

Marcher

dans

Eulàlia Rovira
Adrian Schindler
+ Caterina Almirall

l'obscurité

à plusieurs

Un possible guide
à l'exposition La part sombre

B I B R A C T E



déterminer s'il était rentable d'y extraire des hydrocarbures. Ils ont finalement abandonné le projet, notamment parce qu'il y avait trop de manifestations publiques à leur encontre.

Apparemment, l'idée était d'en faire un site d'extraction de gaz utilisant la technique du *fracking*, la fracturation hydraulique.

E — Parmi les quatre rectangles, on a choisi celui-ci car on aimait l'idée de marcher sur *Prométhée* en raison de son histoire. Après que Zeus ait interdit l'utilisation du feu à l'humanité, c'est lui qui dérobe le feu aux dieux pour le donner aux hommes.

A — C'est un titan, considéré comme le protecteur de l'humanité. Son lien avec le feu, avec l'énergie, avec l'industrie nous a interpellés.

C — C'est aussi le symbole de la création. Le feu permet de manipuler et de créer, c'est pour cette raison que c'est le pouvoir des dieux, ou des dirigeants. Voler le feu c'est donc voler le pouvoir, s'emparer de la capacité créative, du contrôle.

A — Venir ici, à *Prométhée*, ça nous plaisait aussi parce que c'est un endroit qui nous amène à penser à de possibles futurs. Même si, en fin de compte, le projet s'est arrêté, tout reste ici, sous nos pieds, en attente.

E — Oui, ce lieu nous permet de mettre en évidence cette idée de latence, de comprendre qu'un site comme celui-ci, tu peux le voir comme un paysage ou comme un lieu rempli de ressources exploitables.

A — En plus, ce rectangle c'est une délimitation à cheval sur une frontière, il est censé correspondre à une réserve minérale mais qui n'a aucun lien direct avec la ville, la rivière ou le paysage environnant.

C — C'est intéressant de se demander comment des choses qui se trouvent

Une conversation à pied entre la commissaire d'exposition Caterina Almirall et les artistes Eulàlia Rovira et Adrian Schindler, en périphérie de la ville de Fraga (Espagne), en écho au projet réalisé à Bibracte.

E — Nous sommes à Fraga, mais au fond, ce n'est pas tant la ville qui nous intéresse, c'est plutôt ce qu'il y a en dessous.

A — Oui, en fait, nous sommes au-dessus de *Prométhée*... Au-dessus d'une hypothétique concession d'hydrocarbures qui a été délimitée autour de cette ville et qu'ils ont nommée comme ça.

E — Sur le plan, c'est un rectangle, et là, on se trouve plus ou moins au centre. En plus de cette concession, ils en ont délimité trois autres.

A — *Persée*, *Atlas* et *Hélios*. Elles dépendaient d'une entreprise canadienne, *Frontera Energy Corporation*, qui a obtenu en 2011 l'autorisation de les étudier pour

à 400 ou 500 mètres de profondeur peuvent être vues, pensées, ressenties ou perçues depuis la surface.

E — Et penser que nous sommes capables d'aller les chercher pour ensuite les broyer...

A — En creusant des puits verticaux et horizontaux pour ensuite y injecter de l'eau, du sable et des produits chimiques.

C — Oui, en fait, quand on s'intéresse à ce processus, il paraît plus fantastique que les histoires racontées dans la mythologie. C'est encore plus délirant d'imaginer qu'ils peuvent faire un trou à des milliers de mètres sous terre et y construire un mur de glace, que de penser aux entrées et sorties de l'inframonde des personnages mythologiques.

A — En liant l'histoire de Prométhée qui défie les dieux à la fracturation hydraulique, je pense à ce que les Amérindiens ont dit si souvent à l'homme blanc : « Ne prends pas les choses sous terre, que ce soit de l'or, de l'argent ou du pétrole, car un jour viendra une punition, la terre demandera son dû ». Et quand tu penses qu'une telle compagnie donne à une concession le nom de *Prométhée*, il semblerait qu'ils soient conscients qu'ils jouent avec les dieux, qu'ils jouent avec le feu.

C — Vous pensez que cette pierre c'est du schiste bitumineux ?

E — Je ne pense pas. Elle a l'air trop compacte.

C — J'étais amusée de voir que votre vidéo se compose de trois parties, avec trois personnages, trois types de textes, trois lieux et maintenant nous trois qui marchons ici. Mais je voulais vous demander, qui sont ces trois personnages ?

A — Ce ne sont peut-être pas des

personnages en tant que tels, mais plutôt des caractères, avec leurs qualités et leurs ambiguïtés.

E — Oui, pour moi ils condensent différentes façons d'aborder les choses, différents domaines.

A — En fait, leurs personnalités ont émergé des trois fragments de schiste qu'on a photographiés dans le Morvan : un fossile de plante, un débris de bas-relief d'une architecture romaine, et du schiste *pyrogéné* ouvert par la moitié [pièce n°5].

E — Nous avons pensé que ces fragments pouvaient être des sortes de scripts ou de partitions, au sens large du terme. D'une certaine manière, on peut les considérer comme des surfaces d'inscription, que ce soit une inscription naturelle, humaine ou industrielle. De là, on est allé jusqu'à projeter des professions ou des domaines d'expertise sur chaque acteur.

A — Par exemple, pour l'écriture du monologue [pièce n°1], on avait en tête une figure proche du domaine de l'architecture. On voyait en elle ce regard capable de transformer la matière, qui, d'une part, peut ériger une civilisation avec ambition et mégalomanie, et de l'autre, a un amour, une attention pour le détail et les choses bien faites. Les deux visages d'un même esprit. Ensuite, il y a cette deuxième figure plus proche de l'ingénierie minière, qui a une sensibilité pour les mouvements géologiques mais qui peut aussi adopter la voix de l'exploitation capitaliste des matières premières. Et la troisième, qui est plus proche de la nature et de la biologie, une sorte d'observateur ou de philosophe, qui s'intéresse au vivant mais aussi à la décomposition...

C — Mais ça lui donne le vertige tout ça, non ?

E — Je pense qu'on peut être fasciné par les organismes vivants, par une

plante par exemple, mais quand on commence à se pencher sur les changements d'états de la matière, ça devient beaucoup plus métaphysique [pièce n°2].

C — Oui, et si on en revient au monde minéral, il semble qu'on y comprend encore moins de choses parce qu'on pense en être plus éloigné.

A — Bien qu'au fond, nos os soient très proches de la pierre, ils sont composés de minéraux.

C — On continue dans cette direction ?

C — Quand vous m'avez invitée à faire cette interview, vous m'avez parlé d'un livre qui a été l'un des points de départ de votre projet, et que vous vouliez convoquer à nouveau sous la forme de cette promenade : *Bermannus*, de Georg Agricola¹. Vous m'avez dit que ce texte est considéré comme l'une des premières tentatives d'aborder la minéralogie de façon plus ou moins scientifique. Mais à cette époque, au XVI^e siècle, il n'y avait pas encore de géologues en tant que tels. Ceux qui ont formulé les prémices de cette science étaient des gens qui avaient d'autres professions, comme les médecins par exemple.

A — C'est vrai, dans le livre, les personnages sont deux médecins qui ont des connaissances en botanique et en minéralogie, dont ils se servent essentiellement pour fabriquer des médicaments. Et puis il y a un mineur, qui s'appelle Bermannus. Les deux médecins commentent le savoir des Grecs, des Romains et des Arabes et spéculent sur ce qu'ils voient, et Bermannus corrobore leurs hypothèses avec des données précises qu'il connaît

du fait de son métier.

E — C'est la rencontre de la connaissance pratique et de la connaissance savante.

C — Et de la connaissance légendaire ou mythologique. Vos textes, je trouve qu'ils sont aussi très symboliques. Ils sont remplis de références à d'autres écrits. Les divinités classiques, on les connaît surtout par le biais de textes qui nous sont parvenus sous forme de pièces de théâtre, car c'est sous cette forme que ce type de savoir se transmettait à l'époque. Dans votre cas, je ne sais pas dans quelle mesure la référence à un texte dramatique ou théâtral est préméditée.

A — C'est justement ce que nous avons aimé dans le texte d'Agricola. C'est sa forme qui nous a touchés : Agricola utilise la promenade comme prétexte pour permettre à ses personnages de partager des informations de façon plus informelle, de façon peut-être moins dogmatique. Il a ensuite écrit des textes plus connus, comme *De Re Metallica*, qui sont des traités qui assument de façon plus franche la prétention d'établir des connaissances. Dans *Bermannus*, il y a beaucoup plus de place pour le doute et la spéculation.

E — Et puis il y a le sous-titre du livre, *Un dialogue sur les mines*, qui en plus d'indiquer son sujet nous dit aussi que les personnages marchent littéralement sur ce dont ils discutent. C'est-à-dire qu'Agricola ne situe pas uniquement la connaissance derrière une table mais qu'il formule la nécessité d'entrer en contact avec le sujet qu'on étudie, de le fouler du pied.

A — D'une certaine façon, ils suivent les veines, non ? Les filons, les chemins souterrains invisibles, les routes d'argent, d'uranium ou d'hydrocarbures.

C — Et maintenant, c'est nous qui suivons le gaz. C'est le summum !

¹ Georg Agricola, *Bermannus (Le mineur) : Un dialogue sur les mines*, Paris : Les Belles Lettres, 1990 [1530].

Le gaz n'a pas de corps, pas de solidité. Je trouve qu'il y a beaucoup d'invisible, tant dans votre travail que dans ce que vous analysez. L'écriture comme le dessin qu'on trace en marchant nous permettent de représenter des choses intangibles, qu'on ne peut pas voir.

E — Ou qui doivent passer par des processus extrêmement complexes pour apparaître. Prendre une pierre et dire : « Ici il y a de l'huile ! » Au début, tu n'y crois pas, non ?

C — Et vous, vous y croyez ?

E — Qu'on peut vraiment lui extraire son jus ?

A — On a essayé de la brûler et ça a fait quelques étincelles. Mais ça n'a pas très bien marché.

E — Vous voulez qu'on grimpe sur ce monticule ?

C — Je voulais que vous me parliez un peu plus d'un fragment du monologue, de cette partie qui décrit les gestes quotidiens.

A — Dans cette partie, nous avons voulu lier la question de l'énergie à celles de l'espace domestique, du monde du travail et à une certaine vision productiviste. Au moment d'écrire le texte du personnage, on avait en tête la figure de Janus, un dieu a priori vénéré dans la région d'Autun. C'est un dieu qui a deux visages. Un qui regarde vers le passé et l'autre vers le futur. Et c'est aussi le dieu des portes et des passages. Dans notre cas, on l'a connecté à l'idée d'entrer dans les profondeurs de la terre, d'accéder aux hydrocarbures. Son regard qui franchit les limites du temps nous a permis de mettre le doigt sur cette équation que l'homme a développée et qui lie matière et progrès.

E — Si on y réfléchit, on produit de plus en plus et une grande partie de toute cette production est fabriquée

grâce à des matériaux qui viennent d'en bas. Rien que les téléphones portables, pour donner un exemple facile. Mais en même temps, on s'éloigne de plus en plus de la réalité de la production des choses. On utilise de nouveaux matériaux pour fabriquer de nouveaux produits avec de nouvelles technologies, mais on ne sait pas d'où ils viennent, quelle texture ils ont, ni quels processus ils subissent. On n'a pas beaucoup de culture sur la fabrication des choses.

C — Culture vient en fait de cultiver.

Cette relation entre nature et culture est très intéressante. On pense souvent que ce sont des concepts opposés mais, en réalité, ils font partie d'une même construction. Le mot culture induit un continuum entre les deux termes, signifie la relation et le contrôle de l'environnement. En bref, il décrit la façon dont on se pense en relation à ce qui nous entoure, pratiquement comme un assemblage impossible.

E — En allemand, les verbes cultiver et construire ont la même racine, *bauen*, qui à l'origine signifiait habiter. Par conséquent, la façon dont tu habites un lieu, dont tu cultives ce qu'il y a autour de toi, et dont tu prends soin de toi et te cultives sont liées.²

C — C'est visible dans l'étymologie du mot lui-même, culture vient du latin *colere*, qui veut dire cultiver, culture, culte, et d'une certaine façon même coloniser. En somme, vivre et occuper un espace.³

E — D'ailleurs, l'expansion de l'exploitation minière est extrêmement liée au colonialisme. Tout ce qui a été extrait du sous-sol de pays lointains

2 Voir Martin Heidegger, "Bauen Wohnen Denken" (1951), dans *Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann, 2000.

3 Voir Terry Eagleton, *The Idea of Culture*, Hoboken : Wiley-Blackwell, 2000.



a défini la norme à partir de laquelle la valeur du reste des choses a été mesurée. Mais la monnaie que nous connaissons aujourd'hui ce n'est plus l'argent, ni l'or, mais des chiffres à la bourse. Depuis la première valeur que l'on a donnée à ces minerais, on a fait un long chemin, fait de traduction et d'abstraction. La matière s'est éloignée de la valeur comme la société s'est physiquement éloignée de l'origine des choses qu'elle utilise.

A — Oui, la relation qu'on a avec l'extraction ou la production est beaucoup plus décomplexée, et en même temps ambiguë. Ici, à Fraga, on fait des manifestations contre la fracturation hydraulique pour protéger l'environnement, mais au final, le gaz qu'on consomme ici vient de Russie ou d'Algérie, et là-bas, il est extrait dans une région à laquelle cela porte préjudice. C'est de là que vient le texte « Les lumières s'allument, la gazière ou la plaque à induction chauffe... ». Tu te fais un café le matin et le gaz qui t'arrive a fait des milliers de kilomètres.

C — Notre tête menace d'exploser quand on y pense dans ces termes.

E — Je peux imaginer qu'on aurait besoin d'une année pour suivre à la trace tout ce qu'on consomme en un jour. Retracer l'origine, la production, la distribution...

A — On pourrait dire que l'*inframonde*, ce n'est pas seulement un lieu mythologique souterrain. En fait, le terme pourrait désigner tout ce qu'on ne perçoit pas à première vue.

E — Oui, mais dont on dépend complètement. En fin de compte, le monde et l'*inframonde* sont la même chose, simplement l'un des deux est invisible, on ne veut peut-être pas le voir mais il est essentiel, il nous traverse à tous les niveaux.

C — Les conséquences de tout ce

dont on parle, en termes de santé ou d'environnement, sont désastreuses. C'est facile d'en parler sur un plan théorique, mais si on en parle d'un point de vue réellement matériel, c'est évident qu'on approche de l'épuisement de la planète. Il est donc plus sage de laisser Prométhée tranquille, et de ne pas le réveiller.

A — Même l'énergie solaire, on sait qu'elle est produite par des panneaux fabriqués avec des métaux rares, qui ont aussi un impact écologique.

E — Oui, c'est important de continuer à chercher des alternatives énergétiques, mais il semble que ce qu'on ne mettra pas en doute, c'est notre rythme de consommation et d'expansion. Récemment, nous avons lu, hallucinés, des articles sur l'exploitation minière spatiale. C'est du délire.

A — Des milliards sont investis actuellement pour aller exploiter des minerais sur des astéroïdes.

E — Oui, on dit tous qu'il faut protéger la terre, mais où est-ce qu'on place les limites de notre écosystème ?

C — J'ai lu que la région de Tarragone, où il y a un grand complexe pétrochimique, est la région où la fécondité est la plus faible de toute la péninsule ibérique. Ce n'est pas surprenant que ce qui est affecté, ce soit la fertilité. Les cancers attaquent la capacité de reproduction de l'espèce humaine.

A — Vous pensez que quelqu'un vit dans cette maison là-bas ?

C — Vous aviez déjà travaillé avec des figures mythologiques ? Comment est-ce que vous les considérez ?

A — Non, c'est la première fois. D'une certaine manière, ces figures fonctionnent comme des métaphores ou des concepts. Chacune concentre des caractéristiques humaines, mais

aussi des caractéristiques naturelles.

E — Oui, ils peuvent nous aider à nous rapprocher de ce dont on s'est éloigné. Ils sont comme une sorte de pont intemporel. Quand dans notre vidéo, la conversation sur la mine s'intéresse au dieu Plutus [pièce n°3], le personnage explique comment les mineurs le sortent de terre et comment, lorsqu'il est chauffé et que l'argent se met à couler, un sourire se dessine sur son visage. Juste après, on parle d'ingénierie industrielle et des nouveaux processus d'extraction qu'inventent des sociétés comme Shell ou Exxon. Cette description, on dirait de la pure science-fiction, au point que les humains en sont absents, détachés de toute responsabilité. Un scénario posthumain. Bien que le récit mythologique semble plus fantastique, il nous permet au moins de nous y refléter.

A — Et le fait qu'on humanise cette matière première tant recherchée en lui donnant un visage, ce n'est pas anodin.

C — Choisir de représenter l'inframonde sous la forme d'une divinité d'apparence humaine, c'est mettre à notre mesure des choses que sinon nous ne pourrions pas appréhender.

A — Peut-être que c'est précisément pour qu'ils puissent communiquer avec nous, puisque nous ne savons pas voir autrement.

C — C'est très lié à notre culture. Dans d'autres, il y a sûrement plus de pensée abstraite. Peut-être que le processus d'assimilation peut même se faire dans le sens inverse, en se pensant soi-même comme un minéral par exemple. Notre culture occidentale est clairement anthropocentrique.

E — On redescend ?

C — Ensuite, il y a le thème de la part sombre, de l'obscurité, de la couleur

noire. Je pense que la relation à cette obscurité est très importante. À la fin de la vidéo avec les trois personnages, il y a même cette allusion à la projection d'un film noir dans une mine...⁴

E — Il y a beaucoup de strates dont nous pourrions parler. Si on se penche sur cette roche, qu'est-ce qu'elle nous a donné ? Elle a apporté de la lumière, de l'énergie pour faire fonctionner des voitures, des machines... des choses qu'on pourrait considérer comme plus éthérées, pratiquement immatérielles. Mais ces choses viennent finalement de cette pierre solide et noire, qui contient toutes ces autres histoires, depuis les fossiles du Permien jusqu'aux bas-reliefs des Romains, en passant par les mosaïques de Bibracte. Ce noir, d'une certaine manière, nous incite à chercher la source.

C — Comme une redéfinition de l'origine, non ? Comme un concentré de choses.

E — Oui, mais une origine qui n'est pas du tout vue d'une façon romantique, mais plutôt comme une chose brute et non transformée.

A — Il y a aussi le facteur du jour et de la nuit. Tout est filmé dans des environnements naturels, soit tôt, quand le soleil se lève, ou tard, quand il se couche. De cette manière, on a voulu faire un contrepoint entre les cycles naturels de la lumière et de l'obscurité et cette roche noire qui nous a permis d'alimenter les lampes à huile et de prolonger le jour, et par extension la journée de travail [pièce n°4].

E — J'étais en train de penser à Michel Siffre, ce scientifique qui, dans

⁴ Cette idée est librement inspirée de la proposition d'un cinéma construit dans une mine abandonnée que l'artiste Robert Smithson formule dans le texte "A Cinematic Atopia" (1971). Voir Jack Flam (éd.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley : University of California Press, 1996.



les années 60, a vécu pendant deux mois sous terre pour expérimenter la perception du temps quand elle n'est pas marquée par le jour et la nuit. Il s'est rendu compte qu'au fil des jours, sa perception se déphasait complètement. Dans cet ordre d'idée, ça me paraît incroyable de penser que c'est l'extraction de roches qui se trouvent sous nos pieds qui nous a permis de transgresser les temporalités à la surface marquées par le soleil, et de commencer à jouer avec le temps de manière artificielle.

A — Un autre aspect lié à l'obscurité, ce sont évidemment les intentions sombres, et dans le cas de l'énergie, la spéculation et le désir de profits des grandes entreprises. Quand nous avons imaginé ces trois personnages et leurs ambiguïtés, nous avons toujours pensé à leur côté sombre. Une facette qui en fin de compte nous définit tous.

E — Au Museum d'histoire naturelle d'Autun, on nous a montré des lames minces avec de très fins échantillons de schiste bitumineux. À l'aide d'un filtre polarisant, il était plus facile de détecter où se trouve la matière organique à l'intérieur de la roche. Contrairement au reste, elle était clairement noire. Le noir, ça vient donc du vivant.

C — Tout devient flou, la vie et la mort, l'organique et l'inorganique. Une pierre, tu la considères comme un minéral, mais finalement il s'avère qu'elle contient aussi des plantes et des poissons.

A — Exactement, cela nous laisse entendre que ce qui brille et ce qui est sombre, c'est un même cycle. C'est une idée qui nous a beaucoup plu. C'est pour cette raison nous avons voulu nous engager dans cette obscurité, pour la complexifier.

C — J'ai d'ailleurs lu que Plutus, qui

serait le représentant de tout ce qu'on ne voit pas ou de ce qui se trouve sous terre, a un casque incolore, un casque qui le rend invisible !

A — Vous voulez qu'on aille vers ce bosquet là-haut ?

E — Oui, ça fait un moment qu'on marche dans la boue. Des strates s'accumulent sous nos semelles.

C — Un aspect qui me semble important, c'est la relation de votre pratique artistique avec d'autres domaines, la manière dont elle traverse d'autres savoirs, et dont le travail d'Agricola résonne avec elle. Ce médecin-géologue fait-il la même chose que vous ? Je trouve remarquable que vous preniez comme point de départ un référent comme lui, et non un artiste du *land art* par exemple. Et aussi le fait que cette exposition soit tout d'abord présentée dans un musée d'archéologie et non dans un centre d'art.

A — D'une certaine manière, notre pratique pourrait être considérée comme un type de travail archéologique. Elle ne se concentre pas seulement sur les artefacts mais aussi sur l'interprétation du contexte, des mythes, des modes de vie... En ce sens oui, elle est transversale.

E — C'est vrai qu'il n'y a pas beaucoup de professions où l'on peut investir du temps pour aller d'un champ de connaissances à l'autre, poser des questions qui peuvent sembler superficielles pour un expert du sujet, mais ensuite extrapoler les réponses et les mettre en relation avec d'autres domaines ou d'autres époques. En fin de compte, je pense que c'est dans ces ponts, dans ces espaces qui laissent de la place à la fiction et la spéculation, que nous situons notre travail.

A — Oui, l'art pour moi c'est un outil qui crée des liens qui n'existaient pas

aparavant et qui génère de nouvelles connaissances. Mais je dis aussi souvent que les artistes font du pillage. Si on regarde cela d'un œil critique, on pourrait dire que nous sommes des sortes de mineurs, que nous extrayons des richesses et que nous les transformons en fonction de nos intérêts.

E — Si on en revient à *Bermannus*, et au fait que nous nous sommes autant intéressés à la forme narrative du livre qu'à son contenu, on se rend compte que quelle que soit la discipline, il y a toujours des matériaux et des formes de discours. Ce dont tu parles et comment tu décides d'en parler.

A — Dans notre cas, on fait souvent en sorte que le genre du texte change au sein d'un même travail. Cela provoque une certaine étrangeté. La conversation devant la mine, par exemple, commence par la lecture d'un livre⁵ puis se poursuit par une conversation où il semble à la fois que les personnages se parlent les uns aux autres et qu'ils parlent pour eux-mêmes. Cette isolation momentanée met en évidence les différentes sources des textes.

E — Nous travaillons avec des acteurs et mettons en scène une conversation, mais nous ne recherchons pas nécessairement le naturel. Certaines situations sont un peu forcées. Rien que leur façon de se tenir là, à l'entrée de la mine, à cette heure curieuse, cela provoque une certaine friction entre leur environnement et leurs paroles.

A — Ce point de vue te fait regarder les choses à travers un prisme qui peut

sembler artificiel. Mais c'est l'idée de l'invisibilité qui revient. Le fait de situer des conversations dans ces décors nous permet d'attirer l'attention sur des lieux à côté desquels on pourrait passer. On oublie que les Éduens et les Romains extrayaient cette pierre ici, dans le Morvan, ou qu'il n'y a pas si longtemps on la transformait en énergie. Cette artificialité, donc, ne l'est pas tant si on considère qu'il y avait des gens qui se reposaient et bavardaient à la sortie de la mine. On a réinvesti des lieux qui avaient déjà été occupés par des conversations.

C — C'est bien ça la capacité magique du langage, non ? Pointer à 400 m sous terre et dire : « Il y a du gaz ». Pour moi, cette capacité à évoquer ou invoquer a quelque chose à voir avec la fonction magique. Plutus n'existe que dans notre langage.

A — Avec l'art, il y a aussi ce pouvoir d'énonciation. Générer un espace de réflexion où cohabite une diversité de choses.

E — C'est vrai que ce travail est très stratifié, ou sédimenté. Peut-être qu'il y a même des chocs tectoniques.

C — Vous pensez que par ce chemin on peut retourner à la voiture ?

⁵ Il s'agit du début du roman *The Fountainhead* de l'auteure Ayn Rand, connue pour son positionnement en faveur de l'individualisme et du capitalisme *laissez-faire*, dont le personnage principal est un jeune architecte moderniste ambitieux. Édition française : *La Source vive*, Genève : Éditions Jeheber, 1945.

Durant notre résidence à Bibracte, alors que nous suivions les veines du schiste bitumineux dans le bassin d'Autun, un revêtement de sol dit *terrazzo* a été découvert dans l'une des pièces de la *domus* du site de fouille PC2. Parmi les fragments d'amphores et de terres cuites qui constituent ce revêtement, quelques plaquettes de schiste bitumineux et de calcaire permettent encore de distinguer un modeste décor géométrique en quinconce. Cet usage décoratif du schiste bitumineux est le second répertorié à Bibracte, après la découverte de grandes mosaïques dans la *domus* de PC1. Les trois photos qui accompagnent le texte de la conversation à pied suivent les carreaux de schiste bitumineux du site jusqu'au centre de recherche.

Colophon

Textes : Caterina Almirall, Eulàlia Rovira
et Adrian Schindler
Conception graphique et photographies :
Eulàlia Rovira et Adrian Schindler
Relecture : Laïla Ayache, Patricia Lepaul
Impression : SEIC, Le Creusot
Édition : Bibracte EPCC – Centre
archéologique européen

B I B R A C T E

Licence Creative Commons
CC BY–NC–SA

Image du quatrième de couverture

Bloc de schiste bitumineux (argilite)
où est visible une zone de turbulence
des argiles avant leur fossilisation.
Collection Museum d'histoire naturelle
d'Autun.

Remerciements

Laïla Ayache, Arnaud Baratin, Benoit
Boutilié, Cécile Clément-Demange,
Vincent Guichard, Patricia Lepaul,
Antoine Maillier, Pierre Nouvel, Pascal
Paris, Claude Sainjon, Sandrine
Simonnot, Quentin Verriez, Éloïse Vial
et toute l'équipe de Bibracte, Françoise
Beaudoin, Dominique Chabard et le
Muséum d'histoire naturelle d'Autun,
Brigitte Maurice-Chabard et le Musée
Rolin (ville d'Autun), Martial Marry,
Barbara Polla, Anna Maria Solanas et
Guy Vitteaut.

b	c
a	

Plan de salle

1, 2, 3

La part sombre

Vidéo HD, stéréo, 16:9, durées : 4', 11' et
12'30", français, sous-titres anglais

Texte, réalisation, caméra et montage :

Eulàlia Rovira et Adrian Schindler

Prise de son, mixage et master :

Nicolas Pommé

Acteurs : Sylvain Blanchot, Marie Julie
Lemerrier et Olivier Nugues

4

Une lampe éclaire une lampe qui éclaire

Impression numérique, médium,
200x80 cm chaque

5

When you light this rock it burns like wood*

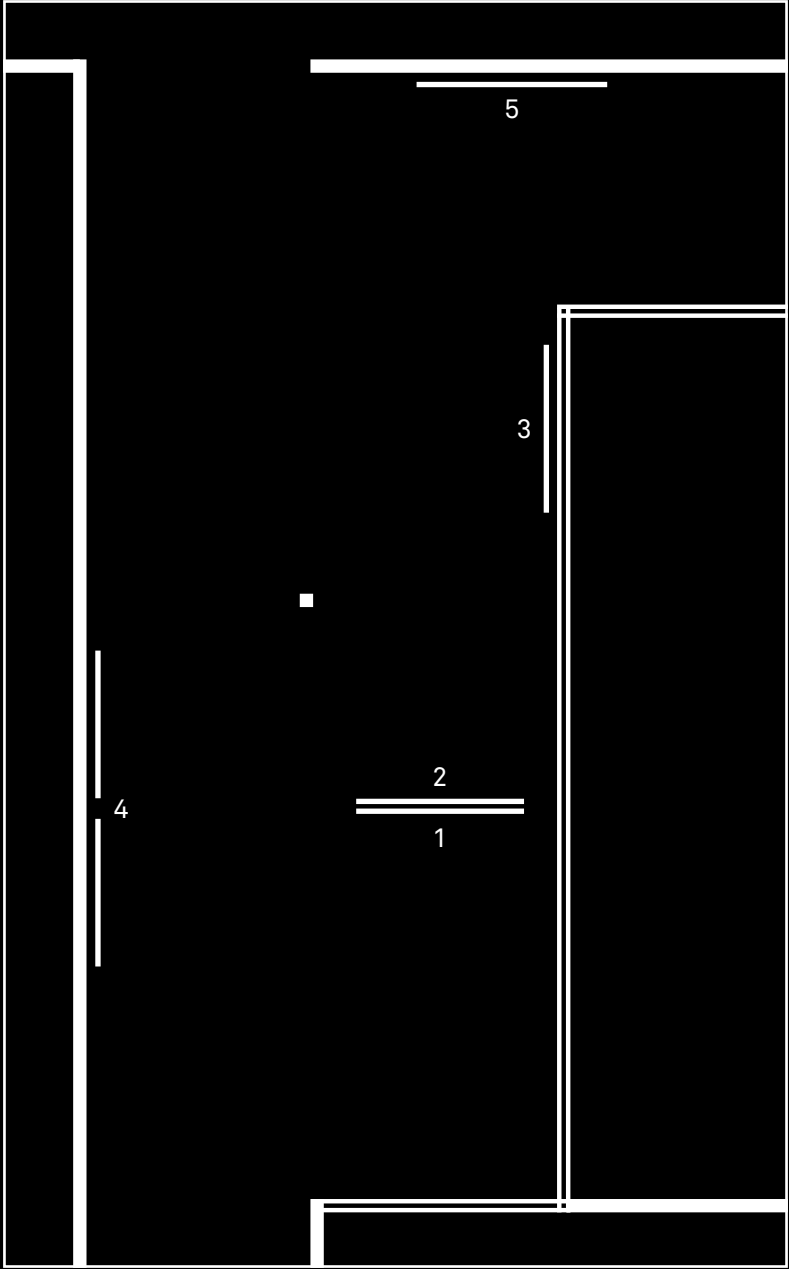
Tirage jet d'encre, 140x140 cm

a — *Roche 1555*, fossile de Pecopteris
(fougère arborescente) sur schiste
bitumineux, période du Permien
(298,9 – 251,9 millions d'années),
Collection Museum d'histoire naturelle
d'Autun.

b — *Angle de panneau avec cadre
moulurée*, fragment de bas-relief
en schiste bitumineux provenant
d'un monument public romain
d'Augustodunum, II^e – III^e siècle,
Collection Musée Rolin.

c — *Schiste cuit*, schiste bitumineux
après extraction de l'huile de schiste
par pyrogénéation, gisement d'Igornay
(1839-1899), Collection Museum
d'histoire naturelle d'Autun.

* *Quand vous allumez cette pierre,
elle brûle comme du bois*, citation du
géographe et naturaliste arabe Al-
Dimashqi (1256 – 1327).



Après un long trajet en voiture, nous nous arrêtons sur le bas-côté d'un chemin de terre, quelques kilomètres après avoir traversé la frontière. Nous sortons de la voiture. Ils semblent savoir où nous sommes. Je les suis et nous faisons les premiers pas sur ce chemin boueux qui monte légèrement, en tournant le dos à la ville. Le paysage n'a rien de particulier, des arbres secs et des pierres. Il pleut et tout semble être de la même couleur indéfinie, plutôt sombre. Mais peu à peu nous aiguïsons le regard et commençons à observer ce qui nous entoure, tout en essayant de porter notre attention sur ce qui de fait ne se voit pas, sur ce qui se trouve sous nos pieds. Dans un exercice d'archéologie conceptuelle, le pouvoir de divinités ancestrales nous permet de voyager à cinq cents mètres sous terre et des millions d'années en arrière, pour signaler le lieu et l'instant où la vie a pris une forme nouvelle, puis s'est transformée en feu.

Caterina Almirall

Publié à l'occasion de l'exposition La part sombre, du 17 mars au 11 novembre 2018, à l'issue de la résidence réalisée par Eulàlia Rovira et Adrian Schindler à Bibracte en 2017.

