

All images © Elisabeth Waltregny, 2018

© Musée Wittert ULiège (Collections artistiques de l'Université de Liège)

ISBN : 978-2-9600912-9-8

EAN : 9782960091298

D/2018/12.008/1



Avec le soutien de la
Fédération Wallonie-Bruxelles



Avec le soutien de
la Province de Liège - Service Culture



Elisabeth Waltregny

ENTRE - LIEUX

A Michel, Romain et Louise

In Elisabeth Waltregny's photographic studies, we are seized by a series in what appears to be a monologue and a tale. First, the shadows and depth of eyes in a kind of complication of facial features, dark and light, echoed later by just an eye and strands of hair.

It seems a young girl's view of a world peopled only by objects, right there before her and before us;

the deserted blue of train tracks at dawn or dusk, with those small red lights above; golden hair against a darker hue, those shades just that of a slender arm and a shutter to the right – everything in motion;

then an unidentified surface where you can feel the smooth spaces neighboring the rough, nothing mattering beyond this given sight.

Just the orange tiles of a roof above the horizontals of windows and a field of yellowing grass, in the strange desolation of a once inhabited field house – you must have been here before to feel this.

The furrows in the sheets of a bed against that rough wall with the girl sitting upright before the window – and nothing beyond it.

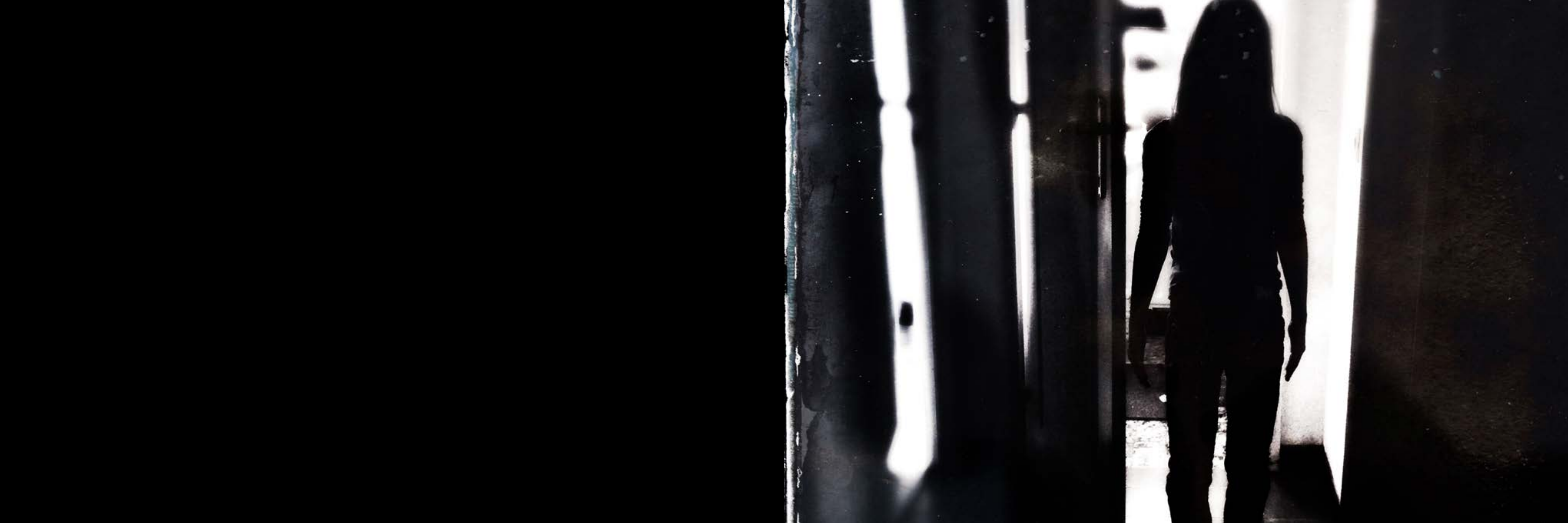
Standing, the girl's back and arms as straight as the tree limbs next her, with that composition meaning everything unsaid –

You are given a world seen through someone's eyes as if a different age were to be conferred on you, a kind of gift you can't know what to do with, so a real gift.

A young girl's view of an ongoing life peopled only by objects, right there before her and before us, those sights accumulating in a haunting narrative by a master photographer as if a whole world were to be shown from her point of view, singular in its affect and needful of no plot line, like a whole world sharp in its outlines with a blur of light here and a strand of hair there, offered freshly...

Mary Ann Caws, April 29, 2018

























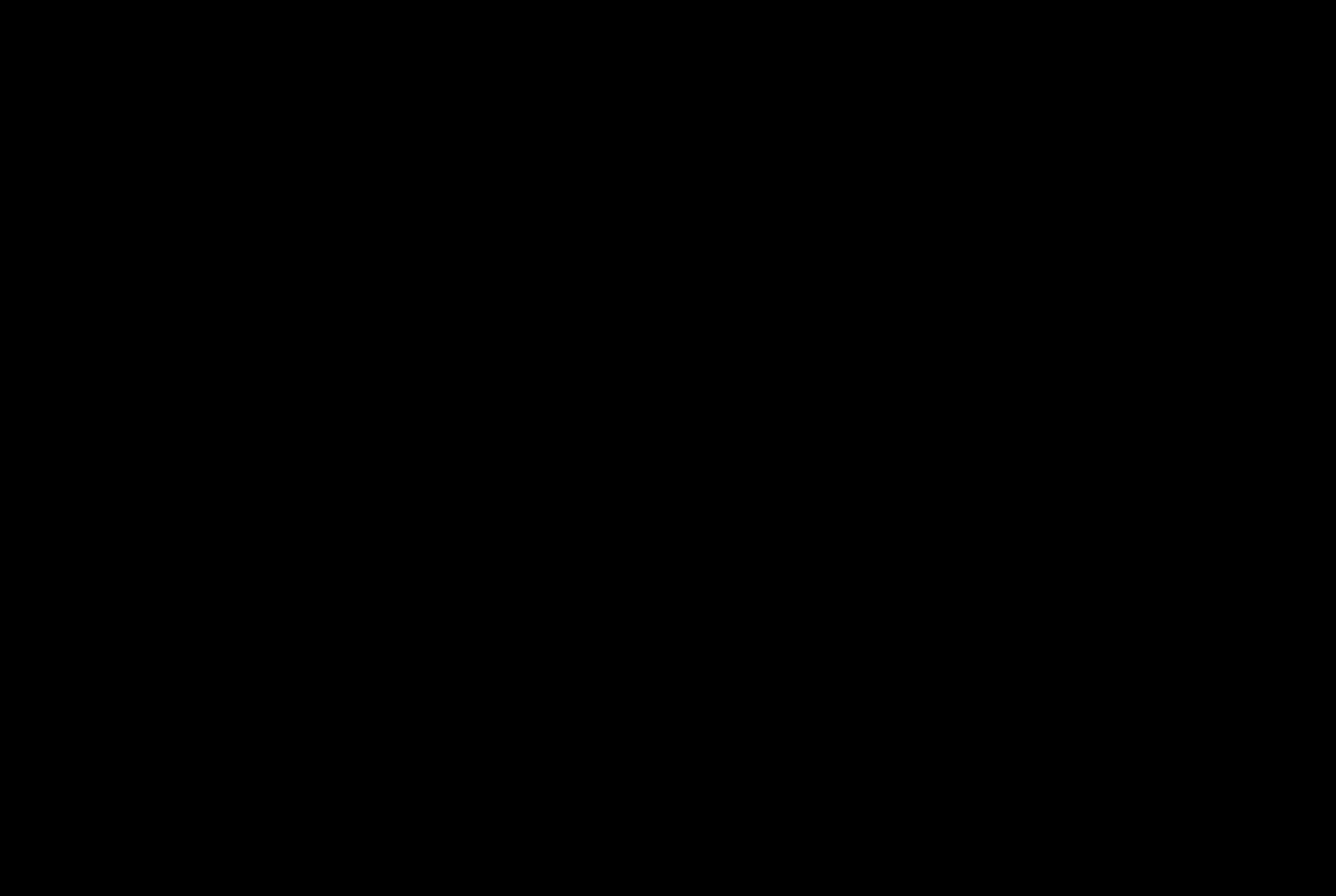




























Alain Sadania (Galerie Poteaux d'angle)

[La grande porte en métal gris rouillé, au centre de l'image, éclairée d'une lumière blafarde, contraste avec son auréole de bandes colorées puis avec l'environnement sombre, presque un noir total. Fermée, elle nous invite pourtant au franchissement. C'est tout l'art de cette photographie : nous suggérer ce qui n'a pas encore eu lieu. Cette image apparemment statique devient pur mouvement, mouvement de l'esprit.]

La photographie ne sera jamais le réel. Une trace, un point de vue tout au plus. Pour atteindre un certain niveau du réel, une forme de vérité, le photographe doit mettre en place des stratégies : guetter le temps, la lumière, essayer, rater, repenser, remanier puis nous inviter au voyage...

[Un paysage baigne dans une lumière intemporelle. Deux silhouettes s'activent à l'arrière de ce qui semble être un tracteur. Pour autant, ces figures humaines, à peine aperçues, nous ne garantissent pas la nature de notre vision, entre hallucination et réalité. La vitesse de déplacement du point de vue sème le doute sur ce qui semble être vu. Notre corps d'observateur vire vers la droite, vers le hors-champ (la photographe d'office nous éjecte de l'image) alors que notre vision fuse vers la profondeur du paysage, la profondeur de champ. La photographe parvient ainsi à séparer la vision de notre corps. Elle est parvenue à saisir ce millième de seconde qui scinde notre corps de regardeur. Notre vision devient alors totalement autonome, libre, débarrassée de ses préjugés. *Pour déterminer les caractères propres de l'image comme image, il faut recourir à un nouvel acte de conscience : il faut réfléchir. Ainsi l'image comme image n'est descriptible que par un acte du second degré par lequel le regard se détourne de l'objet pour se diriger sur la façon dont cet objet est donné*¹...

Elisabeth Waltregny fait partie de ces photographes qui réparent le réel ou plus précisément la banalité de notre regard. *Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir* ² Toute l'intensité lumineuse qu'elle donne à ses images vient combler ce que l'on croyait voir. Voir demande une attention. Voir exige de la distance, nous conseille Merleau-Ponty. Elisabeth Waltregny a vu. Dans les failles du quotidien, elle a su y glisser ses stratégies. Ses images nous introduisent dans un autre monde. Elles vibrent comme un sismographe, tremblement du temps associé à la lumière. Un monde qui, à son tour, contient ses propres failles, ses interdits, ses non-dits. Une véritable mise en abîme de la vision vers le noir ou le blanc ; abîme dans lequel parfois résonne la voix d'une jeune fille comme seule guide, peut-être la photographe, elle-même.

[A l'instar du Stalker d'Andreï Tarkovski, une jeune fille nous guide dans un monde sans repère tangible. Sa voix débroussaille notre regard. On entend le bruissement des herbes sèches. Le soleil ne nous dit rien sur l'heure. La jeune fille qui conduit notre regard, ne nous dit rien sur la nature du lieu, de cette façade devenue aveugle. La photographe nous dit tout ou presque sur la nature d'une image : une apparition, un autre monde si proche, si loin, un monde que nous devons investir avec nos fragiles connaissances...]

Hésitants, la jeune fille, la photographe, nous les suivons dans ces images où les distances sont gommées. Sentir le souffle d'une image, effleurer le temps, caresser cette matière impalpable que pourtant l'artiste nous fait appréhender dans sa dimension la plus vertigineuse. Elisabeth Waltregny aborde remarquablement la photographie dans son rôle primitif : inscrire de manière permanente l'impermanence de la lumière, en la conjuguant de manière si singulière avec son propre temps, sa propre histoire puis finalement la nôtre.

Geneviève Guetemme (Université d'Orléans)

Photographier le seuil

Les photographies d'Elisabeth Waltregny montrent des corps et des lieux qui – en noir et blanc mais aussi en couleur – racontent des histoires et nous emmènent en voyage. Il y a des maisons, des forêts, du sable, de l'herbe, des nuages, des rails qui s'éloignent, une petite fille qui part en courant, des paysages qui défilent... Et s'immobilisent. Entre partir ou rester, les images invitent au franchissement tout en multipliant les écrans : un mur craquelé ou graffité, une longue chevelure, des ombres, une robe ou un nuage de poussière accrochent le regard et montrent que c'est au milieu que tout se passe.

Voir la matière du visible

Entre la photographe et ses sujets, comme entre la petite fille et le monde ou entre le spectateur et l' image, il y a un regard qui se donne à voir dans son évidence passagère, entre nomadisme et ancrage. Gilbert Lascault, à propos de la vue, parle d' « errance arrêtée¹ » ou d'alternance de « zones vagues et de terrains définis² ». Or, c'est justement ce que montrent ici les flous, les gros plans, les cadres de portes ou de fenêtres, les miroirs ou la ligne des rails : ils rappellent que, du plan large aux détails, le voir circule, s'arrête et repart. Ils montrent, comme l'ont déjà noté de nombreux auteurs, que « la description du visible n'est pas toujours description du clair et du distinct³ » et que « regarder c'est franchir un seuil dans le régime du voir⁴ ». Ce qui permet à Merleau-Ponty de dire que la vue est comme la pensée : elle produit un supplément de sens en cernant ce qui ne peut pas se fixer.

« Penser n'est pas posséder des objets de pensée, c'est circonscrire par eux un domaine à penser que nous ne pensons donc pas encore⁵ ».

Cette approche du regard comme image d'une pensée entre le contingent et l'indécis, montre que la suspension du jugement fait partie du processus et que pour comprendre le monde, il n'est pas nécessaire de toujours avancer. Il y a des bonheurs dans les arrêts parce que, comme l'explique Gilles Deleuze à propos du théâtre de Carmelo Bene, « c'est au milieu qu' il y a le devenir, le mouvement, la vitesse, le tourbillon. Le milieu n'est pas une moyenne mais au contraire un excès⁶ ». Le milieu donne à la contemplation sa profondeur. Il prend ici la forme d'un visage sans regard, se matérialise dans une silhouette en contre-jour ou vue de dos. Il est contenu dans un mur, une fenêtre bouchée ou encore dans des paysages bougés et effacés par trop de nuit ou trop de lumière...

Voir le seuil

Le milieu – ou entre-lieu – qui se matérialise à bord d'un train ou dans un champ au Portugal, en plein jour ou dans l'ombre éloigne le spectacle fait perdre à l'image une partie de ses formes et de ses contours. Il marque le seuil où s'efface une partie du visible et où se devine l'au-delà dont il a besoin pour faire sens.

¹ extrait de *L'imaginaire* de Jean-Paul Sartre

² extrait du *Bateau Ivre* d'Arthur Rimbaud

Du latin *solea* (sandale / entrave de bois / garniture du sabot d’un cheval) modifié au XII^e en *solum* (1160) pour dire le plancher, le seuil finit par désigner l’entrée d’une maison, la partie du sol qui entoure la porte (1175). C’est un espace nettement défini, encadré, qui sépare, mais qui invite également au mouvement : on peut « rester sur le seuil » et le « passer ». Le seuil marque une incertitude topique, un désordre au centre, un vacillement sur place entre limite et dépassement. Et l’image du seuil rend compte de ce déséquilibre, entre éloignement, effacement et promesse d’un autre spectacle, d’une autre image.

Les maisons abandonnées, les places vides, les fenêtres obscurcies… figurent ces entre-lieux. Elles représentent le trouble qui libère d’autres perceptions et d’autres récits à partir du moment où la scène annonce de nouveaux territoires. La robe blanche ou le bras en mouvement qui traversent le cadre actualisent ce passage. Ils ajoutent de la matière à l’espace et illimitent l’intervalle.

Voir l’excès

Vu sous cet angle, le seuil devient un excédent qui figure la doublure d’invisible, propre à tout visible selon Merleau-Ponty : promesse d’une « autre chose à voir⁷ » ou approche de ce que Jean-Luc Nancy appelle le « fond de l’image […] ce fond d’absence à jamais retirée dont l’imago des morts romains formait la présence imposante et vénérable⁸ ». Ce fond « se distingue en se dédoublant lui-même⁹ », ajoute de l’incomplétude et transforme les regards en départs.

Voir et partir : c’est ce que fait la petite fille au miroir : démultipliée à l’infini dans un espace blanc, quasi immatériel. De place en place, le jeu des entrecroisements met l’image en mouvement et produit une expérience de la profondeur instable et éphémère, ouverte à l’excès, tendue vers les confins de la visibilité. Le travail d’Elisabeth Waltregny montre ici une image qui cherche à advenir en multipliant les leurres et en faisant exister les formes au péril de leur disparition.

D’autres images s’appuient sur des contrastes, des flous, des visages sans regards ou des filtres colorés pour cisailer, brouiller, obscurcir le champ et transformer le milieu en mille lieux¹⁰. Mais chaque vue se concentre aussi sur un point de déséquilibre qui libère un désir de voir et paradoxalement, rassemble tous les lieux en un seul : un espace béant que la photographie va tenter de remplir en produisant ce que Denis Roche identifie à la fois à un leurre et à un ex-voto : « un leurre pour déranger la mort, un ex-voto en guise de salut au temps qui passe¹¹ ». Cet espace, pour Bonnefoy, est celui de la création : il fait « de ce lieu et de cet instant un fragment réel, une parcelle de l’or, là où je ne prétendais qu’au reflet qui trahit, au souvenir qui déchire ? J’ai arraché un lambeau à la robe qui a échappé comme un rêve aux doigts crispés de l’enfance¹². »

Voir la photographie

La robe blanche, le pull rouge, le bras qui passe appartiennent toujours au monde de l’enfance, au soleil et à l’imaginaire et ne cessent d’éluder la capture photographique. Ils sont comme le *boojum* de Lewis Carroll, transformé par Jacques Roubaud, dans son livre sur un photographe « mélancolique », en une métaphore de la photographie. *The Hunting of the Snark* parle en effet d’« une bête fabuleuse, d’une espèce inconnue de

tous les naturalistes et dont la variété la plus évasive se nomme *boojum*. Malheur à celui qui, chassant le snark, tombe sur un *boojum* : il disparaît aussitôt. Et le *boojum* avec lui d’ailleurs¹³. » Roubaud s’appuie sur les notions de « perte » et de « reste » associées au fameux « ça été » de Barthes, pour assimiler la création photographique à une dangereuse chasse au Snark, où chasseur et chassés « *softly and suddenly vanish away*¹⁴ ».

Lewis Carroll – qui était aussi photographe – savait que la disparition s’accorde à la nature à la fois chimique et esthétique de la photographie. En effet, l’empreinte lumineuse qui transforme un objet en mémoire s’efface aussi toujours peu à peu, quelques soient les sels et les papiers utilisés. Et même devenue numérique, la photographie continue de présenter, comme l’écrit Jérôme Thélot « un temps qui donne le photographiable en train de disparaître, qui donne le moment de photographier comme décisif, et le photographié comme disparu¹⁵. » D’où l’importance de rester en deçà ou, pour reprendre ce mot de Valère Novarina, de « ne plus dire la scène mais le seuil¹⁶ ».

Le seuil cristallise le regard, l’intelligence médiatrice de l’artiste. Il permet de montrer non pas une présence, mais sa possibilité.

^[1] Gilbert Lascault, « Des Métaphores et des métamorphoses de l’incertain », in *Les Fables du visible et l'esthétique fictionnelle de Gilbert Lascault*, Bruxelles, La Lettre volée, 2003, p. 71.

^[2] Gilbert Lascault, *Ecrits timides sur le visible*, Paris, editions 10/18, 1979, pp. 26-27.

^[3] Ibid.

^[4] Jean-Christophe Bailly, *L'Atelier infini. 3000 ans de peinture*, Paris, Editions Hazan, 2006, p. 10.

^[5] Merleau-Ponty, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, p. 202.

^[6] Deleuze, *Superpositions*, Paris, Editions de Minuit, 1979, pp. 95-96.

^[7] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, coll. Tel . 1976, p. 384.

^[8] Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, quatrième de couverture.

^[9] Ibid., pp. 30-31

^[10] L’ expression est d’Edmond Jabès, in *Le livre des marges*, Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, 1984, p. 21.

^[11] Denis Roche, *La photographie est interminable*, entretien avec Gilles Mora, Paris, Seuil, Fiction & Cie, 2007, p. 20.

^[12] Yves Bonnefoy, *La vie errante*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, p. 27.

^[13] Jacques Roubaud et Anne F. Garreta, *Eros mélancolique*, Paris: Grasset, 2009, p. 105

^[14] Lewis Carroll, *La Chasse au Snark/The Hunting of the Snark*, édition bilingue trad. Jacques Roubaud, Gallimard, Folio, 2010, p. 42.

^[15] Jérôme Thélot, *Critique de la raison photographique*, Les Belles Lettres, 2009, p. 11.

^[16] Valère Novarina, *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, p. 14.

Marc Atkins
marcatkins.com

Just before the edge, where the shadows begin to seep into the light, we find a world of fractured stories. Here we are offered clues towards a dystopic wonderland, a twilight terrain, for which some yearn and from which others recoil, but which we all recognise. In her photography, Elisabeth Waltregny is revealing a road to this place, and almost in the mode of a photojournalist, she has begun documenting her journeys through a province which is at once fantastic and actual, revealing its landscape and the alienated shades who occupy it. This is a captivating odyssey, echoing *Erewhon*, *Alice Through the Looking Glass*, and *The Divine Comedy*.

Jane Monson (University of Cambridge)

Elisabeth's photos demonstrate every poet's aim, let alone every photographer's: to give the reader a perfectly framed experience of something we may have seen time and again, but never in quite this way. There is an intriguing balancing act captured in every single image: between what we see, what we think we can see and what we might have seen. Between something definitely observed and something or someone we've stumbled across. Between the world we think we know and the sudden possibility of change. The choices made in angle, composition, stillness, movement and variety of texture, all lend these scenes a haunting and tirelessly engaging atmosphere. We are given just enough detail and unusual perspectives for a poem, but enough information is also implied beyond the frame to open the whole isolated scene up into a story. Elisabeth has an intuitive as well as skilled understanding of photography and where it can take her choice of subjects and settings. But it is the way she combines this gift with a sharp eye on the side-roads into narrative that sets these photos apart from the rest of the crowd.

Gian Lombardo (Emerson College)

When we look, we try to see. When we hear, we try to listen. Is it best to define absence by presence, or the other way around? Does what's not there see us, does it listen to us? We think we capture, but we are only apprehended. The pane of glass in a window normally lets us see out or see in, but when the occasion is right, it allows for reflection.

Louis Armand (Charles University, Prague)

The camera's "evidence of the real" in Elisabeth Waltregny's work produces social evidence: of acts of seeing, of the seen, of virtual subjectivities, of a political condition — abstract, compounded, figural — telescoped in a literal "placement in abyss" that is never less than concrete in its immediacy. Which is to say, in its assumption of an IMAGE.

Niklas Salmose (Linnaeus University)

It is said that the art of photography is about capturing the moment, the immediate. Elisabeth Waltregny's imaginative and suggestive photos do seize the unspoken and non-discursive mystery of life in a sudden beat of clock time. But more so, her photos capture the events before the shutter seals a frame of time so that her images are always a product of pastness. Therefore, temporality in Waltregny's photos are not static but highly narrative; the exquisite use of subject's backs confirms to that wonderful feeling of being under the spell of the past.

