





Sam Basu

Chrystèle Lerisse  
Enter into Photography

anglais / français

**ARTZO** éditions



- p 7            Quatre photographies de  
                  Chrystèle Lerisse
- p15            Enter into Photography  
                  Sam Basu
- p 49           Entrer en photographie  
                  traduction française Jérôme Felin



4 photographies de Chrystèle Lerisse  
4 photographs by Chrystèle Lerisse



au 7 rue Saint Flaceau Le Mans 1, 1966 (8cm x 8cm)



au 7 rue Saint Flaceau Le Mans 2, 1966 (8cm x 8cm)





Sans titre, 1979 (6cm x 6cm)





Sans titre, 1985 (25cm x 25cm)



Sam Basu

Chrystèle Lerisse,  
Enter into Photography



## Chernobyl takes a picture

The usual advice people give you about starting a story is to start at the beginning. The beginning of this story ought to start in 1826 or 1827 looking out of an upstairs window at the Niépce estate in Burgundy. This is when one of the first surviving photographs was taken and marks more than just the beginning of photography. However, I will need to do some work before getting to that, so I am forced to deduce that starting at the beginning is not good advice at all. I will leave beginning until much later where beginnings belong. Beginnings need to be worked on, ruminated, set up. I am sure that even the Big Bang had some kind of preamble. In fact I will replace the advice about starting at the beginning with this one: you must always start in the middle of a story and work towards the horizon, spreading outwards like the roots of a tree or the radiation from a nuclear explosion. In our case the middle of the story is 1980's Ukraine.

It is not very pleasant starting a story in the middle, especially if you start with an event that took lives and caused so much fear and pain. And then, on top of that, to not talk about the event at all and only to speculate about something else quite insignificant. But I trust an intuition; I'm telling a story that ties a few moments together from a distance. I think it will give me a way to think with, and about, an artist, Chrystèle Lerisse: an artist who needs thinking about. For me it is a way to bring things that are oblique, distant, and nearly forgotten into a common space where we can start to do something with them, even if it is not immediately clear why, or if it makes you feel sad or nothing at all. In fact, let's start with not feeling anything.

In 1981 my parents took me and my brother on a camping road-trip to the Soviet Union. We drove from Finland to Leningrad, then to Moscow, and then headed south towards Kiev and Odessa. I remember days of driving through unending forests until we got to Moscow. After Moscow the road became arrow-straight for hundreds of kilometres. Unambiguously straight, over gentle hills into the disappearing distance, through wheat fields without end. And what of it? Nothing; a child's excitement at discovering new landscapes stretched out to the point of boredom. My youthful curiosity became blind to everything through an unending repetition of wheat fields following endless wheat fields. But still, it is a memory. A memory that remains with me despite not having anything to it but the endless interruption of the same landscape hour after endless hour.

What was it that made me remember this section of uneventful road? Surely things only go into our long-term memory if they have significance or are repeated throughout a lifetime? Here in this memory lies a very simple inexplicably dull event, and I wonder if, after all these years, it could be that the significance of the memory only occurred after the memory was made? The feeling I have from this memory is of being deeply embedded in the land, of being miniscule on a planet that had grown to the size of Jupiter. This is not a disturbing feeling; it is reassuring. I have an attraction to the land; it can be exciting to be near the sea, but I can only tolerate it for a short while: I need to be deep in the country. When I was young, my mother had an old atlas which I would pore over and imagine myself travelling through. I did not think of all the mysterious places depicted in the atlas as real places that I could one day visit as an adult tourist, but as geographies that I conjured in my imagination. As if a place could start to exist if you spent long enough reading its map.

As I look back onto the memory of that family trip, sitting in the back seat of the car with my brother in silence - there was no radio in our car in those days and my parents were not talkers - or in bouts of bickering followed by the same silence, I am now able to turn my youthful head to the right and gaze out across the flat landscape of wheat passing the car window. What do I see? Nothing different from an hour ago, but I know that I am gazing out across fields that lead towards the nuclear power plant of Chernobyl. Of course I cannot see it from this distance, but I stare out in its direction knowing now that it is there.

Back in the memory, the power plant is just a small distance below the horizon, perhaps the width of my little outstretched finger beneath the curve of the earth. It is following our car like a silent-running submarine. The memory is becoming detached from its work of remembering, and is beginning to want to influence things in the present. This memory is present and wants to speak. Is this a feature of memory's flexible treachery, that it does not want to stay buried in the past? Is this the reason for ghosts, or is there something else that follows us through the corridors of the past?

As I search my thoughts for traces of that trip among the endless kilometres of unchanging Soviet road, I start to invent myself back there looking out of the window of the family car. There on my right, the power station powering Kiev, hidden below the horizon, years before I have any consciousness of it, years before it has made its mark on history. Elements that are stratified in the past are unhooking themselves from their moment and wandering among us. I look back and feel like I have been living in the shadow of this looming pre-disaster. Even after the terrible events have taken place, it is the premonition of Chernobyl that haunts, not its aftermath.

\*

Let's pass over the terrible details of April 26th 1986, and return to six months ago; I'm speaking with Chrystèle. We're driving to Angouleme, a journey of a couple of hours; we have packed a picnic and have mapped out a route through the countryside instead of the motorway. We wind our way off the plateau with its ancient granite farms and steep, dark slate roofs, and onto the gentle hills below. During the drive we talk about many things. Chrystèle remembers her visit to Czechoslovakia in 1990 just after the fall of the Berlin Wall, and the differences in life and expectations and perspectives she encountered there. It was a time of new friendship and excitement and heated discussions about poverty and privilege.

She laughs and mentions that she now has difficulty with her thyroid and then jokes that this is probably due to the nuclear fallout after Chernobyl. These last words stand out because they are half serious. When I say half serious, I don't mean that there is any concrete theory stating that, some years after the fire at the reactor at Chernobyl power plant, Chrystèle wandered into a cloud of radioactive iodine, or that she ate food from contaminated crops that had ended up on French tables. Perhaps she did. No, the seriousness in Chrystèle's tone comes when wanting to indicate that something is operating at a level of complexity that lies beyond our daily habits of connecting things together. It was an indication that, despite our great intellectual advancement and confidence, things still happen that we cannot predict or understand.

It is the tone of speaking used when perfectly rational people need to speak about *strange things*. I am immediately reminded of my readjusted childhood memory of the ghostly power station looming just below the

horizon, unreachable. Something that should have had no effect on me, but is present nonetheless. I am not talking about the relation between rational and irrational thoughts. I am talking about a zone where our ordinary, evolved intuitions are not initially sufficient to fathom processes that are working at high levels of complexity. Salvador Dali proposed his Paranoiac Critical Method to draw on those moments when we are able to think more intensely, when we work at the edge of our understanding or the horizon of perceptions. The paranoid's tendency to see patterns in things that seem unconnected can be an effective way to be forewarned about events that are unimaginable if we remain within the orbit of what we already believe.

And then a few years after my family holiday in the Soviet Union, a terrible day. The wind, the rain, the rivers and the soil get hold of the great clouds of radioactive iodine billowing out from the burning nuclear power plant. It spreads across the planet from Finland to Turkey, it touches everything, mutating the iodine-absorbing thyroid gland and triggering cancers.

Something comes into view as you look through all the various pieces of scientific research and data that have been collected and collated through the decades following the accident. It has left its *imprint* on the landscape: on flora and fauna, and on people and history, yet all these things do not result in a single perspective; the elements are still unfolding, cancers are still being attributed to Chernobyl 40 years after the event, and more are anticipated. The world is always changing and redirecting what we can say about it. The flash of the accident, the exposure of its photograph, fixed in a swell of cancer that transforms atoms, cells, creatures, communities and environments, is Chernobyl's photograph. It unravels through different categories of object and becomes fiction, a TV series, a tourist destination.

This photograph takes the form of medical interventions, images from a drone, or dark and brooding theme music.

On the way back we stop in a small empty village and take a break to eat our pic-nic. We have been talking about early cinema - Chrystèle often uses examples from cinema to introduce people to her method of photography. The movement of people, the movement of the camera, it's shifting focus and changing light; these things are easy to see in the moving image, but they are also present in every single frame. She encourages people to use a fixed lens when starting to take photographs, because you cannot zoom into the detail or framing that you want, you are forced to move your body closer or further away from your subject. The photograph is not just a static position which stands outside of the world, passive as a spectator. The photo is in relationship to everything around it, it is part of the whole mechanism of the world, and this is the first thing you need to understand when you begin to think with Chrystèle's photography.

With thoughts of Chernobyl radioactive wasteland still in our heads, our talk about cinema drifts to the Tarkovsky film, *Stalker*. I admit that there is something about the *Stalker* story, based on a book by the Stugatsky brothers and titled, *Roadside Picnic*, that makes me think of Chrystèle's approach to photography. The story takes place in the aftermath of an unobserved extra-terrestrial visit to Earth which leaves behind dangerous zones where unexplainable phenomena occur. Despite all attempts to explain the meaning of the alien visit, the suspicion arises that, in fact, there is no meaning implicit in the extraterrestrial encounter, and that there can be no final perspective on the event. It is simply that the planet was a stop-off enroute to somewhere else and the strange phenomena found in the zones are equivalent to rubbish left by

the side of the road after a roadside picnic seen from the perspective of woodland creatures.

Without, in any way, trying to make things strange or unusual, Chrystèle's photography brings us into relation with a world that is totally unusual at the same time as being perfectly recognisable. It is the world we know, only something has been displaced or removed. We have an encounter with a world where the arrogance of seeing everything from the perspective of Mankind begins to crumble and we see our universe again, not from a point of view which promises us a place in it or that will find its meaning and ultimate saving in us, but a universe that may finally be hostile to our very existence. Still, Chrystèle's work does not refuse human existence either. It is still full of human traces, lives, emotions and ghosts.

In my imagination, Chernobyl is our 'Roadside Picnic', it is our encounter with the possibility that our place in the universe is not assured or central, and the Chernobyl event presents itself in the mode of a photograph. It engraves a moment on our landscape, our imagination, on our bodies, just as the sea engraves itself in the sandy ripples of a beach, or the movements of planetary gasses write themselves into the clouds, or how photons pass through a lens and transform silver iodine crystals in a camera.

This perspective is not apocalyptic or doom-laden even if it is opened up by the disaster. Faced with one of Chrystèle's photographs, we find a landscape that can accommodate affect, can accompany deep feeling and sympathy, and at the same time does not rely on the humanist perspective to validate itself. It accepts the positions of being alienated or marginal as places that are necessary for both intelligent reflection and critique. It engages with a

future, not as an eventual unalienated time when all struggle will disappear, but as an openness to difference, in anticipation. For all its dark shadows and unnerving blur's, Chrystèle's is a work of anticipation.

This is a landscape where the disaster looms beneath the surface, accessible through an idea coming from the future, just as the power plant beneath the horizon of my childhood memory finds its sense only now. These are not warnings about approaching disasters. These photographs are rather a conduit for a future that looks back on us with tenderness from the time when we too will be ghosts.

## Landscape of agoraphobia

I meet with Chrystèle at an opening with the usual mixture of people we know and those who have come especially for the exhibition. I go to the bar to get a beer. When I come back I rejoin Chrystèle and listen in to the conversation she is having. She is trying to explain what she does in her work to a group of interested visitors, and makes the usual general introductory explanations. I am not really listening, until I hear her say that the work is related to '*landscape*'.

Throughout the weeks that we have been working together, we have talked about, and elaborated on, many aspects of her approach to photography and art, but I have never thought of her work in terms of landscape. I think of landscape as a historic term that has little critical leverage. There is something about it I do not like and I am surprised and disappointed that Chrystèle uses it to describe her work. Surely she should be resistant to these overdetermined terms which could just as well close down her work as well as offer a route into it? I think of landscape as the concept of an appreciation of nature as a *subject*. This does not seem a useful term unless it is modified through another lens.

I guess that Chrystèle is just offering a ladder up into the work which could then be kicked away. Something to hold onto as one grapples with what is more complex and interesting in her work, something that one would later abandon and not retain? Until I remember that one of the terms I use to speak about her work is the idea of a *horizon*: the horizon of the knowable and the unknowable, the present and the future, visible and invisible; these very porous horizons that make up a landscape. And, of course, one cannot escape the presence of some kind

of space in Chrystèle's work that opens up as a landscape, yet has the character of a matrix.

Later that month I am invited to dine with Chrystèle and a friend of hers, M. She lives not far from us and is at the time studying psychology. It is still warm enough to eat outside, and so we sit in the small courtyard as the sun goes down, and light candles, one by one, as the night comes in. M is studying in Toulouse, but comes back to the plateau whenever she can. She wants to keep a connection to these silent hills; perhaps she will open a practice here later. We have a few glasses of wine, I joke with Chrystèle about being a landscape artist; and M begins to talk about the paper that she is writing on agoraphobia, the fear of open spaces, and places of gathering. She describes its mechanisms alongside those of a host of other related phobias such as claustrophobia, vertigo, and lygophobia, the fear of darkness.

The agoraphobic encounters outside space very differently from the normal experience of urban and rural spaces. Where I can easily go outside without confronting any change in my sense of bodily integrity, the agoraphobic must negotiate a fragmented space of undefined threat. For them these are inconsistent and treacherous geographies that at any moment can produce panic and the fear of imminent death. But where does the confidence of the non-agoraphobic come from? What is their sense of bodily integrity and ownership of public space based on, and how are body and public space constituted? Is there a possibility that this relationship to public space is not just a question of mental health, but can show us the nature of open, public spaces; how they have developed and changed in the modern period, and how they continue to develop in our own time, not always for the better. If we take the agoraphobic

perspective, are we perhaps able to access both the shifting balance of social freedoms as referenced in the quality of our public and personal spaces, as well as acknowledging the contingency of our Being itself?

Around our small table in the courtyard, surrounded by a handful of candles, we speak about the possibility of an agoraphobic-critical method. A relationship to landscape that would repropose the art historical term 'landscape', away from being the nostalgic background to human life, and instead as something that entangles us with in it. Something that embeds us within its shifting cartography. We speak of Chrystèle's work not as a symptom of agoraphobia, but as a structured approach to combining a representation of space with its fragmenting organisation of the viewer, allowing it to escape the fixed relation between figure and ground, nature and culture, wild and civilised, and for it to take on a relation between the observer and the observed. Chrystèle's photographs are not an image or statement of the particular state of a depicted object, or environment, or landscape, seen in the photograph, but a prism of the interrelations between them, the observer, and the apparatus that joins them.

This is how I imagine the very beginning of photography. I imagine it in a place where the future of the photograph is not yet presumed. I imagine the fragility of an experiment, and the scientist's fascination with her research becoming a process and a technology. I imagine it as a prism of chemistry and physics, of techniques and tests, and risk. All this before it becomes a machine for making images. Here we find ourselves where this story should have begun, in an imagined beginning in front of a window because it is the brightest point in the room, not because it affords a view. It is a beginning that quickly evaporates;

a beginning where something poetic comes from an experiment. The blurs, shadows, tremors and granular texture of Chrystèle's images jump over our contemporary rules about focus and detail and return us to a much more fragile concept of the photograph as an apparatus.

The evening has drawn in, and I decide to head back. A heavy cover of clouds makes the night very dark. After leaving the protection of the street lights of the village, the limited world revealed in the light of the two ovals of my headlights are the only things that I can see. While driving I go over the things that we talked about. The road winds through the fields, but I take no mind of it as I am often driving through here, and there is very rarely anyone else on the road. I simply go over the points of our conversation in my head. Suddenly a deer runs out from the hedge. I swerve and skid into a ditch, but the deer still manages to run into the side of the car.

I know I have not killed it, but worse I dread that I have severely injured this creature and will need to kill it. I get out of the car and walk back to where I think we collided, but it is so dark I can see nothing. The fields to either side are just formless dark. In this darkness perhaps there is an injured animal in pain. I can see nothing, I can confirm nothing. What would I do if I found this injured animal? Could I kill it to put it out of its misery? Would I be able to strangle it, or crush its head with a rock, or drag it out into the road and run it down again? My thoughts rush around without reasonable reflection. There is nothing, no sign of anything, no blood, no tracks, no sound. I get back into the car and drive home slowly. I realise, without pleasure, that this is the landscape that Chrystèle opens to us. It is not a landscape that allows you to fix it, to easily navigate its

borders: it is something that is always threatening to engulf you in its meaningless and painful horizon.

And now I began to see why I distrust the idea of landscape, and where Chrystèle's work interrupts it. I had an idea that in landscape we present a scene as a whole and complete background which then reflects our own whole and complete self. It is an image, a representation of ourselves and our bodies presented as the site of an integrated, benign experience, where the viewer can access and orientate themselves as master. But in reality we - our bodies - are the sites of alienated and uncanny experiences of the world. Bodies can become the object of suspicions and potentials for betrayal, of fragmenting thoughts and terror, disrupting our feeling of inner cohesion. The picture we have of a world that benignly reflects our dominance of it is a mistaken picture that we project onto the world.

Within a classic landscape, the structure of the space that unfolds with its rolling hills or treacherous mountains is always presented as transparent and self-evident. Within Chrystèle's work, the structure of space is modified to our anxiety or our interrelationship with it. Our relationship to ourselves is fragmented through this spatially disintegrated form, it is not unified. The notion of landscape that I was resistant to was one that fixed the boundaries of a place so that it became limited to a passive background. It is a strategy to exclude the contingency of the outside world. It is a strategy to exclude the disordering of place and spatiality, and the self-embodiment that it is reliant on it.

As I returned that evening from the dinner with Chrystèle and M., I became aware of the important position that anxiety has for understanding where we are. Anxiety is not just one feeling among others. It is a feeling that effects the normal meaning of things, leaving you de-centred yet able to discover your being in a different way. I feel ill at ease because the world reveals itself in its strangeness. Unlike fear, anxiety has no definite object. Fear is usually localised in the fear of something, whereas anxiety can be omnipresent. Anxiety is a transformative experience. It gives us insight into more fundamental structures. Through anxiety I am aware of what part I play in constructing the meaning of things. My phobias appear in relation to the instability of meaning; its contingency.

However, in Chrystèle's work, the anxiety is not left as a warning to go no further, or to echo and reinforce our sense of the dangers of the world. The anxiety that I locate in these photographs is the anxiety of contingency, which is to say, that this world could have been different, and that it can be different. The anxiety comes because this world could mean something else. This is an anxiety of freedom and possibility, even though it will always be a freedom underpinned by experiences of alienation.

## Dark Sun

I'm car-pooling back from Limoges. It hasn't snowed for a few days and the remaining snow is drawing into itself, becoming grimy, hard and sad, moping at the edges of the muddy fields we pass. It is quiet in the car, I try to make small talk about the text I am writing for Chrystèle, and what approach to take with it. Is there some way that I could write in parallel to her practice? What would that mean? I drop Chrystèle off at her home and travel the last half hour back to Treignac as the sun begins to set. More than a couple of times Chrystèle has introduced her work, especially to young people, by focusing on the word photography, and its roots in the word for light and for writing or drawing. Photo-graphy. To mark upon, to write, to engrave with light. In English, 'engrave' carries enclosed in it the word for a place of burial.

I can never remember all the sequences of twists and turns that run between my house and Chrystèle's. I should have memorized it by now, given the number of times I've gone back and forth, but this road seems to change each time I travel it. The seasons roll and the trees become green and flourish, then, in the winter, the terrain becomes lifeless and twisted. Even the shifting light of day, as the sun moves around the mountains casting unusual shadows, changes the appearance of things. The first few times I came this way I got lost each time, and found different routes to get lost in. But when I look on the map there are so very few roads crossing the hills that it is surprising how I managed to stray so often.

What is there between writing and light? I think of light as clarifying, revealing and precise, and writing as connected with darkness. What I 'see' when reading is, as Gérard de Nerval has put it, rather like the light

in dreams, things are illuminated, but not by the sun. As I loop my way back to my home I see that in my writing I am following Chrystèle, I am shadowing her. Hélène Cixous has written, “Writing follows life like its shadow, extends it, hears it, engraves it.” Chrystèle’s work is a work with engraved light, but its light is full of shadows. The shadowy light of dreams and the imagination. It is the light of remembering. Her photographs exist in a twilight proper to the imagination, which is close to the world of writing. What is the illumination within that imagined space? What does it do? What is the work of light in these photographs?

We know, however clearly we see the scene portrayed in a photograph, that nothing of that moment remains. The intricate relationships that are implied in the phenomena of a photograph have passed; the light that illuminated it is gone. This is true of all photography; it evokes the instant of its taking. Undoubtedly a photograph is a record of the moment it was taken. But when I think about how Time is encountered in Chrystèle’s work, I do not only mean this simple fact of photography, rather, these photographs are concerned with the structure of the time that we hold within us. They evoke the experience of Time we carry with us and the expectation of time we imagine around each instant of the present. Only the present exists, everything exists in this moment, but we construct, map and explore the past and future of each instantaneous moment, as well as the *future-past* – he looking back that will come, the imagining of a moment ahead of us, from which this moment we live will be lost. These perspectives are more pressing and urgent in Chrystèle’s work than the mere instant of the photograph. This is a double-faced approach, one that looks back from some future date to mourn the coming loss of what is present to us in the moment of the photograph. It is a closeness, friendship, and loyalty to the matter of our universe that will one day be gone, either before us or after.

Either before us or after us. This is a key. The loss of worlds, of our emotional attachments, our unravelling, is always a relation to others before it becomes a question of our own private death. The work of light in Chrystèle Lerisse's œuvre is parallel to the work of mourning, not of a specific thing or person, but, firstly, as a structure that both looks backwards in the mode of a loss and forward to new attachments. It is an apprehension of the loss to come. It is mourning as a common apprehension that is shared. The images are not illuminated with instantaneous light, but by ancient light. It faces backwards to everything that has been lost and suffered, and forwards towards everything that will be lost, despite the new relations and attachments that must come. This light is the light of an abyssal dark, the dark light that envelopes everything – a light that refuses to only engrave a representation.

The sun is setting and the heavy granite landscape is dwindling into the dark-walled view afforded by the car headlights. I realise that many of the photographs I have seen by Chrystèle feel like they were taken at night even though they are taken with daylight. I remember from school that the voyage of a photon from the Sun to Earth takes eight minutes because it must cross the vast emptiness of space that lies between us. Even though the speed of light is the fastest velocity possible, it still takes eight minutes. I could boil an egg before a photon has had time to leave the sun, smash into our planet and bounce into a camera.

Before the photon leaves the surface of the Sun, there is a long and ancient history we need to account for. It can take up to 40 million years for a photon to make its way from the core of the sun out to its outer mantle and then shoot across space to our planet. 40 million years of a photon crashing into helium atoms, being absorbed then passing on, shooting off in random directions endlessly colliding, being absorbed,

being emitted, year after year after year, before it gradually surfaces. It feels strange to think of the sun's rays as being ancient, of having come to us from the epoch of the dinosaurs. They are the ancient ones, the old ones, the ones who have been with us for a very, very long time; ancient light. But for the photon, travelling as it does at the speed of light, this great time has been just a short moment. And those photons that do not dissipate when they collide with our planet may shoot out across the universe until it ends.

Of course the word Photon is just something we used to try and describe a phenomenon. Sometimes it is useful to be able to visualise something, to give it names, and sometimes you just need to accept the mathematics, but the imagination persists in uninvited corners of my reflection. Everything quickly becomes disorienting when we leave human scales of time and size. I think about the passage of the photon, starting as a gamma-ray bouncing through the labyrinth of the sun's core for thousands and millions of years, being endlessly absorbed and emitted. What does it mean to say that a photon takes a million years to leave the sun? In which way is it the same photon? While I'm thinking these thoughts on the way back in the dark, I try to picture the centre of the sun, and to my surprise I do not envision something burning with intense brightness. It is a dark place. Not the darkness of the absence of light, but lit like the space of dreams. After each round of the absorption and emission of gamma rays, becoming X-rays, slowly losing energy until they come into the visible spectrum near the surface of the sun, I realise the sun is a dark place, hidden behind a thin veil of light.

I slow down as I pass the village of Chamberet, and make a turn towards Treignac. It's just daydreams. Isn't human time just as wonderful and strange as space-time? It is full of loops and anomalies, underground

passages and miraculous returns. Chrystèle showed me the first photograph she ever took at the age of six. It is a photograph of her mother and two siblings. It is lit by the light of a window which casts a grid of six glass panels across the group. When we first met, Chrystèle needed to educate me in the early history of photography. One of the pieces she showed me was a picture by William Henry Fox Talbot of a window and then another by Joseph Nicéphore Niépce, again of a window. Unsurprisingly, the window becomes the subject of early photography because it was the strongest source of light.

In Chrystèle's picture, the scene is the other way around, not out towards the sun, but from the sun looking back at her mother and sister and brother. I can't help thinking of this photograph being paired with those early window photos and that, why not, perhaps the light that passed through the window into the camera of Talbot had a sibling photon that took another passage through the core of the sun and arrived eighty years later at the window of the Lerrisse family. And here I am looking into the photograph by my own window. There is a series of echoes between the window at Le Gras and Chrystèle's childhood window. I can't help but think of a corridor of light linking up all these moments, a vast honeycomb of corridors tunnelling through Time, joining together the fragmented spirit of things. All these moments are sedimented into this one moment, the present. All moments are accessible and potentially transformable in their shared loss.

The work of light in the photography of Chrystèle transforms our habitual relation to the things indicated and indexed in a photograph. The ordinary existence of the photographed objects cannot be presumed beyond the phenomenon of the photograph. The blur, grain, shake, and limited focus of the photograph interrupts the reconstruction of

a normal ontology beyond it; if we reconstruct a real scene beyond the image, it is one that is entangled with the taker of the photo, with technology and chemistry, with the cosmic histories inherent in its coming into being. There is an insistence in a type of existence without the presumption of its presence. If we think with these photograph-phenomena, what do they reveal about the world that they are evidence of?

\*

*This section should have been filmed, or at least have a soundtrack. Something from a Hitchcock film, the music of Bernard Hermann from Cape Fear perhaps? No, rather the opening scene from The Shining, where the family approach the hotel along a long, mountainous road and the camera follows menacingly above their car with dark and ominous electronic music.*

I don't think it's an accident that many of Chrystèle's photographs evoke frontiers, horizons, and borderlines; we are always on the edge of something. Often we are confronted with indefinite forms, whose edges and surfaces do not reveal a solid world. But where does the indefiniteness reside? Out there, in the image – is that a cloud or fog? Or something in the shake of the camera, or the processes of exposure? It is difficult to navigate the pictured terrain because it is not a terrain that is depicted but the crossing of the terrain: its navigation. It is like being lost on roads you know. No scene in Chrystèle's œuvre can be sufficiently transcended in order to place it fully in the bounds of an image ruled by the laws of perspective, or even gravity. Even if we see very well what object was placed in front of the lens to participate in the photo-phenomenon, what seems like a lack of detailed information in the photo is in truth a precision. The veracity and truth of the photograph comes from putting aside the details of the image.

The details block us from seeing. The presumption of the simple solidity of our world and an obsession with putting this in *focus*, obfuscate the work done to maintain this presumption. The universe revealed by these photographs comes into being with the taking of the photograph. Not simply that the photographer intervenes and becomes entangled with the economy of Place that it depicts, just as a scientist wishing to measure a moving particle interferes with it by measuring it, but that there is more at stake than simply observing.

The universe of Chrystèle's photography undermines the spectator position implied in our enjoyment of photography. Hers is a universe of actors not observers, not that she totally jettisons the spectator; her spectator position is extrapolated from the actor position. Without denying objective experience, Chrystèle puts it under suspicion. The moment of objective viewing is taken away from its traditional place in the past, at the moment the image is taken, and pushed forward onto a future reckoning. It is a future reckoning that looks back on us in our incompleteness, and from where we can look back on ourselves knowing that this terrain we have built could be different.

This landscape does not give in to mourning. It resists mourning, it does not want to heal loss, whatever it may be. It stays with the grief, and repeats it, not because of an incapacity to escape the gravitational pull of its looming loss – it is not melancholia – but as a resistance to the end of mourning and the betrayal that it would represent. The landscape in Chrystèle Lerisse's work resists and this is its political contribution.

## Pessimism

You are awake, your eyes are open and you cannot work out where you are, or when, or even who you are. Everything seems strange and not quite right, but a second later you recognize your room, everything is as it should be and nothing bad is happening. In these moments you see that waking up is not simply a transition from being asleep to being awake; one state does not simply reveal the other. In the more troubled phases of a life, the sudden urge to escape from sleep gets decoupled from the normal process of waking up, and will briefly bring you to a weird emptiness that I call a *golem* state.

In this state you can flee easily, or hurt someone if needed, but not much else. I've got used to exiting sleep without properly becoming awake and not being able to keep track of who is waking up. It's an exquisite anxiety being unable to recall When, Where or Who is lying in this bed, staring at the ceiling above. I call it a *golem* state because of a feeling that everything in me is mud. That I do not see anything through eyes, but that I am aware of the room through a solidarity with other materials. This fleeting state isn't a window onto a hidden animal layer, but something deeper, more crystalline; growing, animate and almost living, yet not in the way we normally think of living things. It is like coming into contact with the raw materials of our living mechanism, just like in the narrative of the 16th century *golem*, who is brought to life from river clay to protect the Prague Ghetto. An animate creature existing in parallel with its human masters.

This time I am on the couch when I wake up. My head is awkwardly propped by some faded cushions we acquired when we helped empty the house of a person who had died. I like the pattern on them. At one point

this pattern must have been fashionable, but now it recalls everything that has passed. The cushions have put my nodding head at a crooked angle and I have choked myself awake, forcing me up to the surface of consciousness. An image of a landed fish mixes with one of me gasping on the couch. I splutter and struggle to take control of my breathing. I can't organise in my mind who is now choking. This experience lasts milliseconds but stirs primordial emotions leaving a strong impression. It is not the length of an experience that counts but its intensity, like in a car accident. I feel like I am in the presence of intense damage, but cannot locate it.

I drink some water. I have a meeting at the Café de Commerce in an hour so I have some time to fill beforehand. I cannot bring myself to do anything useful so I search the word 'choking' and 'dream/myth/archetype' on the internet. I discover Job7:15, "so that I would prefer strangling and death rather than this body of mine." I am touched by this suicidal lament, "*Ma-ha-naq ma-wet*"; strangling and death. Even if I have not suffered any great loss in my life, I feel I understand the importance of acknowledging lament and grief at its limits. We are organised around the idea of our own happiness, we pursue it through our activities, our choices, and our thoughts, but however close we get to happiness, we pass much time outside its bounds, close enough to gain some warmth from its promising glow, and still we never arrive. Of course I speak for myself here and should not presume it is the same for you.

I'm early for my café meeting with Martin. I'm wearing a dusty pink jumper that was fashionable a year ago but not so much now. It makes an uneasy alliance with the burgundy decor of the café. I have become attached to this jumper and have worn it constantly for a fortnight.

This jumper is pale and stained, and it has not gained any charm for being well worn. The sight of this grubby pink garment makes me think about Sadness, not my own sadness nor the sadness for the illtreated jumper. I have an intuition that this jumper is evidence that sadness is a quality of the Universe and not simply a human emotion. My dirty worn-out jumper is the tip of a colossal iceberg of cosmic Sadness. I am thinking about this while waiting for Martin, but no one here is sad; not me, not the other customers, not Flavian the café's owner. But the pink jumper is here exuding its sallow mood over the whole scene. Or is it that, because I'm wearing a dirty jumper in public, I am sad in the sense of being a receptacle for pity?

I wonder about the different types of sadness; about mourning and grief and how subtle their different situations and applications are. I wonder about anxiety and alienation as tonalities that we can use to understand the world with. I have spoken often enough to Chrystèle to know that one cannot adequately enter her work if you think of it as an emotional or narcissistic mirroring of ourselves onto the world. She does not simply make melancholic photographs or poetic reflections on mortality. Her approach inherits much from modernist attitudes to form and material as well as a reduced interest in representation as a goal in art. Her works are never just images of things. Dwelling with Chrystèle's works; turning the pages of one of her books or viewing her photographs in an exhibition, you feel the presence of *mood* as a tangible entity, a material participant in the structuring of the world and not a psychological projection. You become aware of a discovery that she has made, the discovery that the world is not simply passively there for us to be depicted in our representations and theories, but one that responds with us, that we negotiate and disclose through a web of interconnected actions.

If there is a lack of optimism for human ambitions in these photographs, it does not provoke a paralysing pessimism in its place. There is some affirmation and thoughtfulness that is still possible despite the reasoned pessimism that emerges from Chrystèle's practice. This is clearly not a project of nihilism nor a resignation and weakness in face of the endlessly shifting patterns of suffering that define history. It is oriented towards ridding photography of the idea that it acts as a proof of a pre-present world that we can master. It describes a world where we are not central, yet we still leave our trace. The surprising thing about this work is that it is able to articulate a complete spectrum of human traces and marks from architecture and landscape to personal items or domesticated creatures. But these are encountered in an alienated landscape that no longer receives these marks as signposts to progress. This is the landscape we would wake to as the golem, with a past life in clay, and a Will that is already determined. It is a landscape that accompanies and parallels a strange world full of change and possibility, including our extinction and failure. It is able to embrace these possibilities as necessary for escaping the moralising and self-serving ideas that limit our ability to think clearly about the future.

I am still lost in thought when Martin pulls up a chair and then asks to change places with me while ordering two coffees. He wants to speak about ecology and what the Arts should do to take account of the negative effects it participates in. I start to feebly recount the ordinary domestic recycling I do, but before I can say anything substantial, "No. That's exactly the problem; you work within the minimum delusion of doing good. *Really, if your life depended on it*, what are you doing to defend yourself against ecological catastrophe? What is your strategy?" Clearly I don't have a strategy. Martin continues, "The trouble with your attitude is that you think the issue is about human guardianship;

you do some sort of socially visible, ecologically relevant act, and if this is not enough, a future generation will take over the management problem. Perhaps we will have a few less species, need to develop improved technology, or need to get used to new weather systems, but essentially you think that everything will continue more or less the same. But that is not how it will turn out. We all need to stop thinking of the planet as a benign place that strives to accommodate us. The natural world is as much a menace as we are. The truth is these forests and hills will kill you even if it means their own suicide."

I had been having the same thoughts but not for the same reasons. I can't tell if Martin has been reading Anthropocene ecology or pagan animism websites, so I'm not immediately sure how to go further. I tell him that I've stopped washing my jumper to save water, but he doesn't get the joke. The problem is Hope, he says. "While there's hope there is always a way to not change anything. Hopelessness, total pessimism, that's what is needed. Only from the very bottom of despair can you gain enough freedom to act." I feel tired and fatigued despite the coffee; I change the subject.

\*

It's been a long time since I last looked out of the car window at the rolling landscape that I've been living in for the last ten years. Journeys are usually a time to shut down from the pressures of the day, and I have lost the habit of seeing anything when I look out onto the road. I try to look more carefully, things are always changing. I turn at the corner where three years ago there were always four elegant horses. They are gone and the field is empty and overgrown with brambles. The roof of

Mr. Farges' place is already caving in now, though he only died a few years back. There are a few new barns, flat and green-painted tin blocks. In an afternoon a person and a machine can raze ancient stone built homes to the ground. Strange that we build such flimsy impermanent buildings on top of the rubble. This is not what one could call a sublime or dramatic landscape. I have been told that it is the perfect landscape for nervous people; there are no surprises, only gently rolling, green calm.

I'm thinking again of Chrystèle's work, how the particular geography in a photograph is not what is really depicted. I am learning to see a parallel, potential universe in her work. A Golem landscape, free from transcendent beings and full of blind mechanical systems; it is an alien's view, the desolate but beautiful vision of the creature. And from the work, back to the landscape, which, despite its reserved nature, becomes the site of limits, horizons and the question of navigation. This place is fully entangled with experience and History, with lives and geology, with disappointment and risk. It is entangled with us and our *thoughts* about it.

Even if the encounter with Chrystèle's work starts at the personal level, inevitably this will bring into question our public selves, and our visibility within the landscape she presents. Chrystèle is attached to territory, but not in the sense where identity or nationality are evoked to validate some ideal. This territorial attachment is more like waking up in quicksand, where you are awake simultaneously with your questions; where could this become? Who could I be? I think, as we endlessly open the door to the present and begin to enter, we do not discover an antecedent world, but rather a complex of alienated and exalted feelings entangled with the raw matter of life.

During the long winter months that I spent thinking with Chrystèle's work, I certainly saw darkness and horizons that revealed emptiness. Even this sweet and mellow countryside where Chrystèle lives could become eldritch and oppressive. But in all the months of brooding thought and gloomy research, I always felt that there was a mission or possibility for action. One can never find resolution and wholeness here even if we are in the presence of a beautiful singularity. This landscape, Chrystèle's landscape, is not one for happiness or resolution, but a preference for candid action, at whatever level. Resolution and wholeness, these are the grails of human striving, but with Chrystèle, without them we are not mere pessimists.

I approach Chrystèle's work as a type of philosophical pessimism and not psychological pessimism. The normal process of psychological pessimism is inductive – we go from the particular to the general, from a personal sense of meaninglessness to a world that is meaningless. With Chrystèle, the work has deduced something; it discovers the world to be hostile to human ambition and meaning. She disturbs our vain attempts at locating ourselves within the world with any certainty but offers in its place a strange and elegant universe.

In her work, the burden of Time is restructured. Unlike most living things, we conceive of past and future, and can predict and know things that are not yet here, such as the mortality of others and ourselves. An important factor in the pessimistic perspective is that it reveals to us our impermanence and the inevitable changes of prosperity and suffering, which will eventually meet all our attempts at progress. From within this general pessimistic scheme, instead of recoiling from its disenchanting and crepuscular vision, Chrystèle's work proposes that one can draw from it, and that accepting this state of affairs can be a source for new ways of life, and of clarity and honesty.

This is accomplished through something that has the form of mourning. But it is a mourning that has no object nor does it work towards resolution or end. It is a mourning that comes from the future, that forms the bedrock of a closeness and attachment, not only between humans, but with the matter of all things. It is the mourning we anticipate in the closest and most heartfelt relationships. I see this in the tonality of the photographs, in the way they have come into being, in what is excluded as subject, and what comes to us through the use of series and other conceptual tools that she employs.

Often, the work of culture is to distract us from the arbitrary nature of life through its hedonisms or an emphasis on the strange singularity of human consciousness, and to do this it devalues the cosmos as the mere banal background to our arrival. These photographs do not devalue the world as it is, nor do they propose a better world that came before nor one that will come after. They have none of the religious qualities that suffering and hope help define. In this work, the world exists, it is unable to reflect our desires of it, but it is still here. No, this world is not devalued. In fact it is the arbitrary nature of the world that is most fascinating and powerful in these works. Chrystèle's art does not offer any consolation for whatever sadness or loss we may have suffered, but instead offers us a new grounding that does not validate itself with the narratives of reason and progress.







Chrystèle Lerisse,  
Entrer en photographie

Traduction française  
Jérôme Felin

## Tchernobyl prend une photo

Le conseil d'usage donné à ceux qui entreprennent l'écriture d'une histoire est de commencer par le commencement. Cette histoire devrait débiter en 1826 ou 1827 par un regard à travers une fenêtre du premier étage de la propriété Niépce en Bourgogne. Quand l'un des tous premiers clichés qui nous soient parvenus a été pris, événement plus marquant encore que les débuts de la photographie. Cependant, il reste du chemin à parcourir avant d'en arriver là, aussi suis-je contraint d'en déduire que commencer par le commencement n'est vraiment pas un bon conseil. Je laisserai ces prémices au futur plus lointain auquel elles appartiennent. L'ouverture doit être travaillée, ruminée, ordonnée. Je suis certain que même le Big Bang possède une forme de préambule. De fait, j'échangerais ce conseil avec un autre : vous devez toujours commencer par le milieu de l'histoire et, grâce au travail, avancer vers l'horizon en vous répandant comme les racines d'un arbre ou les radiations d'une explosion nucléaire. Dans notre cas le milieu de notre histoire se situe dans les années 80 en Ukraine.

Il est assez malaisé de commencer une histoire par le milieu, en particulier si vous commencez par un événement qui a été meurtrier et suscité autant de peurs que de douleurs. Et plus malaisé encore de ne pas en parler du tout et de disserter sur autre chose de totalement insignifiant. Mais je fais confiance à mon intuition, je lie ensemble des instants éloignés les uns des autres. Je crois que cela me tracera une voie pour penser le travail d'une artiste, Chrystèle Lерisse, et penser avec lui. Chrystèle est une artiste dont le travail a besoin d'être réfléchi. C'est ma manière à moi de rassembler des éléments indirects, distants et presque oubliés et de les faire pénétrer dans un

espace commun où on peut commencer à les façonner, même si on n'en devine pas tout de suite la raison, même si cela vous rend triste ou si vous ne ressentez rien du tout. Voilà, allons-y, commençons par cette absence de ressenti.

En 1981 mes parents nous ont emmenés mon frère et moi dans un road-trip jusqu'en Union Soviétique. Nous campions. Nous avons fait en voiture le chemin de la Finlande à Leningrad, puis vers Moscou et nous avons bifurqué vers le sud en passant par Kiev et Odessa. Je me souviens des journées de voyage à travers des forêts interminables jusqu'à ce que nous arrivions à Moscou. Après, la route devint continuellement droite sur des centaines de kilomètres. Résolument droite, sur des collines à pente douce, jusqu'aux évanescents lointains, à travers les champs de blé sans fin. Qu'en ai-je retiré ? Rien : l'excitation d'un enfant à la découverte de nouveaux paysages a été étirée jusqu'à l'ennui. Dans cette expédition, ma curiosité juvénile a été rendue aveugle à toutes choses à force de champs de blés infinis se succédant sans arrêt les uns les autres. Néanmoins cela reste un souvenir, un souvenir qui perdure en moi bien que rien ne le motive excepté l'interminable succession du paysage à lui-même, d'une heure diluée à une autre.

Qu'est-ce qui m'a fait me souvenir de cette partie de la route sans événement notable ? Sans doute les choses se logent-elles dans notre mémoire à long terme si elles ont une signification quelconque ou sont répétées au travers d'une vie ? Ici, dans ce souvenir repose un événement très simple, inexplicablement ennuyeux et je me demande après toutes ces années, s'il est possible que la signification de ce souvenir n'advienne qu'après que le souvenir a été fabriqué ? Celui-ci me laisse le sentiment d'avoir été profondément enfoui dans la terre,

d'être devenu minuscule sur une planète qui avait grossi jusqu'à atteindre la taille de Jupiter. Ce n'est pas une sensation perturbante, elle est plutôt rassurante. Je suis attiré par la terre. Cela peut être excitant d'être près de la mer, mais je ne peux le tolérer qu'un court moment. J'ai besoin de m'absorber dans le paysage. Quand j'étais petit, ma mère possédait un vieil atlas que je pouvais étudier de près, au sein duquel je m'imaginai voyager. Je ne prenais pas tous les endroits mystérieux dépeints dans l'atlas pour des endroits réels que je pourrais visiter un jour en tant que touriste adulte, mais comme des géographies que je consignais dans mon imagination. Comme si un lieu pouvait commencer à exister si vous passiez assez de temps à en observer la carte.

En revenant sur le souvenir de ce voyage familial où, assis en silence sur la banquette arrière avec mon frère – pas de radio dans notre voiture en ce temps-là et mes parents ne parlaient pas beaucoup – ou lors de périodes de chamailleries suivies du même silence, je suis aujourd'hui capable de tourner ma jeune tête vers la droite et de scruter au-dehors le plat paysage de blés défilant à la fenêtre de la voiture. Que vois-je ? Rien de bien différent de ce que je voyais une heure avant, mais je me sais scruter les champs au-dehors en direction de l'endroit où se trouve le réacteur nucléaire de Tchernobyl. Bien sûr je ne peux pas le voir à cette distance, mais je fixe mon regard dans sa direction, sachant qu'il est là.

Si je creuse dans mon souvenir, le réacteur nucléaire se situe un peu en dessous de la ligne d'horizon, peut-être de la largeur de mon petit doigt étendu sur la courbe du globe terrestre. Il suit notre voiture comme un sous-marin filant en silence. Le souvenir peu à peu se détache du travail de mémoire et il commence à vouloir influencer les

choses du présent. Il est là et veut parler. Est-ce une caractéristique du souvenir, fallacieux et versatile, de ne pas vouloir rester enterré dans le passé ? Est-ce là l'origine des spectres ou y a-t-il quelque chose qui nous poursuit à travers les couloirs du passé ?

Tandis que je fouille dans mes pensées à la recherche de traces de ce voyage suivant les kilomètres sans fin de cette immuable route soviétique, je me prends à me réinventer, là, regardant à travers la vitre de notre voiture familiale. Et sur ma droite, la centrale nucléaire dominant Kiev, cachée sous l'horizon, des années avant que j'en aie la moindre conscience, des années avant qu'elle impose sa marque à l'histoire. Des éléments stratifiés par le temps se détachent de leur période d'origine pour errer parmi nous. Je regarde en arrière et je me sens comme si j'avais vécu dans l'ombre de ce désastre, de cette aube lugubre. Même après les terrifiants événements qui se sont déroulés c'est la prémonition de Tchernobyl qui hante, non son lendemain.

\*

Dépassons les terribles détails de ce 26 avril 1986, et revenons six mois en arrière. Je parle avec Chrystèle. Nous allons à Angoulême en voiture, un trajet de deux ou trois heures, nous avons préparé un pique-nique et prévu un itinéraire à travers la campagne au lieu de prendre l'autoroute. Nous filons loin du plateau, de ses anciennes fermes de granit, de leurs toits d'ardoise pentus et sombres, jusqu'aux courbes douces des collines, un peu plus bas. Durant le trajet nous parlons de beaucoup de choses. Chrystèle se souvient de son voyage en Tchéquie en 1990 juste après la chute du mur de Berlin et des vies, des attentes, des perspectives différentes qu'elle découvre

alors. C'était un temps pour les nouvelles amitiés, l'enthousiasme, les discussions animées à propos de la pauvreté et des privilèges.

Elle rit et fait remarquer qu'à présent elle a des difficultés avec sa thyroïde puis plaisante en affirmant que c'est probablement dû aux répercussions de l'accident nucléaire de Tchernobyl. Ces derniers mots se détachent, car ils sont à moitié sérieux. Quand je dis sérieux, je ne veux pas signifier qu'il existe aucune théorie solide certifiant que, quelques années après l'incendie du réacteur nucléaire de Tchernobyl, Chrystèle se prit à errer dans un nuage d'iode radioactive, ou qu'elle a mangé de la nourriture issue de récoltes contaminées, échouées sur une table française. Peut-être est-ce vrai ? Non, le ton sérieux de Chrystèle survient quand nous voulons signifier que quelque chose se déroule à un niveau de complexité qui se situe au-delà de nos usages quotidiens, où nous nous efforçons de créer du lien. C'était dit pour signifier que malgré notre avance et notre confiance en nos moyens intellectuels, des choses arrivent que nous ne pouvons ni prévoir ni comprendre.

C'est le ton de la conversation que nous utilisons quand des personnes parfaitement rationnelles ont besoin de parler de choses étranges. Me revient alors en mémoire mon souvenir d'enfance réadapté de la centrale se profilant juste au-dessous de l'horizon, inatteignable. Quelque chose qui n'aurait pas dû avoir un quelconque effet sur moi, mais qui néanmoins est présent. Je ne parle pas de relations entre des pensées rationnelles et irrationnelles. Je parle d'un endroit où nos intuitions ordinaires mais évoluées ne sont pas encore suffisantes pour comprendre des processus qui fonctionnent ensemble à un haut degré de complexité. Salvador Dali a proposé sa méthode paranoïaque-critique pour tirer parti de ces moments où nous sommes

capables de penser plus intensément. Lorsque nous trimons aux limites de notre compréhension ou à l'horizon de nos perceptions. La tendance paranoïaque à voir des schémas de relations dans les choses qui semblent indépendantes peut être une voie efficace pour être prévenu d'événements inimaginables si nous restions dans la seule orbite de ce à quoi nous croyons déjà.

Et puis, quelques années après mes vacances en famille en Union Soviétique, ce terrible jour. Le vent, la pluie, les fleuves et le sol deviennent les réservoirs de ces grands nuages d'iode radioactive s'échappant du réacteur nucléaire en feu. Elle se répand sur la planète, de la Finlande à la Turquie, elle atteint chaque chose, les glandes thyroïdes absorbant l'iode mutante, déclenchant des cancers.

Parfois cela vous semble évident lorsque vous observez les différents éléments, recherches et données scientifiques qui ont été collectés et rassemblés au long des décennies qui ont suivi l'accident. Elle a laissé son empreinte sur le paysage, sur la faune et la flore, sur les personnes et sur l'histoire mais toutes ces conséquences ne sont pas les seules probables, elles se démultiplient, des cancers sont encore attribués à Tchernobyl quarante ans après l'événement, et on en prédit plus encore. Le monde toujours change de voie et de direction sur ce que l'on peut en dire. La photographie de Tchernobyl, son exposition, c'est l'éclair de l'accident, figé en une tumeur qui transforme les atomes, les cellules, toutes créatures, leurs communautés et l'environnement. Elle se défait en différentes catégories d'objets et devient de la fiction, une série TV, une destination pour touristes. Cette photographie prend la forme d'interventions chirurgicales, d'images de drone, d'un thème musical sombre et menaçant.

Sur le trajet du retour nous nous arrêtons dans un petit village désert et faisons une pause pour pique-niquer. Nous avons parlé des débuts du cinéma, Chrystèle choisit souvent des exemples cinématographiques pour initier le public à sa méthode photographique. Le mouvement des personnes et de la caméra, les mises au point et les changements de lumières, toutes ces choses sont faciles à voir dans l'image animée, mais elles sont aussi présentes dans chaque plan fixe. Elle encourage le public à utiliser une lentille fixe pour commencer à prendre des photographies, parce qu'on ne peut pas zoomer sur chaque détail ou cadrer ce qu'on veut, on est obligés de bouger le corps plus près ou plus loin du sujet. La photographie ne résulte pas seulement d'une position statique en dehors du monde, passive, en spectateur. La photographie est en relation avec tout ce qui l'entoure, elle fait partie du mécanisme du monde dans sa totalité, et c'est la première chose que vous avez besoin de comprendre quand vous commencez à réfléchir à la photographie de Chrystèle.

Gardant à l'esprit nos images du paysage déserté et radioactif de Tchernobyl, notre conversation sur le cinéma dérive vers le film de Tarkovsky, *Stalker*. J'avoue que quelque chose à propos de l'histoire de *Stalker* basée sur un livre des frères Strougatsky et intitulé *Pique-nique au bord du chemin* me fait penser à l'approche que Chrystèle a de la photographie. L'histoire se déroule au lendemain d'une visite extra-terrestre sur la Terre, restée inaperçue. Elle a laissé derrière elle des endroits dangereux où d'étranges phénomènes se produisent. Malgré toutes les tentatives pour débusquer le sens de cette visite étrangère, le soupçon se fait jour, peut-être n'y a-t-il aucune signification tacite à la rencontre avec les extra-terrestres, peut-être l'événement n'a-t-il aucune perspective ou finalité. Il s'avère que la planète était une simple escale sur un chemin vers un ailleurs et que

les étranges phénomènes découverts de part en part sont l'équivalent des déchets laissés sur le bord de la route après un pique-nique tel que le conçoivent des créatures sylvestres.

Sans essayer en aucune manière de rendre les choses inhabituelles ou étranges, la photographie de Chrystèle nous met en relation avec un monde qui est totalement inusité et en même temps parfaitement reconnaissable. C'est celui que l'on connaît, mais quelque chose a été déplacé ou bougé. Nous allons à la rencontre d'un monde où l'arrogance de tout voir du point de vue de l'Humanité commence à s'effriter et nous observons à nouveau notre univers non parce qu'il nous promet une place en son sein ou qu'il trouvera sa signification et son ultime salut en nous, mais en dépit du fait qu'il peut en fin de compte s'avérer hostile à notre existence même. Mais le travail de Chrystèle ne rejette pas non plus l'existence humaine. Il est encore plein de ses traces, de vies, d'émotions et de fantômes.

Dans mon imaginaire, Tchernobyl est notre « *Pique-nique au bord du chemin* », notre découverte de la possibilité que notre place dans l'univers ne soit ni sûre ni centrale et cet événement à Tchernobyl se présente lui-même à la façon d'une photographie. Il grave un moment sur notre paysage, nos imaginaires, nos corps. Tout comme la mer se grave en rides de sable sur la plage, tout comme le gaz produit par le mouvement des planètes s'inscrit dans les nuages, tout comme les photons traversent la lentille et transforment les cristaux d'iode argentés en un appareil photo.

Cette perspective n'est ni apocalyptique ni lourde de fatalité même si elle est rendue possible par ce désastre. Confronté à une photographie de Chrystèle, on découvre un paysage qui peut susciter l'affect, qui

peut aller de pair avec un sentiment profond et la compassion, mais en même temps il n'a pas recours à une perspective humaniste pour se trouver une justification. Il accepte pour éventualité l'aliénation ou la marginalisation, comme endroit nécessaire à la fois à l'intelligence de la réflexion et à la critique. Il se promet à un futur, non pas un temps finalement inaliénable, où toute lutte aura disparu, mais d'ouverture à la différence, à l'anticipation. À travers ses ombres ténébreuses et ses flous innervés, le travail de Chrystèle est un travail d'anticipation.

C'est un paysage où le désastre menace sous la surface, accessible à travers une idée venue du futur, tout comme le réacteur nucléaire sous l'horizon de mon souvenir d'enfant qui ne trouve son sens que maintenant. Ce ne sont pas des avertissements à l'approche de désastres, ces photographies sont plutôt une ligne de conduite pour un futur qui pose sur nous un regard en arrière avec tendresse, un futur où nous aussi nous serons fantômes.

## Paysage de l'agoraphobie

Je rencontre Chrystèle à un vernissage au mélange habituel de personnes que l'on connaît avec d'autres qui sont venues spécialement pour l'exposition. Je vais au bar chercher une bière. Lorsque je reviens je rejoins Chrystèle et j'écoute la conversation qu'elle tient. Elle essaie d'expliquer ce qu'elle fait dans son travail à un groupe de visiteurs intéressés, et donne les habituelles explications introductives. Je n'écoute pas vraiment, jusqu'à ce que je lui entende dire que son travail est lié au *paysage*.

Tout au long des semaines pendant lesquelles nous avons travaillé ensemble, nous avons parlé de beaucoup d'aspects dans son approche de la photographie et de l'art et nous les avons travaillés, mais je n'ai jamais pensé à sa pratique artistique en termes de paysage. Le paysage pour moi est un terme historique qui a un niveau critique faible. Il y a quelque chose que je n'aime pas dans ce mot et je suis surpris et déçu que Chrystèle l'emploie pour décrire son travail. À coup sûr, elle devrait être rétive à l'emploi de ces mots galvaudés qui pourraient au mieux enfermer son œuvre en lui offrant une voie d'entrée commode ? Je considère le paysage comme un concept permettant d'apprécier la nature comme sujet. Cela ne me semble pas un terme efficient à moins qu'il ne soit modifié par d'autres lentilles.

Je suppose que Chrystèle offre juste une échelle à grimper pour pénétrer dans son travail, échelle qui pourrait être ensuite basculée du pied. Quelque chose à maintenir fermement quand quelqu'un se débat avec ce qui est plus complexe et plus intéressant, quelque chose que plus tard on abandonnerait et ne garderait pas en mémoire ? Jusqu'à ce que je me souvienne qu'un des termes que j'emploie

fréquemment à propos de son travail est celui d'horizon, une idée qui recoupe l'horizon de ce qui peut être connu et de ce qui reste inconnu, l'horizon du présent et du futur, du visible et de l'invisible. Ces horizons très perméables qui constituent un paysage. Et bien sûr on ne peut échapper à la présence de quelque espace dans le travail de Chrystèle qui fait éclore le paysage, mais possède les caractéristiques d'une matrice.

Plus tard ce même mois, je suis invité à dîner avec Chrystèle et une de ses amies, M. Elle ne vit pas très loin de chez nous et à ce moment-là elle étudie la psychologie. Il fait encore assez chaud pour manger dehors, aussi sommes-nous assis dans la petite cour tandis que le soleil décline. Nous allumons les bougies, une à une, alors que la nuit tombe. M. fait ses études à Toulouse, mais elle revient sur Le Plateau quand elle peut. Elle veut rester en connexion avec ces collines silencieuses, peut-être ouvrira-t-elle un cabinet ici plus tard. On boit quelques verres de vin, je plaisante avec Chrystèle sur la possibilité qu'elle soit une artiste du paysage, et M. commence à parler de l'article qu'elle écrit sur l'agoraphobie, la peur des grands espaces et des lieux de rassemblement. Elle décrit ses mécanismes et ceux qui font surgir d'autres phobies apparentées comme la claustrophobie, le vertige et la lygophobie, la peur du noir.

L'agoraphobe va à la rencontre de l'espace du dehors de manière très différente de l'expérience commune des espaces ruraux et urbains. Là où je peux facilement sortir sans avoir à affronter aucun changement dans la perception de mon intégrité corporelle, l'agoraphobe doit composer avec un espace fragmenté porteur d'une menace indéfinie. Pour lui, ce sont des géographies traîtresses et sans matérialité qui à tout moment peuvent engendrer la panique et la

peur d'une mort imminente. Mais d'où vient la confiance de celui qui n'est pas agoraphobe ? Sur quoi est fondé et constitué son sens de l'intégrité physique et de son appartenance à l'espace public ? Y a-t-il une possibilité que ce rapport à l'espace public ne soit pas qu'une simple question de santé mentale mais puisse nous révéler la nature de ces espaces ouverts, comment ils se sont développés et modifiés dans la période moderne, et comment ils continuent à se développer dans le monde contemporain, pas toujours pour le meilleur. Si nous nous plaçons dans la perspective de l'agoraphobe, serons-nous capables d'accéder à l'équilibre incertain des libertés sociales dont les données sont indexées dans nos espaces publics et personnels, tout en admettant la contingence de notre Être ?

Autour de la petite table dans la cour, entourés d'une poignée de bougies, nous évoquons la possibilité d'une méthode agoraphobe-critique. Un rapport au paysage qui offrirait une nouvelle acception à cette notion dans l'histoire de l'art. Loin de constituer un arrière-plan nostalgique à la vie humaine, il deviendrait quelque chose qui s'entremêle à nous, qui nous intégrerait dans sa cartographie mouvante. Nous parlons du travail de Chrystèle non comme un symptôme d'agoraphobie, mais comme une approche structurée d'une combinaison entre une représentation de l'espace et la vision organisée mais parcellaire du spectateur, lui permettant d'échapper à la relation figée entre corps et sol, nature et culture, état sauvage et civilisation. On prolonge ainsi ce rapport entre l'observateur et l'observé. Les photographies de Chrystèle ne sont pas une image ou un énoncé montrant l'état transitoire d'un objet, d'un environnement, d'un paysage dépeints, que nous observerions dans la photographie, mais les relations entre eux vues à travers le prisme de l'observatrice et de son appareil qui opèrent la jonction.

C'est ainsi que j'imagine le tout début de la photographie. Comme un moment où le futur de la photographie n'est pas même envisagé. J'imagine la fragilité de cette expérience, la fascination exercée sur le scientifique lorsque sa recherche devient un procédé et une technologie. Je l'imagine à travers un prisme diffractant la physique, la chimie, la technique, les essais et le hasard. Tout ceci avant même que cela devienne une machine à fabriquer des images. Ici nous nous retrouvons à l'endroit où cette histoire aurait dû commencer. Un début imaginaire face à une fenêtre parce qu'elle est le point le plus lumineux de la pièce, non parce qu'elle offre un point de vue. Ce début se dissipe rapidement, quelque chose de poétique naît de cette expérience. Les flous, les ombres, les frémissements, le grain qui fait la texture des images de Chrystèle s'affranchissent des règles contemporaines sur la focalisation et le détail et nous renvoient au concept bien plus fragile de la photographie comme dispositif.

La soirée touche à sa fin, et je décide de rentrer. Une lourde couverture nuageuse rend la nuit très sombre. Après avoir quitté la protection de l'éclairage de rue dans le village, les deux ovales de mes phares me révèlent un monde rétréci, c'est tout ce que je peux distinguer à présent. En conduisant je passe en revue tout ce dont nous avons parlé. La route serpente à travers champs, mais je n'y prête pas attention, car j'emprunte souvent ce chemin-ci, très peu fréquenté par ailleurs. Je me contente de recenser mentalement les points abordés dans notre conversation. Soudain un cerf surgit d'une haie. Je dévie et dérape dans un fossé, mais malgré cela le cerf, en fonçant, est venu heurter le côté de la voiture.

Je sais que je ne l'ai pas tué, mais pire je crains d'avoir sévèrement blessé cette créature et de devoir la tuer. Je sors de la voiture et je

marche vers l'arrière, à l'endroit où je pense qu'a eu lieu la collision. Mais il fait si sombre que je ne vois rien. Les champs des deux côtés ne sont que ténèbres informes. Et peut-être que dans ces ténèbres un animal souffre. Je ne peux rien voir, je n'en ai aucune assurance. Et que ferais-je si je trouvais cet animal blessé ? Serais-je capable de le tuer pour mettre fin à ses souffrances ? Serais-je capable de l'étrangler, d'écraser sa tête avec une pierre ou de le tirer jusque sur la route et de rouler dessus à nouveau ? Mes pensées se précipitent sans guère de réflexion sensée. Il n'y a rien, aucun signe de quoi que ce soit, ni sang, ni empreintes, ni son. Je retourne dans la voiture et conduis lentement jusque chez moi. Je me rends compte, sans une once de plaisir que ceci est le paysage que Chrystèle nous ouvre. Non pas un paysage qui nous autorise à l'immortaliser, pour faire aisément l'expérience de ses limites, mais quelque chose qui menace toujours de vous engloutir dans son horizon douloureux et privé de sens.

Alors je commençai à voir pourquoi je me méfie de l'idée de paysage, et à quel moment le travail de Chrystèle rompt avec elle. Me vint l'idée que dans le paysage nous présentons une scène dans sa globalité avec un arrière-plan achevé, qui alors reflète notre propre globalité et la complétude de notre être. C'est une image, une représentation de nous-mêmes et de nos corps, comme l'endroit d'une expérience intégrale et bénigne auquel le spectateur peut accéder et où les orienter en maître. Mais en réalité nous – nos corps – sommes l'endroit d'étranges expériences d'aliénation. Les corps peuvent devenir l'objet de soupçons et de trahisons potentielles, de pensées fragmentées et de terreur, bouleversant notre impression de cohésion interne. Notre représentation d'un monde qui reflète avec bienveillance notre domination et que nous projetons sur lui est une représentation trompeuse.

À l'intérieur d'un paysage classique, la structuration de l'espace qui se déploie avec ses paysages vallonnés et ses montagnes traîtresses est toujours présentée comme transparente et allant de soi. Mais au sein de l'œuvre de Chrystèle, la structure de l'espace est altérée par notre angoisse et les rapports que l'on entretient avec elle. Notre rapport à nous-mêmes est morcelé à travers une forme désintégrée, il n'a pas d'unité. La notion de paysage à laquelle je résistais était celle qui fixait les limites d'un lieu si bien qu'il devenait réduit à un arrière-plan passif. C'est une stratégie pour exclure la contingence du monde du dehors, c'est une stratégie pour exclure le dérèglement du lieu et de la spatialité, et l'incarnation de soi qui en dépend.

Aussi ce soir-là lorsque je rentrai du dîner avec Chrystèle et M., je pris conscience du rôle important que joue l'angoisse dans la compréhension de l'endroit où nous sommes. L'angoisse n'est pas juste un sentiment parmi d'autres. C'est un sentiment qui joue là où le sens commun des choses s'évanouit, vous laissant décentré et cependant capable de découvrir votre être d'une autre manière. Je me sens mal à l'aise parce que le monde se révèle dans son étrangeté. Contrairement à la peur, l'anxiété n'a pas d'objet défini. La peur est habituellement spatialisée comme la peur de quelque chose. Tandis que l'angoisse peut être omniprésente. L'angoisse est une expérience de transformation. Elle nous rend perspicaces, aptes à distinguer des structures plus fondamentales. À travers l'angoisse je prends conscience du rôle que je joue dans la construction du sens des choses. Mes phobies apparaissent en relation avec l'instabilité et la contingence du sens.

Cependant, dans le travail de Chrystèle, l'angoisse n'est pas posée là comme un avertissement à ne pas aller plus loin, pour se faire

l'écho ou renforcer notre appréhension des dangers de ce monde. L'angoisse que je place dans ces photographies est une angoisse de la contingence, ce qui veut dire que ce monde aurait pu être différent, qu'il peut être différent. Elle monte parce que ce monde aurait pu signifier autre chose. C'est une angoisse de la liberté et des potentialités, même si elle doit rester une liberté sous-tendue par l'expérience de l'aliénation.

## Soleil noir

Nous covoyurons pour rentrer de Limoges. Pas de neige depuis plusieurs jours et ce qui en reste se replie et durcit, devenant sale et triste, se morfondant au bord des champs boueux que nous dépassons. Tout est calme dans la voiture. J'essaie d'engager la conversation sur le texte que j'écris pour elle et l'approche qu'il pourrait adopter. Pourrais-je envisager l'écriture comme elle envisage sa pratique artistique ? Où cela pourrait-il nous mener ? Je dépose Chrystèle chez elle et je finis le trajet : une dernière demi-heure pour retourner à Treignac. Le soleil commence à décliner. À plus d'une reprise, Chrystèle a introduit le public à son travail, spécialement les jeunes, en insistant sur le mot photographie et les racines que le mot contient, signifiant lumière, écriture ou dessin. Photo-graphie. Apposer sa marque, écrire, graver avec la lumière. En anglais le mot « engrave » porte en lui celui qui désigne l'endroit où l'on enterre.

Je ne parviens jamais à me souvenir des méandres de la route qui se succèdent entre ma maison et celle de Chrystèle. Je devrais les avoir en mémoire à présent, vu le nombre de fois où j'ai fait les allers et retours, mais la route semble changer à chaque trajet. Les saisons se déroulent et les arbres verdissent et fleurissent, puis, en hiver, le sol se tord, sans vie. Même les variations de la lumière le long du jour, à mesure que le soleil contourne les montagnes en projetant des ombres inhabituelles, changent l'apparence des choses. Les premières fois où j'ai pris ce chemin, je me suis toujours perdu, trouvant à chaque fois des itinéraires différents pour m'égarer. Mais si je regarde la carte, je constate qu'il y a si peu de routes qui se croisent sur les collines qu'il est surprenant que j'aie réussi à dévier si souvent.

Qu'est-ce qui gît entre écriture et lumière ? Je pense à la lumière en termes de clarté, de révélation, de précision et à l'écriture comme connectée à la pénombre. Ce que je « vois » quand je lis, comme Gérard de Nerval l'a énoncé, ce sont des choses éclairées mais pas par le soleil, plutôt par la lumière qui ressemble à celle des rêves. Tandis que j'enchaîne les boucles sur mon trajet de retour, je comprends qu'en écrivant je suis Chrystèle comme son ombre. Hélène Cixous a écrit : « *L'écriture suit la vie comme son ombre, l'étend, l'écoute, la grave.* » Le travail de Chrystèle est fait de lumière gravée, mais la sienne est habitée par les ombres, la lumière tamisée des rêves et de l'imagination. C'est la lumière de la remémoration, ses photographies existent dans un crépuscule propice à l'imagination qui est proche du monde de l'écriture. Quelle est cette clarté au sein de cet espace imaginé, qu'est-ce qu'elle opère ? En quoi consiste le travail de la lumière dans ces photographies ?

Nous savons, quelle que soit la clarté avec laquelle nous voyons la scène représentée dans la photographie, que rien ne reste de cet instant, les relations intriquées qu'implique la photographie comme phénomène sont dépassées. La lumière qui rayonnait s'en est allée. C'est vrai de toute photographie, bien sûr elle évoque l'instant où elle a été prise, sans aucun doute une photographie est son enregistrement. Mais lorsque je songe à la manière dont le travail de Chrystèle rencontre le Temps, je ne veux pas simplement parler de la photographie en tant qu'élément factuel, mais plutôt des photographies inquiètes de la structure du temps que nous retenons en nous. Elles évoquent l'expérience du Temps que nous transportons et nos attentes vis-à-vis du temps que nous imaginons enrober chaque instant du présent. Seul le présent existe, chaque chose existe à cet instant, mais nous construisons, cartographions et explorons passé

et futur de chaque bribe d'instant comme un antérieur du futur. Les regards en arrière qui viendront, un moment devant nous imaginé lors duquel l'instant que nous vivons sera perdu. Cette mise en perspective est plus pressante et urgente dans le travail de Chrystèle que le simple instant de la prise de vue. Il s'agit d'une approche à double détente, regarder en arrière à partir d'une date future pour déplorer la perte à venir de ce à quoi nous sommes présents à l'instant de la photographie. C'est une proximité, une amitié, une loyauté envers la matière de l'univers qui un jour ne sera plus, que ce soit avant ou après nous.

Avant nous ou après nous. Là est la clé. La perte des mots, de nos liens émotionnels, notre effondrement, sont toujours en relation avec les autres avant de devenir une question privée, celle de notre propre mort. Le travail de la lumière dans l'œuvre de Chrystèle est parallèle au travail de deuil, non d'une chose ou d'une personne en particulier, mais avant tout il se structure en regardant en arrière sur le mode de la perte et en avant vers de nouveaux liens. Et il appréhende aussi les pertes à venir. Le travail de deuil est une appréhension commune et partagée. Les images ne sont pas éclairées par une lumière instantanée, mais antique, qui se retourne et affronte tout ce qui a été perdu, tout ce qui a souffert et repart en avant vers tout ce qui sera perdu, malgré les nouvelles relations et les nouveaux liens à venir. Cette lumière est d'un noir abyssal, une lumière noire qui englobe tout, une lumière qui se refuse à graver la moindre représentation.

Le soleil décline et le lourd paysage de granit s'évanouit dans le mur sombre qu'offrent à mon regard les phares de la voiture. Je prends conscience que beaucoup de photographies de Chrystèle que j'ai vues donnent l'impression d'avoir été prises de nuit même si elles

ont été prises à la lumière du jour. De mes souvenirs d'école je sais que le voyage d'un photon du soleil vers la terre prend huit minutes, car il doit traverser l'immense vide sidéral qui nous sépare. Même si la vitesse de la lumière est la plus rapide possible, cela prend quand même huit minutes. Je pourrais me faire un œuf dur avant qu'un photon ait le temps de quitter le soleil, s'écraser en pénétrant sur notre planète, et bondir à l'intérieur d'un appareil photo.

Mais avant que le photon ne quitte la surface du soleil, nous devons rendre compte d'une longue histoire très ancienne. Le chemin d'un photon du cœur à l'enveloppe externe du soleil peut prendre jusqu'à quarante millions d'années. Puis il se propulse à travers l'espace jusqu'à notre planète. Un photon passant quarante millions d'années à s'écraser sur des atomes d'hélium, à se faire englotir puis s'échapper, à se propulser dans des directions au hasard, à rentrer éternellement en collision, à être absorbé, dégagé, année après année, avant de faire surface graduellement. C'est étrange de penser aux rayons du soleil comme étant anciens, nous provenant de l'époque des dinosaures. Ce sont les vieux rayons, les antiques rayons, ceux qui nous ont accompagnés depuis très très longtemps, une lumière hors d'âge. Mais pour le photon, voyageant comme il le fait à la vitesse de la lumière, ce temps expansé n'a représenté qu'un court moment. Et ceux des photons qui ne se dissiperont pas lorsqu'ils entreront en collision avec notre planète se précipiteront probablement à travers l'univers jusqu'à sa fin.

Bien sûr le mot « photon » n'est qu'un mot que nous utilisons pour essayer de décrire un phénomène. Quelquefois il est utile pour aider à visualiser quelque chose de le nommer et quelquefois il vous suffit simplement d'accepter la rigueur mathématique, mais l'imagination

perdure dans les recoins de ma réflexion là où elle n'a pas été invitée. On devient rapidement désorienté lorsqu'on abandonne les échelles humaines de temps et de mesure spatiale. Je me représente le passage du photon, qui commence comme un rayon gamma qui bondit à travers le labyrinthe qu'est le noyau solaire pendant des milliers et des millions d'années, pour être enfin absorbé et émis. Qu'est-ce que cela signifie, un photon qui a besoin d'un million d'années pour quitter le soleil ? À supposer que ce soit le même photon ? Alors que je rumine ces pensées sur mon trajet de retour dans le noir, j'essaie de me représenter le cœur du soleil et à ma grande surprise je ne visualise rien qui brûle avec une intense luminosité. Ce ne sont pas les ténèbres qui résultent de l'absence de lumière, c'est un endroit sombre, éclairé comme l'est l'espace des rêves. Après chaque cycle d'absorption et d'émission des rayons gamma qui deviennent des rayons X, en perdant lentement de leur énergie jusqu'à ce qu'ils pénètrent le spectre visible à peu de distance de la surface du soleil, je réalise que le soleil est un endroit de pénombre, caché derrière un fin voile de lumière.

Je ralentis en traversant le village de Chamberet et tourne vers Treignac. Ce ne sont que des rêves éveillés. Le temps humain n'est-il pas aussi étrange et merveilleux que l'espace-temps ? Rempli de boucles et d'intermittences, de passages souterrains et de retours miraculeux. Chrystèle m'a montré la première photographie qu'elle a prise à l'âge de six ans. Une photographie de sa mère avec son frère et sa sœur. La lumière se projette à travers une fenêtre, dessinant une grille à six panneaux de verre sur le groupe de personnes. Lorsque nous nous sommes rencontrés, Chrystèle a éprouvé le besoin de faire mon éducation sur l'histoire de la photographie à ses débuts. L'une des œuvres qu'elle me montra fut une photographie par William

Henry Fox Talbot d'une fenêtre, une autre par Joseph Nicéphore Niépce, une fenêtre encore. Sans surprise la fenêtre devint le motif des débuts de la photographie, pour ce qu'elle offrait la plus intense source de lumière.

Dans la photographie de Chrystèle la disposition est inversée, le regard ne se dirige pas dehors vers le soleil mais du soleil vers sa mère, sa sœur et son frère. Je ne peux pas m'empêcher de penser à cette photographie appariée avec ces toutes premières photos de fenêtres, peut-être la lumière qui a traversé la vitre et pénétré l'appareil de Talbot a-t-elle pour frère un photon qui s'est frayé un passage à travers le noyau du soleil, peut-être est-il arrivé quatre-vingts ans plus tard à la fenêtre de la famille Lerrisse. Maintenant mon regard scrute la photographie à la lumière de ma propre fenêtre. Il existe une série d'échos entre la fenêtre au Gras et la fenêtre d'enfance de Chrystèle. Je ne peux m'empêcher de penser à un couloir de lumière reliant tous ces moments, une immense alvéole de couloirs creusant leurs tunnels à travers le Temps, opérant ensemble la jonction entre les fragments spirituels des choses. Tous ces instants se sont sédimentés pour se transformer en un seul moment, le présent. Tous ces moments sont accessibles et leur commune déperdition potentiellement métamorphosée.

Le travail de la lumière dans la photographie de Chrystèle transfigure notre relation usuelle aux choses qui servent d'indice ou d'index à la photographie. L'existence ordinaire des objets photographiés ne peut être supposée au-delà du phénomène de la prise de vue. Le flou, le grain, le tremblement et la courte focalisation de la photographie donnent un coup d'arrêt à la reconstruction d'une ontologie commune supérieure. Qu'une chose soit présumée présente ne signifie pas

qu'elle existe. Si nous reconstruisons une scène réelle au-delà de l'image, il s'agira d'une scène où le photographe, la technologie et la chimie seront entremêlés, avec les histoires cosmiques inhérentes à son apparition et sa constitution. Si nous envisageons ces photographies-phénomènes, que révèlent-elles du monde dont elles sont la preuve ?

\*

*Cette section aurait dû être filmée ou au moins posséder une bande sonore. Quelque chose qui viendrait d'un film d'Hitchcock, la musique de Bernard Hermann pour Les Nerfs à vif peut-être ? Non, plutôt la scène d'ouverture de Shining, quand la famille approche de l'hôtel le long d'une route montagneuse sans fin et que la caméra suit la voiture en plongée, comme une menace, sur fond de musique électronique inquiétante et crépusculaire.*

Je ne pense pas que ce soit un hasard si de nombreuses photographies de Chrystèle évoquent frontières, horizons, limites, nous sommes toujours sur le fil de quelque chose, souvent confrontés à des formes indéfinies dont les bords et surfaces ne révèlent aucun monde solide. Mais où réside l'indéfinition ? Là-bas au loin dans l'image, est-ce un nuage ou le brouillard ? Dû au tremblement de l'appareil ou au processus d'exposition ? Il s'avère difficile de parcourir le relief dépeint, car ce n'est pas le relief qui est représenté mais son parcours, son itinérance. Comme d'être perdu sur des routes familières. Aucune scène dans l'œuvre de Chrystèle ne peut être suffisamment transcendée de manière à la loger entièrement dans une image régie par les lois de la perspective ou de la gravité. Même si nous voyons très bien quel est l'objet qui a été placé en face de la lentille afin

de prendre part à la photographie-phénomène, ce qui semble être un manque d'informations détaillées dans la photo est en vérité une précision. La véracité et la réalité de la photographie proviennent de la mise à l'écart des détails de l'image.

Les détails nous empêchent de voir. L'hypothèse selon laquelle notre monde est simple et solide et l'obsession de focaliser obscurcissent le travail accompli pour faire perdurer cette hypothèse. L'univers dévoilé par ces photographies naît à l'existence avec la prise de vue. Pas simplement parce que la photographe intervient et peu à peu s'enchevêtre à l'organisation spatiale qu'elle décrit tout comme un scientifique qui désire mesurer le mouvement des particules interfère avec elles en les mesurant, mais aussi parce qu'il y a plus en jeu que la simple observation.

L'univers photographique de Chrystèle Lерisse compromet la position du spectateur implicite dans notre exercice de la photographie. Il est fait d'acteurs et non d'observateurs. Pas parce qu'elle a totalement abandonné le spectateur : la position qu'elle lui confère est une extrapolation de la position de l'acteur. Sans dénier à l'expérience un caractère objectif, Chrystèle le met en doute. L'instant d'une vue objective est emporté loin de sa place traditionnelle dans le passé, au moment où l'image est prise, et poussé en avant jusqu'à une évaluation future. Celle-ci jettera sur nous un regard rétrospectif, dans ce que nous avons d'inachevé, grâce à elle nous pourrions nous-mêmes nous observer, en sachant que ce sol sur lequel nous avons bâti aurait pu être différent.

Ce paysage ne verse pas dans la désolation, il lui résiste. Il ne veut pas remédier à la perte, quelle qu'elle puisse être. Il demeure avec la

souffrance, il la répète, non en raison d'une incapacité à échapper à l'attraction gravitationnelle de sa perte imminente, il ne s'agit pas de mélancolie mais de quelque chose comme une résistance à la fin du deuil et à la trahison qu'elle représenterait. Le paysage dans le travail de Chrystèle Lерisse résiste, et c'est une contribution politique.

## Pessimisme

Vous êtes réveillé, vos yeux sont ouverts et vous ne pouvez réaliser où vous êtes, quel jour il est, ou même qui vous êtes. Chaque chose semble étrange et pas tout à fait à sa place, mais une seconde plus tard vous reconnaissez votre chambre : chaque chose est comme elle doit l'être et rien de grave n'est arrivé. Dans ces moments-là vous réalisez que se réveiller n'est pas simplement une transition entre le sommeil et la veille, un état ne se définit pas simplement par rapport à l'autre. Dans les phases plus perturbées d'une vie, l'urgence brutale d'échapper au sommeil se dissocie du processus normal de réveil et vous amènera brièvement vers un vide étrange que j'appelle l'état de golem.

Dans cet état vous pouvez aisément fuir, si besoin est en faisant du mal à quelqu'un, mais pas grand-chose de plus. Je me suis habitué à sortir du sommeil sans me réveiller à proprement parler et sans être capable d'interpréter les signes pour identifier celui qui se réveille, angoisse exquise que de ne pas être capable de savoir qui repose en ce lit, à quelle heure et en quel lieu, fixant le plafond du regard. Je l'appelle l'état de golem à cause du sentiment que tout en moi est boue. Je ne vois rien grâce à mes yeux, mais je suis conscient de la pièce au travers d'une solidarité avec tous types de matières. Cet état fugace n'est pas une fenêtre ouverte sur un état animal latent, mais quelque chose de plus profond, de plus cristallin, qui croît, qui bouge et vit presque, cependant pas de la manière dont nous pensons normalement aux choses vivantes. C'est comme rentrer en contact avec les matières premières de notre vivante mécanique, comme dans le récit du golem au XVI<sup>e</sup> siècle à qui on donne vie à partir de l'argile du fleuve pour protéger le ghetto de Prague. Une créature animée existant en parallèle de ses maîtres humains.

Cette fois-ci je suis sur mon canapé lorsque je me réveille et ma tête est malaisément soutenue par quelques coussins délavés que nous avons achetés lorsque nous avons aidé à vider la maison d'une personne décédée. J'aime leurs motifs. À un certain moment ils ont dû être à la mode, mais à présent ils ne font plus que rappeler le passé. Les coussins ont fait retomber ma tête en un angle biscornu et je me suis réveillé en étouffant, forcé en cela de m'élever à la surface de la conscience. L'image d'un poisson suffoquant sur le sol se mélange avec la mienne alors que je halète sur mon canapé. Je hoquette et je me débats pour prendre le contrôle de ma respiration. Maintenant je ne parviens pas à reprendre mes esprits hébétés. Cette expérience dure quelques millièmes de secondes mais remue des émotions primitives et me laisse une forte impression. Ce n'est pas la longueur de l'expérience qui compte mais son intensité, comme dans un accident de voiture. Je me sens comme atteint de graves lésions, sans pouvoir les localiser.

Je bois un peu d'eau. J'ai un rendez-vous au Café du Commerce dans une heure aussi j'ai un peu de temps à tuer avant de m'y rendre. Je ne parviens pas à faire quoi que ce soit d'utile aussi je cherche les mots « étouffer » et « rêve/mythe/archétype » sur internet. Je découvre Job 7 : 15 : « aussi je préférerais être étranglé et mourir plutôt que de garder ce corps qui est le mien ». Je suis ému par cette lamentation suicidaire, « Ma-ha-naq ma-wet », étranglement et mort. Même si je n'ai pas enduré de très grande perte au cours de ma vie je crois comprendre l'importance de saluer les lamentations et la douleur à son paroxysme. Nous sommes organisés autour de l'idée de notre propre bonheur, nous le poursuivons à travers nos activités, nos choix, nos pensées mais aussi proche que nous soyons d'atteindre ce bonheur, nous passons beaucoup de temps au seuil

de son enclos, assez proches pour profiter de la chaleur de sa lueur prometteuse, mais nous n'y entrons jamais. Bien sûr, ici je parle pour moi et je ne devrais pas supposer que c'est la même chose pour vous.

Je suis en avance pour mon rendez-vous avec Martin au café. Je porte un pull rose poussiéreux qui a été à la mode un an auparavant mais ne l'est plus tout à fait. Il est assorti de manière improbable avec le décor bordeaux du café. Je me suis attaché à ce pull et je l'ai porté en permanence depuis une quinzaine. Il est délavé et taché, et il n'est pas plus charmant pour avoir été usé jusqu'à la corde. De voir ce vêtement rose crasseux me fait penser à la Tristesse, non à la mienne, ni à celle pour le pull maltraité. J'ai l'impression que ce pull est une preuve que la tristesse est une qualité de l'Univers et pas simplement une émotion humaine. Mon pull sale et élimé est la partie immergée d'un iceberg gigantesque de Tristesse cosmique. J'y pense tandis que j'attends Martin, mais ici personne n'est triste, ni moi, ni les autres clients, ni Flavien le propriétaire. Mais le pull rose est là, exsudant son humeur terreuse sur toute la scène. Ou est-ce que je suis triste dans le sens où je deviens un réceptacle pour la pitié, parce que je porte un pull sale en public ?

Je m'interroge à propos des différentes sortes de tristesse, à propos du deuil et de la souffrance et des différences ô combien subtiles entre les cas de figure et les contextes. Je m'interroge à propos de l'angoisse et de l'aliénation comme tonalités que nous pouvons utiliser afin de comprendre le monde. J'ai parlé assez souvent à Chrystèle pour savoir qu'on ne peut pas entrer dans son travail de la bonne manière si on le considère, au sein du monde, comme un reflet de nous-mêmes, émotionnel et narcissique. Elle ne fait pas simplement des photographies mélancoliques ou des méditations poétiques sur

la mortalité. Son approche hérite bien plus des postures modernistes, de la manière dont elles donnent forme et matérialisent, avec un intérêt moindre pour la représentation comme but en art. Ses œuvres ne sont jamais de seules images des choses. En s'attardant sur les travaux de Chrystèle, en tournant les pages de l'un de ses livres ou en regardant ses photographies dans une exposition, vous ressentez l'immanence de l'état d'esprit comme une entité tangible, œuvrant dans le concret à la structuration du monde et non à une projection psychologique. Vous prenez conscience de la découverte qui est la sienne, que le monde n'est pas passivement et simplement là pour nous, pour être dépeint dans nos représentations et nos théories, il nous donne la réplique, nous négocions et communiquons avec lui grâce à un tissage d'actions interconnectées.

Si, dans ces photographies, l'optimisme vis-à-vis des relations humaines fait défaut, cela n'entraîne pas pour autant un pessimisme paralysant. Une certaine résolution et une prévenance existent qui sont encore possibles malgré le pessimisme raisonné qui émerge de la pratique de Chrystèle. Elle n'est absolument pas un projet nihiliste, une résignation ou une faiblesse, confrontée aux motifs de souffrance sans cesse renouvelés qui définissent l'histoire. Elle est orientée vers l'objectif de débarrasser la photographie de l'idée qu'elle doit agir comme une preuve d'un monde du passé immédiat dont nous pouvons nous rendre maîtres. Elle décrit un monde dont nous ne sommes pas le centre, où cependant nous laissons encore nos vestiges. Ce qui est surprenant à propos de ce travail est qu'il est capable de mobiliser un spectre complet de traces et d'empreintes humaines, de l'architecture et du paysage jusqu'aux biens personnels et aux créatures domestiques. Cependant elles sont découvertes dans un paysage aliéné qui ne reçoit plus ces empreintes comme

des indicateurs de progrès. C'est le paysage qui vous réveillerait en golem avec un passé d'argile et un vouloir prédéterminé. Un paysage qui accompagne et longe un monde étrange empli de mutations et de possibles, y compris ceux de notre échec et notre extinction. Il peut embrasser ces possibles autant qu'il est nécessaire pour fuir les idées intéressées et moralisatrices qui limitent notre aptitude à penser clairement le futur.

Je suis encore perdu dans mes pensées quand Martin tire une chaise et me demande d'échanger nos places tout en commandant deux cafés. Il veut parler d'écologie et de ce que les arts devraient faire pour prendre en compte les effets négatifs dont ils sont eux aussi responsables. Sans grande conviction je fais état du tri des déchets que j'effectue tous les jours mais avant que j'aie pu dire quoi que ce soit d'un peu important : « Non, c'est là qu'est le problème, tu te complais dans le minimum, l'illusion de bien faire. Sérieusement, si ta vie en dépendait que ferais-tu pour te protéger de la catastrophe écologique ? Quelle est ta stratégie ? » Je n'ai clairement pas de stratégie. Martin poursuit : « L'ennui dans ton attitude c'est que tu penses que le problème relève du règne humain, tu accomplis un certain type d'action socialement reconnaissable, écologiquement pertinent et si ce n'est pas assez une génération future prendra en charge la gestion du problème. Peut-être aura-t-on un peu moins d'espèces et un peu plus besoin de développer les technologies avancées ou aurons-nous besoin de nous habituer aux nouveaux systèmes climatiques, mais peu ou prou tu penses que tout continuera plus ou moins comme avant. Mais ce n'est pas comme ça que ça va se résoudre. Nous avons tous besoin d'arrêter de penser à la planète comme à un endroit bienveillant qui fait des efforts pour nous héberger au mieux. Le monde naturel est autant une menace que

nous. La vérité c'est que collines et forêts te tueront même si pour cela elles doivent en passer par leur suicide. »

J'avais eu les mêmes réflexions mais pas pour les mêmes raisons. Je ne saurais dire si Martin avait parcouru des sites internet sur l'écologie de l'anthropocène ou le paganisme animiste, aussi sur l'instant ne suis-je pas tout à fait sûr de la manière de poursuivre. Je lui dis que j'ai arrêté de laver mon pull pour économiser de l'eau, mais il ne saisit pas la plaisanterie. Le problème, dit-il, c'est l'Espoir : « tant qu'il y a de l'espoir, il y a toujours un moyen de ne pas changer quoi que ce soit. La désespérance, le pessimisme total, c'est de cela que nous avons besoin, c'est uniquement au fin fond du désespoir que nous gagnerons assez de liberté pour agir. » Je me sens las et épuisé malgré le café, je change de sujet.

\*

Cela fait longtemps que je n'ai pas regardé par la fenêtre de la voiture le paysage qui se déroule, au sein duquel j'ai vécu ces dix dernières années. Les déplacements sont habituellement un temps où la pression du jour se relâche, et j'ai perdu l'habitude d'observer quoi que ce soit lorsque je regarde la route au-dehors. J'essaie de me montrer plus attentif, les choses sont toujours changeantes. Je tourne à l'angle où trois ans auparavant se trouvaient toujours quatre chevaux élégants. Ils ne sont plus là, le champ est vide et envahi de ronces. Ici, le toit de la maison de M. Farges s'affaisse déjà en se creusant, bien qu'il ne soit mort qu'il y a quelques années. Quelques nouvelles granges, des blocs de métal plats et peints en vert. En une après-midi il suffit d'une personne et d'une machine pour raser jusqu'au sol d'antiques maisons de pierre. C'est étrange de construire de si éphémères et

légers bâtiments au sommet des décombres. Je me suis laissé dire que c'est le paysage parfait pour les gens stressés, c'est sans surprise, juste un vert calme qui se déroule doucement.

Je repense au travail de Chrystèle, à la manière dont la géographie spécifique d'une photographie n'est pas réellement ce qui est décrit. J'apprends à distinguer un univers potentiel, parallèle, dans son travail. Un paysage de Golem, libre d'êtres transcendants et rempli de systèmes mécaniques aveugles, la vision d'un étranger, la vision de la créature, belle et désolée. Retour au paysage en partant de son travail, malgré sa nature réservée il devient le lieu des limites, des horizons et soulève la question de l'itinérance. Ce lieu est entièrement mêlé à l'expérience et à l'Histoire, aux vies et à la géologie, dans la déception et le danger. Il est mêlé à nous et à nos pensées à son propos.

Même si ma rencontre avec le travail de Chrystèle commence à un niveau personnel, inévitablement cela mène à la question de nos mois publics et de notre visibilité à l'intérieur du paysage qu'elle présente. Chrystèle est attachée au territoire, mais pas au sens où l'identité et la nationalité sont invoquées pour valider quelque idéal. Cet attachement au territoire ressemble plus à un réveil dans les sables mouvants, où vos questions naissent simultanément. Qu'est-ce que cela peut devenir ? Qui pourrais-je être ? Je pense, alors qu'enfin nous ouvrons la porte sur le présent et commençons à entrer, que nous ne découvrons pas un monde antérieur, mais plutôt des sentiments complexes aliénés et exaltés, mêlés à la matière brute de la vie.

Pendant les longs mois d'hiver que j'ai passés à réfléchir sur le travail de Chrystèle j'ai certainement vu la pénombre et des horizons

qui m'ont révélé le territoire du vide. Même ce coin de campagne doux et paisible où vit Chrystèle pourrait devenir surnaturel et oppressant. Mais pendant tous ces mois de couvaion intellectuelle et de recherches mélancoliques j'ai toujours senti qu'il y avait là une mission ou une possibilité pour l'action. Personne ne peut trouver ici la résolution et la plénitude même si nous sommes en présence d'une singulière beauté. Ce paysage, le paysage de Chrystèle, n'est pas fait pour le bonheur ou la résolution, mais il a une préférence pour l'action directe, à quelque niveau qu'elle soit. La résolution et la plénitude sont les Graal de l'effort humain mais avec Chrystèle, sans eux, nous ne sommes pas simplement pessimistes.

J'envisage le travail de Chrystèle comme une sorte de pessimisme philosophique et pas psychologique. Le processus normal du pessimisme dans sa dimension psychologique est inductif. Nous allons du particulier au général, d'un sens personnel du non-sens à un monde qui n'en a pas. Avec Chrystèle, le travail a déduit quelque chose, il découvre le monde comme étant hostile au sens et à l'ambition humains. Elle dérange nos vaines tentatives pour nous situer à l'intérieur d'un monde avec un peu de certitude, mais elle offre à la place un univers étrange et distingué.

Dans son travail le Temps, ce fardeau, est reconfiguré. À la différence de la plupart des êtres vivants, nous savons concevoir passé et futur et nous pouvons prédire et savoir des choses qui ne sont pas encore arrivées, comme la mort des autres et la nôtre propre. C'est un facteur important dans la perspective pessimiste, il nous révèle notre impermanence et les inévitables changements dans la prospérité ou la souffrance qui vont finir par rencontrer toutes nos tentatives de progrès. Au lieu de reculer devant cette vision désenchantée et

crépusculaire, le travail de Chrystèle offre à chacun la possibilité de puiser à l'intérieur de ce schéma pessimiste général et d'accepter cet état de choses qui peut être à l'origine de nouvelles façons de vivre, de clarté et d'honnêteté.

Cela trouve son accomplissement à travers quelque chose qui a la forme du deuil. Mais c'est un deuil qui n'a pas d'objet et ne travaille ni à une résolution ni à une fin. C'est un deuil qui vient du futur, qui forme le lit de l'intimité et de l'attachement, non seulement entre les êtres humains, mais avec la matière de toute chose. C'est un deuil que nous anticipons dans la plus proche et la plus sincère des relations. Je le vois dans la tonalité de ses photographies, dans la façon qu'elles ont de naître à la vie, dans ce qui est exclu comme sujet et ce qui vient à nous à travers l'usage de séries et d'autres instruments conceptuels qu'elle utilise.

Souvent, la tâche de la culture est de nous détourner du caractère arbitraire de la vie à travers ses hédonismes ou d'insister sur la singularité étrange de la conscience humaine et pour ce faire elle dévalorise le cosmos comme le simple et banal arrière-plan de notre survenue au monde. Ces photographies ne dévalorisent pas le monde tel qu'il est, elles n'offrent pas non plus un monde meilleur qui aurait eu lieu avant ou qui viendrait après, elles n'ont rien non plus des qualités religieuses que la souffrance et l'aide de l'espoir définissent. Dans ce travail, le monde existe, il est incapable de refléter notre désir pour lui, mais il est toujours là. Non, le monde n'est pas dévalorisé. En fait, c'est la nature arbitraire du monde qui est la plus puissante et la plus fascinante dans ces travaux. L'art de Chrystèle n'offre pas de consolation pour toute tristesse ou perte dont nous avons souffert, mais à la place un nouveau fondement qui ne se valide pas par les discours de la raison et du progrès.



L' édition *Chrystèle Lerisse, Enter into Photography*  
est publiée grâce aux partenaires suivants :

Ministère de la Culture - Drac Nouvelle-Aquitaine -  
ARTZO  
Treignac Projet  
Cyril Lerisse  
François Leymarie  
André Bellot  
Les souscripteurs

Conception éditoriale Treignac Projet & ARTZO  
Conception graphique Treignac Projet & ARTZO  
Photogravure Jean Marc Berguel  
Relecture anglais, Liz Murray, Peter Gibbons, Sabrian Tarasoff  
Relecture français Nathalie Lerisse, Michèle Faurie  
Crédits photographiques Chrystèle Lerisse

© Sam Basu pour le texte, 2021  
© Chrystèle Lerisse pour les photographies, 2021  
© Jérôme Felin pour la traduction française, 2021  
© ARTZO éditions, Saint Gilles les Forêts, 2021



**Treignac Projet**

*Chrystèle Lerisse, Enter into Photography*

texte de Sam Basu, traduction de Jérôme Felin, photographies de Chrystèle Lerisse,  
première édition, a été achevée d'imprimer le 30 septembre 2021 sur les presses  
d'Escourbiac l'imprimeur en France à 300 exemplaires.

ISBN n° 978-2-9567060-1-4  
Dépôt légal, octobre 2021





