

TEXTE CRITIQUE DE JEAN-CHRISTOPHE BAILLY, 2018

Un art de manipulations lentes et secrètes, nocturnes la plupart du temps, une science fine des dépositions et des extractions, un rapport constamment maintenu avec la nature et la matérialité de tout ce que l'on peut toucher ou voir - c'est ainsi que se présente le travail entrepris par Delphine Wibaux depuis maintenant quelques années et dont on devine qu'il ne peut, compte tenu de son amplitude, que se recharger continuellement à lui-même, à la façon d'une suite de protocoles d'expérience se renouvelant en cascade. A l'origine de ce travail, et peut-être déjà comme une première récapitulation, se trouve un texte écrit en 2013, *Partition lunaire*, dans lequel des actions effectivement conduites par l'artiste sont décrites comme les gestes d'une quête nocturne ayant les traits d'une fiction - sorte de journal de bord qui déplacerait la réalité de l'atelier vers la forêt et la nuit, la narratrice habitant à l'intérieur d'un arbre et n'en sortant qu'entre le crépuscule et l'aurore. Cette dimension de conte qui imprègne tout le texte irradie aussi les travaux, mais jamais n'y est abandonné le souci de la qualification matérielle des choses et des lumières rencontrées. Mieux, c'est la forme-conte ou le fictionnement qui installent la matérialité et lui rendent justice. La lune est le garant de cette installation du monde en lui-même : le sceau énigmatique qui nimbe les actions n'est pas un supplément, il en fait partie, il les sous-tend.

« Claire dans de la nuit, autour de la terre errante lumière d'ailleurs » - c'est ainsi que vient la lune dans le poème de Parménide (au plus lointain, donc, de ce qui nous fonde) et c'est ainsi, encore qu'elle éclaire la *Partition lunaire* et les actions qui y sont décrites. La lumière venue d'ailleurs arrive ici, là où on la recueille. Elle est moins forte que celle du soleil, elle ne brûle pas, mais elle agit en douceur, en pâleur, et c'est cette action que Delphine Wibaux scrute et recueille. Il ne s'agit pas pour elle de piéger, mais de capter, de recueillir des traces. Ce qui est recueilli de la sorte, c'est la façon dont la lumière émise par la lune affecte les surfaces. Ici entre en jeu la fabrication de ces surfaces, c'est-à-dire toute une alchimie de préparation, destinée à les rendre photosensibles : sensibles à cette lumière pâle dont les intermittences et les rythmes se répartissent sur les 29 nuits du cycle lunaire. Les moyens d'obtention de ces surfaces sont divers et secrets, ce sont pour l'essentiel des mélanges et des décoctions végétales. Avec ce qu'ils révèlent d'un bricolage patient et attentif mais aussi avec ce qui en résulte comme image, on est très près du climat de l'invention de la photographie, et notamment des tentatives d'Hyppolite Bayard telles qu'elles ont été recueillies dans ses cahiers d'essais. On pourrait dire qu'avec ses différentes expériences de captation, Delphine Wibaux mène un travail quasi photographique, mais qui se ferait sans appareil ni sténopé - l'appareil cette fois c'est la performance lumineuse continue de l'univers. On peut concevoir la photographie en général comme l'interposition d'une surface dans un flux, mais cette fois la surface est à l'air libre et le temps de pose est très long ou, mieux, il n'y a plus, à proprement parler de pose, il n'y a plus que l'action du temps, et elle est continue : l'univers infuse.

L'image ainsi obtenue par captation - les surfaces étant directement exposées à l'action de la lumière - ressortit à ce que les Grecs appelaient des images acheiropoïètes, non faites de la main de l'homme, et ce régime, qui est celui des reflets et des ombres, est celui d'un devenir. Non seulement les temps d'exposition des surfaces sensibles mises au point par Delphine Wibaux sont longs, (plusieurs mois parfois) mais encore souvent les résultats ne sont pas fixés : de telle sorte qu'entre ce qui apparaît et ce qui s'efface existe une continuité : l'image fixe est comme soumise à une sorte de fondu enchaîné très lent (transformation « plus lente que le passage d'un nuage mais plus rapide que la naissance d'une ride » nous est-il précisé) qui la relie à son devenir - à son effacement. Ce qui vient est en même temps ce qui s'en va. Delphine Wibaux parle à leur sujet d' « images vivantes » : à la limite, il n'y a plus image, mais passage, sillage. Que l'image à laquelle on est confronté soit elle-même un sillage et, comme telle, un vestige, c'est vers cette idée que nous portent les expériences de Delphine Wibaux, telles qu'elle les a fictionnées dans sa Partition lunaire et telles qu'elle les développe en les mettant en scène de façon à chaque fois différentes, dans des espaces qu'elles transfigurent. Je dis « expériences » et non pas « œuvres » car ce qui s'impose c'est justement quelque chose qui ne s'impose pas et qui fonctionne plutôt comme une proposition - un suspens. Ce que l'on voit, qu'il s'agisse de surfaces ou de volumes, c'est le contraire de ce qui est cadré, soclé, fixé, ce sont des copeaux, des fragments, des chutes, et c'est ainsi, via des réseaux, que c'est présenté, que ça se présente, au présent d'une action d'ailleurs continue : par exemple la façon dont sont suspendus sur des fils les 29 morceaux de cuir exposés à la nuit dans la forêt du conte comme entre les arbres de Luminy, ou par exemple encore cette façon « petit Poucet » de déposer au sol fragments ou éclats, quitte à les mêler à d'autres types d'extraction - ainsi les Témoins souples (lamelles d'images déposées sur des pierres ou des tessons de céramique) présentés en même temps que des fragments archéologiques sous-marins.

Rien de gratuit à cet échange entre une production artistique et quelque chose de trouvé - ce qui est en jeu, et est montré, démontré même, c'est le passage du temps et ce sont les gestes par lesquels ce passage peut être rendu présent. Nous avons à disposition nos sens, ce n'est pas rien (et le texte de Partition lunaire peut aussi être lu comme un catalogue détaillé de nos capacités perceptives), mais les outils que fabrique Delphine Wibaux sont comme des affineurs de percept qui viennent augmenter et enrichir notre rapport au sensible. Dans leur diversité technique inventive, ils couvrent une étendue qui va des plus anciens gestes (comme la cuisson, la décoction) à l'utilisation de moyens sophistiqués provenant des sciences de la nature. La finalité de cette ouverture d'éventail, c'est celle d'une écoute démultipliée, affinée, hypersensible. Le but n'est pas simplement d'obtenir une qualité de définition supérieure, mais à travers elle, de rendre notre vie plus réelle et ressemblante, plus approchée. Dans un monde d'instrumentalisation généralisée, des occupations comme celles de faire venir par la lenteur des reflets spectraux de lumière lunaire ou de mettre au four des fragments de céramique imprégnés de pigments pour voir comment ils évoluent sont clairement des évasions, des voies de sortie. Et ce que nous voyons, nous, ce sont les traces de ces échappées, les signes vivants de ce recours maintenu à la matérialité du monde phénoménal.

Ce monde est à la fois celui d'une infinie dispersion des occurrences et celui d'échanges incessants entre l'infime et l'immense. Il faut imaginer des vibrations, des tremblements, des projections, des effacements, des métamorphoses. Le grain (de matière, de lumière) est le véhicule de ces mouvements qui sont comme des émotions de la nature. Il arrive que la lumière du soir projette contre les murs les ombres de branchages et de feuilles que le vent agite légèrement, et c'est à chaque fois comme un film ralenti dont la puissance d'emprise est considérable – c'est vers de tels phénomènes que Delphine Wibaux se tourne, en les recréant, par exemple il y a ce morceau de verre suspendu dont l'image projetée tremble au passage des trains (c'était l'une des pièces du « laboratoire à résonances » installé à la Friche de la Belle de Mai dans le cadre d'un travail mené de pair avec Tom Rider). En vérité, et l'attention portée à un si infime sursaut le montre, c'est vers une sorte de chorégraphie que ces expériences et ces installations se dirigent : certes pas quelque chose de réglé, mais des suites d'indications, mais l'apprentissage d'une cinématique lente sur laquelle peut-être nous devrions apprendre à nous régler – le temps de voir, de voir venir, et d'écouter.

On se souvient du geste par lequel Gilles Deleuze mimait l' « être aux aguets » qu'était selon lui l'animal, or c'est à une telle vivacité de l'attention, à une telle tension de la vivacité que le travail de Delphine Wibaux fait penser : être aux aguets, à l'écoute, entendre et faire entendre les moindres plis, les moindres dépliements. Je parle d'animaux et je pense à ce fil d'alerte – c'est son nom – par lequel certaines épeires sont reliées à leur toile et qui les prévient de tout ce qui peut y survenir. L'alerte, l'attention aux signes, aux sursauts, aux écarts, c'est aussi ce qui fait toute la vie du petit animal du Terrier, la nouvelle de Kafka, à laquelle il est impossible de ne pas penser en lisant la Partition lunaire, mais à la différence que la zone de repli de ce monde souterrain devient aussi dans le récit de Delphine Wibaux une sorte d'observatoire, c'est en effet dans son cas le ciel nocturne qui constitue le fond (sans fin et sans fond) de la préoccupation. Et ce ciel, vers lequel on lève malgré tout trop rarement la tête, il n'est pas seulement là-haut, mais parmi nous. L'une des idées qui vient, en fréquentant les images vivantes de Delphine Wibaux, c'est que nous sommes en vérité déjà dans le ciel, immergés dans la variation de ses lumières, exactement comme le sont les plantes, à la différence près que nous l'avons oublié. Or à la photosynthèse imaginaire qui nous est ainsi proposée, un répondant matériel existe, valant pour preuve : ce sont ces micrométéorites magnétiques que Delphine Wibaux et Tom Rider recueillent, véritable poussière céleste dont ils nous rappellent que tous les 300 pas nous marchons sur elle, tant elle est abondante. L'idée de « tamis perceptifs » générant des chutes de poussière dues aux mouvements se voit ici enrichie d'une extension céleste, et ce n'est pas un hasard si la matière de ces grains a été associée aux pas d'une danseuse dans l' « installation vivante » intitulée Dissoudre le lieu, récolter quelques traces de lumière, comme ce n'est pas un hasard non plus si cette danseuse, Yoshiko Tanigoshi, vient d'un pays, le Japon, où la conscience du tellurique est la plus vive, le tellurique, que l'on peut considérer comme l'activité terrestre par excellence, étant en même temps un souvenir du ciel inscrit au cœur de la Terre, minéral et sidéral se rejoignant dans une unité proluxe : comme on le voit, c'est d'elles mêmes que pleuvent les associations, comme pleuvent les poussières, tout n'est qu'affaire d'attention et de recueil.

« La somme de ce qui nous touche, on l'appelle la nature » disait Novalis au début des Disciple à Saïs. À cette définition tout indique qu'il faut revenir et nous avons besoin pour le faire d'indicateurs et d'outils précis et sensibles, ce que sont, de façon libre et inventive, les réalisations de Delphine Wibaux, de surcroît dénuées de l'encombrant pathos de l'œuvre.