arbitraire de la découpe politique du territoire et la mise au carreau d'un espace réel sur une feuille de papier, par la règle et le crayon. Un geste qui incise, tranche l'espace, et on le devine, qui a été opéré à distance, indifférent aux méandres, aux courbes, aux singularités comme aux usages des lieux. Ainsi dans un espace rendu purement géométrique, s'inscrit le croisement à angle droit de deux segments de droites, l'un orienté nord sud, l'autre est ouest. Deux tracés rectilignes qui s'étirent chacun sur quelques centaines de kilomètres, et qui rappellent la brutalité de l'appropriation abstraite, technicienne, propriétaire, autoritaire d'un espace vu de haut et de loin, et soulignent abruptement cette singularité, fruit d'un geste politique dominateur. Un espace strié aurait dit Gilles Deleuze.

Ces quatre angles, pointes rendues bien visibles afin de n'échapper à personne, racontent aussi et comme en creux les effets de ce geste, que Théodora Barat semble proposer comme la matrice d'un non-dit, d'un refoulé portant sur d'autres rencontres : celle de la violence de colonisation ; celle de la rapacité de l'extractivisme ; celle moins attendue de la conquête spatiale militarisée ; celle de l'architecture ; et enfin, une connexion déconcertante -mais non moins significative (nous y reviendrons)- avec l'art. Un territoire palimpseste qui à lui seul cristallise une forme de précipité de la civilisation occidentale, avec ses faces sombres refoulées.

(Dé)montage / (re)montage

Avec un regard que l'on sent nourri de pensée et de pratique de la sculptrice, Théodora Barat permet ainsi de proposer des connexions qui semblent improbables : en quoi les formes et les architectures générées par le projet Manhattan, projet de recherche initié en 1942 et centré sur la recherche nucléaire et la fabrication de la bombe A puis H, l'extractivisme minier forcené, l'architecture utopique et la variante états-unienne du Land art -le bien nommé *Earth Art*, on notera le changement d'échelle de *Land* à *Earth* avec le changement de continent- signale des porosités, conscientes ou plus labiles. *(Atomic)Four Corners* s'emploie à esquisser les échos et les substrats politiques au-delà des simples coexistences, en tissant des liens plus sous-terrains mais à l'évidence plus serrés. En effet souligne-t-elle à propos des architectures présentes sur ces zones, la plupart sont

issues « d'un programme gouvernemental et militaire. Ce n'est en aucun cas une architecture anodine. C'est une architecture éminemment politique, éminemment idéologique (...) qui détient une résonance politique », et il s'agit alors de « les comprendre, les déconstruire. » Et à commencer par esquisser des liens, entre ces constructions présentes sur ce même territoire, les délier de leur utilisation première et les relier par leur formes, par les modes d'implantation. En effet, précise-t-elle « je m'intéresse aux infrastructures scientifico-militaro-industrielles liées à la recherche nucléaire en tant qu'architectures non anthropo-centrées et au potentiel fictionnel voir science-fictionnel qu'elles génèrent. » Et soulignons-le, fictions et idéologies sont ici étroitement liées : la fiction du désert (il y avait en fait des peuples autochtones sur ces territoires, pour eux chargés d'histoires, de significations), la fiction du progrès, la fiction de la Terre comme ressource inépuisable.

Des fictions à géométrie variables, comme celle d'Arcosanti, en Arizona, ville et communauté imaginées par Paolo Solenti et dont les premiers bâtiments sont sortis de terre dans les années 1960. Ici ce sera l'isolement, le désert plus le soleil pour ce berceau de (re)commencements. Cette utopie architecturale, d'esprit communautaire, futuriste, écologique, aux formes d'inspiration gréco-italiennes est aussi une utopie des conquérants, dans un espace considéré inhabité, ni par des humains, éventuellement quelque végétation, ou quelques espèces souvent invisibles, dans le sol. A l'instar de ces fourmis que l'on voit ici, rappel facétieux que le désert n'est qu'une vue auto-centrée de l'esprit (humain). Un projet à la beauté aux relents romantiques, le soleil toujours, et des formes épurées, avec la perfection mathématique des formes géométriques comme matrice architecturale. Les angles initiaux ne sont pas loin.

Toucher, dire, décrire

Dans le territoire des Four Corners, ce sont les modalités de cette appropriation et leurs traces qui font paysage, gestes sur lesquels insiste le film. Ainsi en ouverture, une jonction qui fait la joie des touristes -Théodora Barat nous le rappelle non sans malice. Cet espace devenu la destination de visites ludiques, fonctionne comme une aire de jeu rappelant la marelle : un pied ici, et là, une main là, et ici : comme si corps tenait ce tout en une seule posture. Raccourci saisissant et désarmant d'une conquête, ici minimisée, édulcorée, réduite à l'innocence d'un geste enfantin : prendre possession, poser le pied, jouant comme pour l'oublier le geste colonisateur initial. Ainsi les éclats de voix amusés, les bruits de pas foulant le sol, le vent, le cliquetis des drapeaux, signes de prise de possession signalés par touches discrètes, par les sens, avec une attention à l'écoute. Et nous voici ramenés dans le silence d'un désert habité par l'imaginaire.

Puis des mots sur le paysage, qui font paysage, expressions, formes langagières, modalités de

discours, de celles qui fabriquent le regard et qui inventent le territoire, pris en charge par les deux figures du film, comme si montrer ne suffisait pas, mais dire non plus. Soit différentes opérations de médiation, comme mises en balance, ce que déploiera le film.

D'abord avec la femme qui nous guide à Bingham Canyon Mine (Utah), une gigantesque mine de cuivre à ciel ouvert ; plus tard par une lecture cartographique dans le musée du Center for the Land Use Interpretation à Wendover, aux confins de l'Utah, musée situé dans une ancienne base aérienne militaire qui a abrité les premiers entraînements pour les bombardements atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki. Chacun à sa façon, selon deux modes de distance, hagiographique et critique, se trouve porteur chacun d'une facette du discours, tous deux d'un rapport aux images.

La première, bien que filmée *in situ* sonne comme faussement concrète, proférant une parole que l'on croirait vive. Paradoxes de cette parole directe, synchrone, dont la teneur se charge, peu à peu, de tous ses clichés et présupposés, avec des mots qui recouvrent plus qu'ils ne déploient. Théodora Barat centre significativement notre attention sur elle et peu sur les paysages décrits. Ainsi le souligne cette séquence où, elle dans un bus, raconte les lieux que l'on devine derrière elle, et qui se déroulent, paysage au loin, à cette distance que fabrique cette machine à paysage qu'est l'automobile et ses vitres, le cinéma n'a cessé de nous le rappeler. Questionnement sur les mots et les lieux qui se rejoue avec cette même guide depuis un belvédère surplombant la mine. Et dans les deux cas, des espaces et des « points de vue » sur lesquels Théodora Barat prend le parti ne pas s'attarder.

Et, comme une sorte de contrepoint, lorsque le film nous emmène au musée, se succèdent des espaces désertés, des murs que l'on entrevoit, de loin, chargés de documents écrits et photographiques, laissés à distance. Seul apparaîtra l'initiateur et animateur pour l'occasion du lieu, signalant sur une carte les lieux et les différentes activités qui s'y sont déroulées. On ne quitte pas la carte, on ne sort pas du musée. Mais on reste pris entre les paroles et la carte, le paysage et le dispositif muséal. Pas d'illusion de la preuve, ni celle du document, mais une double mise à distance, l'une contradictoire par la cartographie (car elle révèle aussi), l'autre par la parole.

Le paysage est aussi fait de mots nous rappelle incidemment Théodora Barat. Mais ici le parti sera autre, au fil d'un film à la parole qui peu à peu se raréfie.

II - Sculpture filmée, sculpture comme film, film comme sculpture

Mots, cartes, et images. Des ces paysages apparemment de moins en moins bouleversés au fil de l'avancée du film (depuis la mine jusqu'à Monument Valley), il s'agit de sortir de l'évidence (mot pour dire preuve en anglais), au delà aussi du perceptible parce que visible per se (comme la violence de la béance de la mine). Théodora Barat s'emploie à les gratter, à en diffracter les facettes, dessinant par proximités visuelles, déploiements dans l'espace du film des formes qu'elle capte,

geste sculptural s'il en est, qui se retrouve au coeur de la structure même du film même. À la linéarité discursive, (*Atomic*) *Four Corners* semble préférer une progression par fragments, hors de toute logique topographique, un dépli modelant un espace où Théodora Barat dessine peu à peu des connexions moins évidentes selon une enquête visuelle et plastique. Un mouvement imaginaire et mental, comme si l'on tournait autour d'un objet, qui peu à peu prend forme, mais moins sous nos yeux, que selon les modalités de la sculpture comme de l'installation, dans notre mémoire de spectateur, à postériori. Variations de points de vue successifs, avec l'impossibilité de saisir l'objet dans son entier, de l'embrasser du regard.

Motifs

Ainsi les motifs du vide et du plein, de la planéité et du relief, circulent d'une séquence à l'autre. Les espaces filmés des premières séquences pouvant presque s'emboîter, le vide battu par les vents des Four Corners - un vide ambivalent, à la fois accueil pour les touristes, attraction ultime du lieu, et vide comme métaphore de ce qui se joue, ailleurs, moins visible -, auquel semblent répondre par une sorte d'emboîtement spatial, les pics de la Monument Valley, devenus célèbrissimes et emblèmes iconique des Etats-Unis par l'entremise des westerns de John Ford. Où le trou béant de la mine comme envers de ces mêmes pics.

Jeu de formes qu'elle souligne avec les tubes à la géométrie impeccable de *Sun Tunnels* de Nancy Holt, monumentale *site sculpture* que l'artiste a dédiée au soleil, au regard et défiant le temps. Cette oeuvre devenue emblématique d'un certain Earth Art, est située dans l'Utah à Great Basin Desert (le désert encore...). Certes, avec son orientation calculée selon les solstices, percée de trous renvoyant aux constellations, elle s'inscrit clairement et sciemment dans la lignée de sites du néolithique (on peut songer à Stonehenge). Néanmoins, par le choix des matériaux, elle apparaît surtout comme un artefact industriel et brutaliste. Une résonance que souligne Théodora Barat avec l'immense surface tirée au cordeau du Mexican Hat Disposal Cell (également dans l'Utah), dépôt à la géométrie parfaitement plane qui, à rebours, semble issue de l'imagination de quelque 'landartiste' à l'esprit minimaliste, mais due en fait à l'enfouissement de résidus radioactifs d'uranium. La beauté n'est pas celle que l'on croit : ni celle ambivalente et vénéneuse de cet aplat aux couleurs changeantes sous les nuages poussés par le vent - en fait zone contaminée située à une vingtaine de kilomètres de Monument Valley ; ni celle de ces montagnes, paysage iconique qui clôt le film, dont les silhouettes se dessinent en arrière plan de cette zone, à l'horizon. Ainsi, d'une forme à l'autre, d'un morceau de territoire à l'autre, d'une histoire à l'autre, strates après strates, les connexions se font, sans démonstration frontale mais selon une méthode plus intuitive, avec le regard et les proximités de montage (et non géographiques) comme outils. Geste qui semble à son tour redoubler celui des ses

déplacements dans l'espace, d'un lieu à l'autre.

Sculptures documentaires

Dans nombre de ses projets, s'attachant aux traces et aux artefacts, Théodora Barat a ainsi constitué sous forme d'installations ce qu'elle nomme des « composites sculpturo - cinématographiques », liant images sur moniteur ou projetées et volumes dans l'espace. Cette réflexion sur l'image, les espaces, les formes, les traces et les objets, l'a menée à concevoir et faire des pièces qui seraient en quelque sorte des « images manquantes », des pièces qu'elle nomme *sculptures documentaires*. Ainsi, comme *(Atomic)Four Corners* nous mène à retrouver, sinon à reconstituer, à tout le moins tenter de restituer une part de ce qui a disparu après destruction ou qui n'a que partiellement existé, ses sculptures sont inspirées de formes existantes disparues ou conçues à partir d'archives, comme ses pièces ambivalentes et spectrales qui surgissent à la fin du film. Se joue un balancement, une hésitation non résolue (et maintenue non résoluble) entre sculpture ready-made fabriquée par le cadre, et trace, ruine de ce qui aurait pu être, ou aura été. Elles engagent un jeu sur la fonction commémorative du monument, proposant des sortes de monuments spéculatifs, qui réinventent à posteriori ce qui a disparu pour en capter ce dont il est, ou a été, le vecteur. Ainsi s'opère une forme de déplacement et d'inversion des « ruines à l'envers » de Robert Smithson évoquées plus haut, désignant par-là des bâtiment inachevés manifestant leur futur de ruine mais déjà achevé. Par ce processus, il s'agit non de reconstituer, mais par un processus fictionnel, d'imaginer ce que cela aurait pu être, ce que cela aurait été. Un procédé spéculatif, comme une hypothèse. Mais une hypothèse dont les effets seraient rétroactifs autant que projectifs, heuristiques, à la manière des fabulations spéculatives chères à Donna Haraway. Ce que semblent nous dire, énigmatiques, ces formes disséminées et comme perdues, laissées à l'abandon, que le film semble accueillir, avant de se conclure sur cet autre espace presque moins réel qu'imaginaire qu'est la Monument Valley, tant il est lié au cinéma. Ainsi *(Atomic)Four Corners* déploie des objets-images qui contaminent les usages, des paysage-icone qui interroge les représentations. Et les images, toujours, qui semblent alors comme des lieux, et rebours, où espaces réels et concrets s'enlacent avec leurs configurations imaginaires.

Nicolas Feodoroff