

Estefanía Peñafiel Loaiza

commune présence



Image extraite de l'œuvre *un visage dans la foule*, 2021, 3 vidéos non synchronisées.

À partir d'images d'archive de La Cinémathèque de Toulouse.

Crédit : Estefanía Peñafiel Loaiza.

Celles et ceux qui sont personnes

Le travail d'Estefanía Peñafiel Loaiza regarde les images. Elle en est parfois l'auteure ou bien elle les identifie dans différents corpus archivistiques et dans l'histoire du cinéma. Ses recherches en résidence à la Maison Salvan l'ont rapprochée de la Cinémathèque de Toulouse. Cette institution a la particularité d'intégrer à ses collections des projets filmiques de différente nature, dont des films régionaux ou encore des films de famille prétendument amateurs. Soumis au passage du temps et à d'autres regards, la Cinémathèque émet l'hypothèse que ces réalisations pourraient acquérir une valeur apportant à la connaissance. Un partenariat a été noué et Estefanía Peñafiel Loaiza s'est particulièrement intéressée à

des films tournés à Oloron-Sainte-Marie dans les années 1910. Pour ceux-ci, comme un « cinéma direct » avant la lettre, une caméra s'est installée dans le quotidien d'habitants d'une petite ville du piémont pyrénéen et a interagi avec eux.

L'exposition « commune présence » en témoigne ; l'artiste accorde de l'intérêt à la notion de figurant en l'appréhendant de différentes manières : au travers d'un questionnement par rapport à l'actualité et à l'Histoire, mais aussi selon l'acception cinématographique littérale du terme. Précisément, la Maison Salvan accueille une partie de l'œuvre imposante intitulée « **sans titre (figurants)** »¹,

réalisée entre 2009 et 2016. Pour celle-ci, Estefanía Peñafiel Loaiza a gommé la silhouette de personnages présents dans des photographies de pages de journaux, non nommés dans les légendes. Elle a ensuite récolté précieusement les pelures de gommes, chargées d'encre, qu'elle a placées dans des petites fioles, cette fois-ci respectueusement référencées. Installée dans l'espace, l'œuvre montre à la fois les pages de journaux ayant reçu une action d'effacement et les petits récipients où apparaît la matière recueillie. Pour le projet qu'elle nomme « **lumières** », l'artiste, à nouveau, ôte pour peut-être mieux inviter à penser des présences rendues subalternes. Ainsi, trois diapositives apparaissent successivement sur un mur de la première salle. Chacune résulte d'un même geste réalisé par Estefanía Peñafiel Loaiza à partir de trois versions existantes du film des frères Lumière intitulé « La Sortie de l'usine Lumière à Lyon » datant de 1895². L'artiste les a figées chacune, laissant ouvert l'obturateur de son appareil photographique le temps de leur défilement. La foule en mouvement devient alors fantomatique. Elle se retrouve manifestée selon le réel statut qu'elle a acquis. Quelle est en effet la place de ces ouvriers et ouvrières dans ce que l'Histoire retient de ces films précurseurs du cinéma ? Ainsi, à l'aide de leur absence, le spectateur est en quelque sorte conduit à se questionner sur des individus oubliés ; sur des figurants, donc. Ceux-ci, d'ailleurs, étaient un peu acteurs puisqu'ils jouèrent la scène plusieurs fois – ce que l'œuvre souligne par l'alternance des trois images, à la fois similaires et parfaitement distinctes. Tous savaient qu'une caméra les regarderait sortir de leur lieu de travail, de leur anonymat.

L'exposition intègre aussi des œuvres qui, bien que prêtant toujours attention à des personnes filmées malgré elles – devenues de manière inopinée des figurants, des sujets de cinéma –, reposent sur une action presque inverse de l'artiste. Dans celles-ci, il n'est plus question d'opérer un geste d'effacement sur des images, mais plutôt d'attirer l'attention, de cadrer, d'isoler, de sublimer des détails pour les faire devenir des sujets centraux. Le spectateur de l'exposition « commune présence » est,

en effet, invité à regarder intensément des individus au travers de deux œuvres connexes intitulées « **un visage dans la foule** » : une installation associant trois vidéos d'une part, une trentaine de « portraits instantanés » au polaroïd, constellant et habitant les murs de la « Maison » Salvan, d'autre part. Ici, l'artiste propose au visiteur de partager des regards avec des anonymes d'une bourgade pyrénéenne, mais aussi des individus contemporains, par l'ajout d'images qu'elle filma récemment à Rome, à l'occasion de manifestations. Tous sont « bien peu » : des capturés le temps d'un instant fortuit, devenus ensuite des présences fantomatiques qui, avec tant d'autres, hantent des millions de kilomètres de pellicule de films stockés dans le noir et des disques durs à la capacité d'absorption vertigineuse. Dans l'espace et le temps de l'exposition à la Maison Salvan, ils se voient de nouveaux incarnés, manifestés et deviennent « beaucoup ». Avec « **no wonder** » – une œuvre qui « travaille » deux scènes extraites du film « La Reprise du travail aux usines Wonder ³ » –, l'artiste propose au spectateur de se concentrer sur la matière et la force d'un très court fragment de film mis à nu. Par un subtil travail de montage, maniant le ralenti et la répétition, l'artiste dévoile le moment précis de libération d'une personne à l'endroit exact où tout l'assignerait à n'être qu'une femme parmi les hommes, une ouvrière assujettie aux « patrons », une secondaire aphone toujours placée derrière ceux qui détiennent la parole, une figurante dans un film.

Qu'ils arpentent les rues de la petite ville d'Oloron-Sainte-Marie ou qu'ils se situent sur le parvis de l'usine Wonder à Saint-Ouen, Estefanía Peñafiel Loaiza identifie et souligne la présence de personnages qui prennent vie en dehors de toute assignation, regardent la caméra, transgressent ce que l'on attend d'eux. En dépit de leur statut de simple figurant, ils arrivent à créer de la micro-fiction et, finalement, à écrire eux-mêmes le film furtivement venu à eux. Ils fabriquent un espace-temps de liberté par une inversion du système de contrôle et de domination du « régime » de la caméra. Le cinéaste Chris Marker, dans le film « Level Five », aborde ce moment de 1945 où l'île d'Okinawa est

¹L'ensemble de l'œuvre réunit mille petites fioles en verre et presque autant de pages de journaux.

² Le tirage des films dégradait rapidement les négatifs, ne laissant pas d'autres alternatives que de refaire les scènes.

³ Film de Jacques Willemont, Pierre Bonneau et Liane Estiez-Willemont qui montre un échantillon des protagonistes de mai 1968 (grévistes, syndiqués, patrons, étudiants) débattant devant l'usine des piles Wonder de Saint-Ouen, alors que les ouvriers viennent de voter la reprise du travail. Dans la foule, tout à coup, se révèle un personnage féminin qui capte toute l'attention.

menacée d'être conquise par l'armée américaine. Face à l'affront de ce proche envahissement, les autorités locales incitent la population au suicide. Une séquence d'archive montre une personne au bord de l'abîme qui hésite à se jeter dans le vide. Incidemment, celle-ci découvre la présence d'une caméra de l'armée nipponne « qui l'observe ». Elle ne peut plus reculer et doit se résoudre au saut ultime. Inversement, dans un autre film, « Sans Soleil », Chris Marker montre une caméra aux prises avec une personne qui se joue d'elle, se refuse à l'objectif, avant qu'elle ne « décide » d'elle-même, d'offrir son regard. Cette situation permet de retrouver ce que l'auteur nomme « l'égalité du regard ». Dans le premier cas, la caméra est violente, dominatrice, fatale. Dans le second, elle est douce, modeste, attentive et accepte « les décisions du réel ». Le travail d'Estefanía Peñafiel Loaiza se situe dans cet intervalle-là, sondant les implications que revêt l'acte de regarder l'autre, de l'enregistrer. Pour cela, l'artiste se sert des images qu'elle souhaite interroger, revenant dessus, les mettant en abyme, mais cette fois-ci dans l'optique de prêter attention, de protéger et de prendre soin. Le travail de l'artiste repose sur la place du filmé, du figurant, du fantôme, du tiers, de l'autre, de l'invisible. À chacun, elle apporte une forme de réparation. Elle « donne existence » et, peut-être, répare-t-elle des auras blessées. L'œuvre aussi impressionnante qu'ouverte, « **de l'incertitude qui vient des rêves** », invite entre autres à ce questionnement infini portant sur les implications du regard dès lors que la relation est dissymétrique.

L'œuvre du cinéaste Wang Bing témoigne d'une puissante faculté à estomper le rapport de domination qu'installe une caméra. Avec lui, elle n'est plus une interface qui sépare et isole deux espaces distincts, celui du filmeur et celui du filmé. Sans équipe technique, sans scénario, il vient auprès d'individus pour conserver et transmettre, à l'aide d'images, l'existence d'êtres qui acceptent de donner une part de leur présence au monde⁵. Ici, la caméra « se refuse à anticiper ou à commander quoi que ce soit. Elle ne prend ni ne capte : simplement elle

suit⁶ » ceux qui « par leur impouvoir même et leur puissance⁷ » peuvent « transformer le monde⁸ ». Cent ans plus tôt, une caméra a été installée à Oloron-Sainte-Marie par François Moussay qui enregistre alors la vie. Ce qu'en montre Estefanía Peñafiel Loaiza renseigne sur une forme de légèreté et de jeux auxquels s'adonnaient les personnes filmées. La caméra est alors un objet que l'on découvre, que l'on regarde autant qu'elle nous regarde. On aperçoit beaucoup de sourires ; les habitants, enfants et adultes, s'adonnent joyeusement au « regard caméra ». Peut-être, François Moussay s'en agaçait-il ? Ou peut-être les accueillait-il avec gourmandise, car cela appartenait à l'instant ? Sa caméra ostentatoire ne pouvait faire autrement que de provoquer des interactions, de fabriquer une situation de « commune présence ». Ainsi les dizaines de polaroids que l'artiste dissémine dans les salles de la Maison Salvan ne constituent aucunement un monument dressé en l'honneur de disparus. Elle propose au contraire une multiplication de regards agissants, vivants, en direction des spectateurs de l'exposition ; autant d'adresses qui invitent à persister, à résister et à « transformer le monde ».

Paul de Sorbier
Responsable de la Maison Salvan

⁴ Chris Marker, *Sans Soleil* (104 min., 1982) et *Level Five* (105 minutes, 1996).

⁵ Par exemple, des ouvriers errant dans un gigantesque complexe industriel en déclin (« À l'ouest des rails », 2002) ou encore un ermite vivant dans des conditions d'extrême précarité (« L'Homme sans nom », 2009).

⁶⁷⁸ Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, Les Éditions de Minuit, 2012.