

La catalepsie animée : de «*Love is for the birds* » à « *tes cheveux dans mes yeux* », succession de l'image chez Lise Duclaux.

a) Déterminer.

L'oxymore contenu dans les premiers mots du titre de ce texte semble aller de soi lorsqu'il est question d'allier l'image photographique à l'image cinématographique. Dans les analyses du cinéma s'inspirant de l'image fixe, il n'est pas rare de trouver cette figure de l'oxymore qui, sous chacune de ses déclinaisons, contourne le thème principal du « mouvement immobile ». Utilisée à plus ou moins bon escient dans ces analyses, la figure de l'oxymore devient réellement indispensable lorsque les images analysées sont celles créées par Lise Duclaux.

A travers l'analyse de deux créations, l'une fixe et l'autre animée, quelques exemples de ces images englobant la fixité dans leur mouvement - et inversement - vont permettre de relever le travail de la photographe chez la cinéaste, de la cinéaste chez la photographe, mais surtout de voir comment la presque intermittence de ces états - mobile / immobile - l'un envers l'autre construit la narration et peut-être, même, lui donne sa matière. De la même manière, le choix d'associer dans cette analyse le roman-photo *Love is for the birds* (2001) au film *tes cheveux dans mes yeux* (2004) découle de leur parenté évidente, quoique leur matières narratives respectives conservent chacune leur indépendance.

Dans les deux créations de Lise Duclaux, la narration provient principalement de l'image, mais le texte joue toujours un rôle prépondérant, même s'il est enfoui. Il faudra analyser le prétendu mutisme du roman-photo d'une part, celui-ci étant construit de 36 pages sur lesquelles, outre les couvertures, aucun texte n'a été ajouté aux photographies. Cependant, la photographie n'a pas entièrement fait la censure du texte de son « décor ». Ensuite, il faudra envisager l'apport du texte inscrit sur les images du film. Un nouveau paradoxe apparaît dans la problématique du texte lié aux images : alors que Lise Duclaux tente de se débarrasser du texte dans le roman-photo, elle n'hésite pas à l'afficher sur les images cinématographiques. Or, si la soumission des images au texte est notoire dans le domaine du roman-photo (pour le moins dans sa considération commune), pour le cinéma, il n'existe normalement aucune soumission des images au texte et, quand bien même cette soumission existerait, elle serait primairement contournable par l'emploi de la bande sonore. Le film *tes cheveux dans mes yeux* est un film sonore, sans dialogues, et qui se construit aussi

bien par le son que par le texte imprimé sur l'image. Nous verrons que l'intermittence du texte y est aussi importante que l'intermittence de l'image.

La narrativité des images chez Lise Duclaux répond assurément à la notion de fiction, il est très rarement question de réalisme, aussi bien dans le mouvement que dans l'immobilité. Son film sera donc foncièrement un film de fiction, mais il faut constater à quel point le développement de cette fiction s'arrime sur des tendances photographiques plutôt que cinématographiques. C'est pour cela qu'il me semble important d'en passer tout d'abord par la considération de son œuvre *Love is for the birds*, au-delà de tout maintien d'une historicité allant de l'image fixe à l'image animée.

b) La continuité par étape : *Love is for the birds*.

« Eternité dans le temps, éternité au présent, éternité de l'instant : celle qui puise dans l'épreuve, dans la contrainte, dans l'imposition, un surplus d'être, une indéniable fortitude. Celle qui trouve son expression dans les rêves les plus fous, dans les utopies minuscules du quotidien ou dans les résistances banales faisant des petites morts assumées, acceptées, ou en tout cas vécues, une vraie survie. Survie (...) : immortalité de la vie à partir de ses petites morts quotidiennes. »

Michel Maffesoli, *L'instant éternel*.

Love is for the birds est un roman-photo contemporain, c'est-à-dire une œuvre se présentant par une série d'images photographiques disposées sur un support relié, dans une visée proprement narrative, ce qui l'écarte du *livre photographique*. Il faut donc considérer cette œuvre comme un récit qui implique des questions temporelles ; et, en se remémorant l'idée de Paul Ricoeur selon laquelle l'homme raconte des histoires pour figurer son rapport au temps, se pencher sur la proposition du rapport au temps contemporain qui s'offre dans l'œuvre de Lise Duclaux.

Conçu pour l'exposition *Ici et maintenant* qui se tenait sur le site de Tour & Taxis en 2001, ce roman-photo s'inscrivait à la fois dans le temps contemporain mais aussi dans le lieu même de l'exposition, avec une fidélité extrême au nom de l'évènement. C'est ce goût de l'adhésion à l'instant qui m'a conduit à me souvenir de Michel Maffesoli, et de sa conception *tragique* de l'époque contemporaine, dominée par des notions d'imprévisibilité et de pur présent. Car c'est, quelque part, cette même conception tragique que l'on retrouve dans la matière narrative de *Love is for the birds* : une rencontre improbable entre un homme et une femme, une poursuite se déroulant à la fois sur le mode de la durée et celui de l'instant, quelques meurtres imprévisibles, et l'immortalité de l'instant qui reste la

plus forte. Il semble donc que le roman-photo soit, dans ce cas précis, le support idéal pour inscrire le *Ici et maintenant* de l'exposition, mais également le ici et maintenant vécu par la société contemporaine, dans une conception tragique telle que l'envisage Maffesoli.

Le second avantage du medium roman-photo pour le récit de *Love is for the birds* tient en sa spécificité même. Face à un roman-photo, il semble que personne ne puisse réellement se dégager d'une impression claustrophobique, due principalement à la conception synthétique de l'espace qu'exige un récit court du genre du roman-photo. Or le récit élaboré par Lise Duclaux semble s'appuyer sur la claustrophobie pour mieux la déjouer. La synthèse spatiale est menée à l'extrême dans *Love is for the birds* par le fait que chacune des vignettes qui composent le récit comporte au moins un personnage. Aucune image ne présente l'espace photographié uniquement pour lui, mais cet espace se découvre dans l'évolution de la poursuite, à l'exception de la dernière image qui possède un statut particulier. Si les deux protagonistes évoluent tout au long du récit entre les murs de l'entrepôt royal de Tour & Taxis, dès que leur action se termine et qu'ils quittent le cadre, sur la dernière page du volume, l'espace claustrophobique se change en espace global - voire infini - de la ville. L'infinité ne vient évidemment pas de la photographie, mais plutôt du passage entre le clos et l'ouvert, provoquant une impression proche de celle de Giordano Bruno découvrant que derrière une colline, il y en avait une autre, et que sans doute derrière cette autre s'en trouvait encore une autre, jusqu'à l'infini. Il faut d'ailleurs noter que, succédant immédiatement à cette ultime vignette particulière, le seul texte inscrit délibérément dans la succession de la narration implique cette même conception : - *I see the first star, she said, crossing her fingers / And what do you wish when you see the first star ? / I wish to see another star.*

Mais ce passage entre le clos et l'ouvert ne provient pas uniquement de l'espace représenté de la photographie, car au niveau du « décor », la vue *brunienne* de la ville succède à dix images en « décor extérieur ». L'ouverture vient du détachement brusque du lecteur de l'adhésion qui s'installe aux deux acteurs de la poursuite dans leur évolution. La dernière image peut être considérée comme un *plan subjectif*, mais ce terme, trop lié à la culture cinématographique, fausse le pouvoir de cette image de vue sur la ville. Il semble que, dans le cas particulier de ce roman-photo, le plan subjectif épousant le regard du personnage ne fonctionne pas dans la même mesure qu'au cinéma. Lors de ce passage entre le clos et l'ouvert, le lecteur perd complètement la notion du personnage pour se retrouver seul face à l'image, ce qui a été permis par l'emploi du média spécifique du roman-photo. Il est d'ailleurs primordial de signaler que l'espace représenté dans le roman photo était celui de l'exposition *Ici et maintenant*, c'est-à-dire que la progression du visiteur - lecteur de *Love is for the birds*, distribué dès l'entrée

de l'entrepôt - dans l'espace est identique au parcours de la poursuite des deux personnages du roman-photo ; et que cette vue culminante sur la ville faisait presque partie de l'exposition, à en croire les témoignages exaltés des visiteurs qui se sont penchés sur la ville depuis le toit de l'entrepôt royal de Tour & Taxis, exceptionnellement accessible lors de l'évènement. Dans une conception instantanée de la réception de *Love is for the birds* par un lecteur contemporain à l'exposition *Ici et maintenant*, ce sentiment d'être « seul face à l'image » est encore accru par le souvenir de l'expérience personnelle et exceptionnelle de cette vue de la ville. Mais par la construction spécifique des images qui ne décollent pas des personnages, la rupture provoquée par la dernière image « vide » renvoie le lecteur commun à une même solitude.

Car on assiste bel et bien à une fascination des corps au travers des images de *Love is for the birds*. Et ceci est, à nouveau, probablement dû à l'emploi du medium roman-photo, à sa proximité avec le réel créant un enchantement du corps photographié, à la fois dans la multiplication de ses reproductions sur la page, mais aussi dans la prolifération des gros plans. La page prend ici toute son importance : son découpage en zones, son ouverture et sa clôture, sa réponse envers la page voisine, son chromatisme. On pourrait presque parler d'un rythme de la page qui impose à la séquence des photographies sa mesure, et à ces photographies leurs critères esthétiques (cadrage, profondeur, lumière, chromatisme, échelle). Ces notions sont très perceptibles dans le volume constitué qu'est *Love is for the birds*. Il ne sert à rien d'évoquer chacune des 36 pages qui le composent tant le respect de ces notions a été observé par Lise Duclaux, avec suffisamment de créativité dans ce maintien d'équilibre. Je prendrai uniquement comme exemple, sans considérer qu'il soit le meilleur, la réponse interactive que proposent les pages 32 et 33 l'une envers l'autre, avec une possibilité de montage aléatoire - soit en respectant la lecture traditionnelle d'une page après l'autre ; soit en considérant la double page comme un ensemble morcelable en bandes horizontales - figure aléatoire qui n'est permise que par la présence simultanée de plusieurs images sur la page (impossible en cinéma traditionnel où l'on ne perçoit qu'une seule image à la fois, malgré la vitesse de 24 par seconde). Montage aléatoire, ou peut-être montage intermittent, fait de retours et d'avancées arbitraires, tel le texte que nous verrons apparaître (et disparaître) sur les images du film *tes cheveux dans mes yeux*.

Claustrophobie et exaltation des corps, Lise Duclaux semble avoir établi dès la conception de ce projet l'épanouissement des critères propres au roman-photo, en demandant à sa comédienne (Florianne Devigne, que l'on retrouve dans *tes cheveux dans mes yeux* mais également dans d'autres projets de Lise Duclaux) de visionner *Metropolis* de Fritz Lang, afin d'y trouver l'inspiration pour l'extrapolation des expressions. A la fois par le jeu, mais aussi par le sujet narratif

et, bien entendu, par l'éclairage (et ses zones obscures), Lise Duclaux est parvenue à rejoindre son attirance envers un rendu expressionniste, rendu qui s'est certainement amplifié grâce au choix du medium roman-photo. Un lien vers le cinéma expressionniste peut être établi par l'emploi de la claustrophobie comme espace, de l'angoisse comme poursuite, mais aussi esthétiquement par l'utilisation de la typographie sur les images, inscrite dans le « décor ». Car si *Love is for the birds* reste un roman-photo « muet », il est possible d'y trouver du texte qui, volontairement ou pas, colle aux images en les colorant avec plus ou moins de réussite. Ces occurrences textuelles sont peu nombreuses, certaines étant plus exploitées que d'autres. « Charbon », « 21 », « 80 » (pp.11-13) semblent involontaires mais participent malgré tout à l'image, ne fût-ce que par leur graphisme ; « sortie de secours » (p.19) tombe à pic après que le personnage féminin traqué ait découvert la possibilité d'un extérieur à travers une vitre grillagée ; enfin, « verboden aan personen / interdit aux personnes » (pp. 23-24), même s'il nécessite le montage intermittent du roman-photo pour être reconstitué, accompagne clairement la première *petite mort* qui constitue cette rencontre raisonnablement amoureuse.

Dans le projet *Love is for the birds*, Lise Duclaux a su exploiter les règles du roman-photo bien plus que celles de la photographie, certainement en gardant à l'esprit la conscience narrative qui est celle du cinéma, d'où la référence avouée au film expressionniste. Cette conscience narrative était déjà installée dans ses travaux précédents (des suites photographiques de 3 ou 4 clichés, généralement en gros plan), qui n'étaient pas encore réellement des romans photo à proprement parler, mais qui possédaient déjà une dramatisation certaine par le travail des rapports de cadrage et le jeu sur les personnages et leurs accessoires. Cependant, il ne faudrait pas penser que la moindre frustration de narrativité par le mouvement puisse prendre place dans la création de ces suites photographiques. Il semble même que cet état instable de la narrativité, tirillée entre le mouvement et la rigueur statique, soit l'état qui anime le plus la création de Lise Duclaux. C'est ce que nous pourrions constater dans l'analyse de son film de long métrage : *tes cheveux dans mes yeux*.

c) Tableaux figés de photographies animées : *tes cheveux dans mes yeux*.

Dès le *fade in* qui ouvre le film sur la première scène, on trouve dans la gestion du mouvement de la caméra comme une réserve de la description narrative. Je veux dire par là qu'il y a une certaine retenue de l'entrée dans le récit, de par le contenu assez froid et monochromatique de l'image, de par la pauvreté signifiante des objets qui la constituent (des détails de fournitures de

cuisine), et par cet attachement pudique à l'action du personnage, la caméra n'étant pas encore réellement impliquée dans la gestuelle de la comédienne. On aperçoit bien un bras qui s'applique au rituel de la machine à café, mais ce n'est apparemment pas ce qui justifie la présence de la caméra, puisque celle-ci se désolidarise presque totalement de ce corps probable. Il n'y a qu'un seul mouvement qui semble être magnétisé par le mouvement du bras (la caméra retourne alors sur la machine à café), mais ce mouvement paraît bien solitaire et n'aboutit en rien à une imposition du personnage, puisque la caméra laisse même par instant ce bras totalement sortir du cadre. Dans cette séquence, ce n'est pas tant la caméra qui cherche le personnage pour l'introduire dans l'image - dans le récit -, mais bien le corps du personnage qui force l'image à le laisser l'investir. C'est pourquoi il y a comme une impression que la caméra ne filme pas ces objets insignifiants, cet espace constitué d'un évier, quelques tasses, et une machine à café, mais bien plutôt l'image de cet espace. Le glissement délicat provoqué par le mouvement de caméra constitue cet espace en image bien avant qu'il ait passé les lentilles de l'objectif. Ne fût-ce ces tentatives du personnage pour investir l'image, on aurait presque l'impression que la caméra glisse sur les détails d'une photographie de grand format, pour épuiser son contenu, à la façon dont les films sur l'art parcourent très souvent les détails des toiles des grands peintres.

Mais ce qui barricade encore plus le défilement des images d'une entrée narrative, c'est l'incrustation de texte qui leur est appliquée. Il n'y a aucun écho plastique des appels littéraires, aucune explication textuelle de l'épuisement de l'image auquel s'adonne la caméra. Même, il se produit comme un combat entre l'image plastique et l'image textuelle. Si la première reste étanche à tout investissement humain ou corporel, la seconde ne fait qu'appeler le corps, ou pour le moins un sentiment du corps. Si les images plastiques créent un vide narratif, il semble que le texte ne soit pas là pour le combler. La question se pose alors de savoir où se situe cette narration. Sans doute entre les deux, image et texte ; voire, entre les trois en tenant compte du paramètre sonore, puisqu'il faut rappeler que *tes cheveux dans mes yeux* n'est pas un film muet, mais bien un film sans dialogue verbal. La contrainte sonore est importante puisque Lise Duclaux va en jouer à plusieurs moments dans le film. Mais pour l'instant, ce qui est installé dans cette première séquence, c'est le dialogue - non verbal mais imagé - entre le texte incrusté et l'image ; dialogue qui, tout en ne créant pas la narration, donne un espoir de narration et, en paraphrasant quelque peu Roger Odin analysant la bande-image de *La Jetée* de Chris Marker, installe le spectateur dans un état de manque de « narration », en le plaçant dans une dynamique du désir. Roger Odin parlait du manque de « fiction » à propos du film de Marker, mais ce n'est pas le cas ici pour Lise Duclaux qui possède le don de transformer presque instantanément le réel en image, et donc en fiction. Cette conjuration instantanée du réel en fiction apparaît jusque dans sa dernière création, conçue pour le *Kunsten Festival des Arts 2005* ; une performance « live » pour laquelle deux

couples de danseurs s'animaient pendant une semaine, de 10 heures du matin à 18 heures le soir, derrière la vitrine du *Comptoir du Nylon*, dans le quartier Sainte Catherine de Bruxelles. Malgré la présence très physique des danseurs, leur encadrement derrière la vitre de ce magasin, l'éclairage et la conception de l'espace de cette vitrine ainsi que le souci de l'esthétique du détail vestimentaire, bref, tout ce qui a été choisi par l'artiste poussaient les spectateurs à percevoir cette performance comme une image, avec un sentiment de fiction très présent, qui surgissait indubitablement de l'inattendu d'un pareil spectacle au milieu de la ville et de son quotidien. Et c'est une perception similaire du réel en fiction qui prend place dès la première scène de *tes cheveux dans mes yeux*, et ce dans une privation des effets cinématographiques traditionnels.

Cette contemplation du réel en tant que fiction, c'est peut-être là que se trouve la narration de *tes cheveux dans mes yeux*, à l'intérieur même de son histoire. Le récit du film propose un personnage face à un réel de fiction, d'où la multiplication de ses regards sur elle-même. Il y a toujours la présence de ce personnage face à l'image d'elle-même de l'autre côté de la rue, de l'autre côté du quai, sans pour autant savoir déterminer qui est le vrai et qui est le fictif. Et curieusement, la scène d'ouverture (le déjeuner), celle qui installe la fiction du film, peut être considérée comme la présence du réel de la diégèse, car c'est elle qui structure tout le film en apparaissant ponctuellement à divers endroits de la narration, comme un retour au réel de et dans la diégèse. L'histoire se produit par le traitement des images, par les hachures du montage en tableaux (puisque chaque plan à un rapport avec un certain ascétisme du mouvement, ascétisme dans le cadre mais également du mouvement du cadre même) que l'on peut très bien rapprocher du rythme de la page évoqué pour *Love is for the birds*. Il y a quelque chose de conservé du rythme de la séquence photographique dans le rythme du montage de *tes cheveux dans mes yeux*. Et ce rythme participe pleinement à la création d'une certaine narration du film. J'avais évoqué la conception de la donnée tragique de notre société contemporaine pour *Love is for the birds*, lorsqu'il était question du rapport au temps (selon la conception de Paul Ricoeur) que proposait le récit conçu par Lise Duclaux, en arrivant à dégager dans son œuvre les occurrences d'exaltation du pur présent, d'intensité de l'instantané. Et bien il s'agit, dans la narration de *tes cheveux dans mes yeux*, d'un même regard d'actualisation au travers de chacun des tableaux que constituent la plupart des plans du film. C'est ce qui fait que la matière narrative de *tes cheveux dans mes yeux* a peu de choses communes avec les conceptions narratives du cinéma classique, mais maintient encore beaucoup de caractéristiques avec les séquences d'images fixes. La caractérisation du récit produit dans le film de Lise Duclaux peut être illustrée, à nouveau, par une idée de Giordano Bruno sur un univers infini et immobile (dans ce cas, la petite ville dans laquelle déambule la fiction du personnage féminin se représente très bien en tant qu'espace infini et immobile), dans lequel *se mouvoir instantanément et ne pas se mouvoir reviennent au même*.

Il y a dans cette idée une équivalence de la temporalité instantanée, celle qui refuse l'histoire mais bien la succession. C'est ce qu'on retrouve en grande partie dans le montage du film, dans lequel nombre de plans se succèdent sans réellement conserver de liens avec le précédent, ou lorsqu'ils en conservent, assument pleinement une espèce d'indépendance flottante, ce qui place chacun de ces plans à l'égal de chacune des images fixes qui constituent les séquences photographiques du roman photo.

Ce phénomène est très perceptible dans la seconde séquence du film, la scène de la gare, séparée de la scène d'ouverture par deux plans de coupe qui ne dérogent pas à une intuition de statisme, dans leur maigre solidarisation avec le personnage qui traverse un paysage très composé adhérent à la caméra. Cette seconde séquence de la gare s'inscrit pleinement, par la citation, dans la sphère cinématographique. A la fois dans le cinéma de genre (en l'occurrence, le western) mais aussi dans l'essence même du cinéma, avec un incontournable renvoi à « l'arrivée d'un train en gare de La Ciotat ». Ce renvoi est appuyé par la bande sonore car, ici comme dans le sous-sol du Grand Café à Paris en 1895, ce train on ne l'entend pas. Il est substitué par quelques bêlements dont la source n'est jamais visualisée. Voici un exemple qui confirme l'importance d'établir ce film en tant que film sonore et non pas muet, un jeu que l'on retrouve ailleurs, par quelques effets de la bande-son (par exemple, à 38 minutes, le son de l'herbe extrapolé par rapport à la visualisation de la main qui l'anime ; ailleurs, des gros plans sonores de cris d'oiseaux...), dont je n'établirai pas la liste pour rester dans le domaine de l'image fixe ou animée.

Donc, pour revenir à cette séquence de la gare, on perçoit très subtilement l'indépendance que conservent chacun des plans par rapport aux autres. La transition de l'un à l'autre plan se fait très brusquement, avec suffisamment peu d'ancrage permettant de les lier entre eux. Cette volonté de fragmentation du montage est manifeste lors de la disparition du dernier train, lorsqu'un petit panoramique gauche revient sur le personnage en plan large, et que la caméra cherche à se rapprocher de son visage. On peut parier qu'une grammaire classique du cinéma aurait préféré un travelling avant sur ce visage, voire un zoom léger (donc un travelling optique), au choix opéré par Lise Duclaux, qui a décidé d'établir cette avancée sur trois plans distincts de grosseur croissante. Suivant ces trois plans, une forme de contrechamp prend place lorsque le personnage féminin découvre le personnage masculin (et son chapeau western), qu'on imagine en face d'elle. Mais à nouveau, on perçoit une brisure entre ces plans, car aucun plan d'ensemble ne les assemble dans un même cadre, aucun plan rapproché ne laisse apparaître d'amorce du personnage opposé. Et la brisure est encore renforcée lorsque l'homme au chapeau, en gros plan, adresse un regard direct à la caméra, et non pas vers le hors champ où l'on peut imaginer la présence de la fille. Donc,

même sur le mode du champ / contrechamp, qui est certainement le mode de montage qui lie le plus deux plans distincts entre eux, on perçoit comme une retenue de la liaison, une volonté de conserver l'image indépendante. Et ceci ne vaut pas que pour les cas, comme ce dernier, où les personnages sont statiques. Ainsi, à environ 34 minutes, une scène présente le personnage féminin courant dans les bois, avec une parfaite fluidité des raccords et des mouvements de caméra pour la course. Puis un gros plan statique retient le personnage dans le cadre, alors que celui-ci continue manifestement à courir, mais sur place. C'est l'illustration de cette volonté d'une certaine indépendance du plan dans la fixation de la prise de vue, dans l'établissement de l'instant en durée. Ce plan fonctionne en rappel de l'image contenue dans la séquence photographique, et consacre l'idée de Giordano Bruno selon laquelle, dans un univers infini et immobile, se mouvoir instantanément ou ne pas se mouvoir revient au même.

Si j'ai qualifié le montage du roman-photo de montage intermittent, il est flagrant que par la conservation d'une certaine indépendance des plans dans le montage de ce film, la notion d'intermittence est à nouveau rejointe ; ne fût-ce que par les occurrences de la scène « réelle » du petit-déjeuner. Et si la narration trouve son ferment dans cette intermittence des images plastiques, il ne faut pas négliger cette autre source que sont les apparitions textuelles, régies selon les mêmes lois. Le texte de *tes cheveux dans mes yeux* fait entièrement partie des images enregistrées, il se dispose selon la disponibilité proposée par l'image, et se conçoit avec un jeu d'apparition / disparition, voire substitution, que l'on retrouve également dans les images plastiques. Aussi bien que la lecture des images selon le rythme de la page du roman photo, la lecture du texte de *tes cheveux dans mes yeux* offre parfois la possibilité d'évoluer vers le retour comme vers l'avant. Par exemple, on perçoit très bien l'importance de la disposition du texte sur l'image dans la séquence du parking « SHOPI », à environ 28 minutes, et la subtilité des apparitions éphémères du texte sur l'image. La fin d'une phrase devient la fin d'une autre dont le début sera la fin d'une troisième : *à peine / le temps / de comprendre le temps - le temps de comprendre / la poussière / du sol - du sol se soulève le ciment - le ciment éclate partout ...*

d) Fermeture sur l'instable.

S'il est possible d'entamer une réflexion sur les attitudes fixes ou animées des images conçues par Lise Duclaux, c'est parce que l'artiste ne cherche pas à les cloisonner en deux entités, mais bien à jouer de leur ambivalence pour créer un jaillissement de la fiction sans employer d'artifices. Que ce soit par le texte, les images, l'absence de texte et même par le spectacle vivant, Lise Duclaux parvient

toujours à évoquer la fiction comme étant préexistante à la réalité. La figure de l'intermittence m'a servi à rassembler ces états de la création de fiction, car elle permet de concevoir conjointement les notions de durée et d'instant. L'intermittence pouvant être définie comme une répétition d'instant dans la durée. C'est ce qui se produit dans le roman-photo *Love is for the birds*, et également dans le film *tes cheveux dans mes yeux*. Et puisque la fiction se présente presque d'emblée dans les œuvres de Lise Duclaux, le maintien de l'intermittence permet de pousser cette fiction jusqu'au stade de la narration, en jouant du désir et de l'attente du spectateur face à cette matière fictionnelle.

Bertrand PERIGNON

Licencié en Arts du spectacle - Ecriture et analyse cinématographique (ELICIT) - ULB

Bibliographie.

BAETENS, Jan : Du Roman-Photo, 1994, Médusa-Médias et Les Impressions Nouvelles
MAFFESOLI, Michel : L'instant éternel, 2000, Denoël

Articles :

MARCELIS, Bernard : Le Roman-Photo / l'ambivalence d'un genre, Revue *DITS* n°2 (*Le récit*), pp. 102-111 (pp.109-111 consacrées à Lise Duclaux), publication du MAC's, Grand-Hornu, 2003.

ODIN, Roger : Le film de fiction menacé par la photographie et sauvé par la bande-son (à propos de La Jetée de Chris Marker), in *Cinéma de la modernité : Films, théories*. (Collectif), pp.147-171, Paris, Klincksieck, 1981.

YVERGNIAUX, Danièle : entretien avec Lise Duclaux parue dans *Semaine* 13.04, éditions Analogues, mars 2004.

Séminaire :

LEENAERTS, Danièle : Temps et narrativité dans l'image photographique contemporaine, dans le cadre des séminaires organisés pour la section ELICIT de l'Université Libre de Bruxelles, 2005.