

ENTRETIEN AVEC VERGINE KEATON

AVRIL 2020

Vos précédents films avaient pour décors une nature en permanente recomposition ; qu'en est-il dans votre nouveau projet, *Bataille* ?

Au départ de chaque création, il y a des images, relativement imprécises, diverses, éparpillées. C'est souvent à la faveur de lectures que je parviens à déterminer plus directement le décor et l'histoire – *Antigone* de Bauchau pour *Je Criaï contre la vie*, la poésie d'Empédocle pour *Le Tigre de Tasmanie*. Pour ce nouveau projet, je m'intéresse à l'architecture, ou plus largement aux espaces qui entourent les hommes, qui structurent leurs manières de vivre, de se déplacer. En lisant *Le Désastre de Pavie*, de Jean Giono, j'ai trouvé une situation qui faisait écho à ces premières intentions.

Mes films précédents se situent hors du temps humain, ils mettent en scène des temps géologiques que l'on ne peut pas percevoir à l'échelle humaine. J'avais envie, pour *Bataille*, de me replacer du côté des humains. Cependant, cela ne m'intéresse pas de décrire et d'animer un personnage singulier, réaliste ; mon style graphique ne se prête pas à cet exercice, je ne suis pas dans le cartoon qui recourt par exemple à l'exagération des traits et des mouvements.

C'est donc plutôt le groupe humain qui concentre ma recherche, en particulier ses déplacements, situés et contraints dans un environnement, donné. Comme les groupes d'animaux dans *Je criaï contre la vie*.

À ce stade, je peux décrire une atmosphère de fracas, où les éléments s'interpénètrent, les corps n'existent plus singulièrement mais dans leur rencontre, comme une sorte de gros corps enchevêtré. Tout cela dans une temporalité et un environnement très organisés. Ces deux mouvements existent dans le livre de Giono ; un élan vital presque romantique et une organisation très pragmatique, technicienne.

Je voudrais rendre compte de cet écart entre le temps de l'homme qui se bat au présent, avec des chaînes de causalité extrêmement simples et rapides (je te porte un coup, tu tombes et tu meurs) et celui de la nature qui se transforme, plus lentement, au gré de ces batailles. Frontières, paysages, reliefs sont à la fois instrumentalisés et transformés par les hommes au combat.

Pouvez-vous décrire votre technique de création ?

Je conserve un corpus iconographique issu de la renaissance. Cet ancrage me permet de décontextualiser la bataille, il n'est pas question que l'on puisse se projeter dans des questions nationales, historiques ou idéologiques. C'est une guerre allégorique en quelque sorte. L'iconographie de la renaissance est riche de représentations de batailles, elle est très propice au travail que je mène et permet en particulier de travailler une guerre au corps à corps.

Je pars toujours d'iconographies préexistantes : peintures et gravures, issues de la culture populaire et classique. Je ne choisis jamais un tableau de grand maître que je vais mettre en mouvement ; la dimension extraordinaire de la mise en mouvement d'une peinture ne m'intéresse pas. Au contraire, je cherche des motifs qui appartiendraient à notre mémoire collective, que l'on a la sensation d'avoir déjà vus. Dès que la première image apparaît, on doit pouvoir se projeter dans une histoire commune et connue. Ces images semblent par conséquent familières, un peu comme les thèmes et les histoires que je mobilise, mythiques ou préexistantes – Antigone ou la création du monde d'après Empédocle. Je fabrique donc des images familières, mais aussi très singulières et étranges. En effet, j'utilise énormément de fragments de peintures différentes, produisant un excès de couches, de matières et de textures. Ainsi, les images ne sont potentiellement jamais épuisées, on peut sans cesse les raconter autrement, les relire et les redécouvrir.

Dans mes films, peu de motifs qui se jouent, je recours beaucoup à la répétition : des cerfs et des chiens qui courent, des écroulements de nature, un volcan en éruption, un tigre en cage, un glacier qui fond, un paysage de montagne. Ce que j'aime, c'est que l'on se mette progressivement à voir ces motifs, donc je les joue et les rejoue. L'idée est qu'on progresse de l'animation des éléments à l'animation de la matière même afin d'accéder, par exemple, à la matière même du glacier, à sa profondeur et à son histoire. S'agissant des cerfs, on les voit d'abord courir – ils font leur boulot en quelque sorte – puis on perçoit peu à peu le moindre sabot qui se plie, d'une certaine manière. Je cherche à faire du détail un événement.

Bataille sera votre premier long-métrage. Qu'implique pour vous ce passage du court au long ?

Je veux que le film soit une longue bataille d'une heure, qu'il n'y ait rien d'autre, mais que cela devienne le portrait des hommes. Je pense à des allégories que j'aime beaucoup comme celle de Lorenzetti sur les effets du Bon et du Mauvais gouvernement, que Patrick Boucheron décrit dans l'avant-propos de *Conjurer la Peur*. La fresque figure à la fois de manière générale et synthétique les caractères du bon et du mauvais gouvernement, mais ce qui nous intéresse et nous émeut le plus, ce sont des détails, comme celui de deux corps rapprochés dont les mains sont posées l'une sur l'autre. Je veux montrer la grande bataille tout en permettant d'accéder sans arrêt au détail.

Mon souhait du long-métrage ne procède pas d'une logique de production comme c'est souvent le cas dans le cinéma (ou le court-métrage est une marche vers le long), mais d'un sentiment de frustration que j'avais éprouvé en réalisant *Le Tigre de Tasmanie*. J'avais alors envie de dérouler certains plans durant plusieurs minutes, que le glacier fonde – par exemple – durant au moins trois minutes. Ce qui est complètement incompatible avec le format du court. J'ai pu expérimenter cet étirement, ce travail sur des plans plus longs avec des installations, comme *Vous qui entrez ici*, au Centre Pompidou-Metz.

L'incidence n'est pas tant esthétique que rythmique. Dans mes courts-métrages, cela commence de manière très furieuse et on ne lâche rien jusqu'au terme. J'ai bien conscience que cette énergie ne peut pas exister sur une heure ; il y aura des moments de repos, de suspension. Le défi est de conserver malgré tout la tension, l'énergie ; je n'exclus d'ailleurs pas de solliciter un script-doctor, un scénariste pour m'accompagner sur ce point.

Comment se sont déroulés les travaux préparatoires que vous avez accomplis dans le cadre de votre résidence aux Ateliers Médicis ?

La première étape est toujours de lâcher prise. Au début du processus de création, énormément d'images et de choses me viennent, que je n'essaie pas de circonscrire ou d'organiser. Je laisse à ce moment-là vagabonder le plus librement possible les idées et les inspirations. C'est la première étape à laquelle j'ai pu me consacrer à l'automne dernier, durant laquelle j'accumule lectures et sources.

C'est à l'issue de ce processus que j'ai abouti au principe de ne réaliser qu'une grande bataille d'une heure. Puis, depuis cet hiver, je cherche à comprendre pourquoi telle image me plaît, comment elle fait écho à telle autre, et j'organise progressivement des cohérences, des liens, des récurrences. C'est un travail d'écriture, qui se passe principalement à la table, à mon bureau. Enfin, à partir de mai, je m'attèlerai à l'écriture du squelette du film, en précisant sa structure narrative et graphique.

Durant votre résidence aux Ateliers Médicis, vous travaillez également sur l'accès aux écoles d'art des lycéens de Clichy-sous-Bois, Montfermeil et des environs.

Ce désir est né d'un constat simple. Le fait visible et marquant, c'est le manque de mixité dans le champ de la création contemporaine. La population y est plutôt urbaine, parisienne, blanche, bourgeoise. Cela pose problème car les récits qui sont produits et diffusés ne sont, par conséquent, pas mixtes non plus. C'est assez naturel ; on ne peut pas reprocher à un·e artiste qui a grandi et s'est construit·e dans un milieu donné d'avoir les références et les préoccupations de ce milieu, ou bien de faire preuve d'une certaine maladresse – et parfois même de condescendance – lorsqu'il ou elle cherche à s'en échapper. Une partie de la population n'est pas présente dans la création et, de fait, ne s'y intéresse pas, ou moins, puisque les récits qu'ils y trouvent ne racontent rien de leur vie.

Il faut essayer de comprendre les raisons de cette absence de mixité, en particulier dans les écoles d'art : n'y a-t-il pas de place dans ces formations pour les jeunes gens issus d'autres milieux sociaux et culturels ? Les empêche-t-on d'y accéder ou bien n'y vont-ils tout simplement pas ? Pour quelles raisons s'interdisent-ils d'envisager ces cursus ? Quelles représentations ont-ils de ces cursus et de leurs débouchés ?

À l'École nationale supérieure des Arts décoratifs où j'enseigne, le problème n'est pas tant que des candidat·e-s ayant des profils plus divers ne passent pas le cap des épreuves d'admission mais qu'ils ne s'y présentent pas. Et je ne parle pas uniquement des jeunes issus des banlieues mais aussi de ceux provenant de petites villes ou de milieux ruraux.

Quelle méthode allez-vous développer ?

Le projet de parcours est en phase de préfiguration ; il se construit avec les enseignants. C'est le travail que nous menons en ce moment avec les Ateliers Médicis. Dans l'ensemble, le projet est simple : rencontrer les élèves en début d'année scolaire, leur présenter qui nous sommes et pourquoi nous venons à leur rencontre, leur expliquer pourquoi il est important qu'ils et elles intègrent ces écoles. Leur expliquer qu'il n'est pas si compliqué d'y rentrer et qu'il y a des métiers et des débouchés à la clé. Organiser des rencontres avec des artistes et des acteurs de la production artistique. Il s'agit aussi, et c'est essentiel, de créer une cohésion, un groupe de soutien mutuel, d'échange et d'inspiration. Dès cette année, nous avons accompagné une quinzaine de jeunes aux portes ouvertes de l'École nationale supérieure des Arts décoratifs. L'effet est immédiat : cela ouvre des portes sur des mondes qui semblaient très éloignés. Pour la suite, nous accompagnerons dans la préparation celles et ceux qui confirment leur intention de passer des concours.

Un des préjugés importants qui explique le manque d'intérêt des lycéens issus des classes populaires est d'ordre économique. La représentation qui prévaut est celle

d'artistes bohèmes qui ne peuvent se consacrer à l'art qu'à la condition d'être rentiers ; ou à l'inverse, d'artistes stars qui réalisent des coups et gagnent des fortunes un peu comme les joueurs de foot. Il ne s'agit pas de nier la précarité que connaissent de très nombreux artistes, notamment plasticiens, mais dans le secteur des arts appliqués et du cinéma, par exemple, il y a de l'emploi. Le secteur de l'animation ne cesse de recruter et peine même à trouver des personnes qualifiées. Il faut donc aborder frontalement la question des débouchés, des salaires, des statuts.

D'où vient votre engagement ?

J'ai passé un bac arts appliqués à Saint-Étienne, nous présentions les concours d'écoles mais en aucun cas les plus prestigieuses comme l'ENSAD ou l'école Boule. Ce n'est même pas que nous avions peur, c'est qu'il s'agissait d'une autre catégorie. Il y avait nous et celles et ceux qui étaient au-dessus. C'est ce mécanisme qu'il faut dépasser.

Ces écoles sont aujourd'hui en demande d'écritures différentes ; il faut donc veiller à ne pas faire rentrer ces jeunes aux parcours différents dans un moule, nous allons au contraire les encourager à affirmer leur singularité.

Artiste visuelle, Vergine Keaton réalise des films d'animation à l'iconographie et aux rythmes singuliers. Elle travaille à la réalisation de son premier long métrage, *Bataille*.

→ En savoir plus sur Vergine Keaton sur ateliersmedicis.fr

**ATELIERS
MÉDICIS**

Lieu de recherche,
de création et de
partage

Ateliers Médicis

4, allée Françoise Nguyen
93390 Clichy-sous-Bois
01 58 31 11 00