

Mabel Palacin

Hinterland, 2009

Photographie couleur (175x180 cm) et vidéo (master digital, 14'09'')

Collection du Fonds régional d'art contemporain Languedoc-Roussillon

Mabel Palacin est née en 1965 à Barcelone. Licenciée en histoire de l'art et diplômée des beaux-arts de l'Université de Barcelone, elle s'est spécialisée dès ses études en cinéma, photographie et vidéo. Au début des années 1990, elle s'inscrit dans une nouvelle génération d'artistes catalans qui récuse le retour à la peinture et s'engage dans les recherches sur les nouvelles technologies de l'image, voulant questionner à travers elles les enjeux de la représentation. Très au fait des problématiques héritées de l'art conceptuel, Mabel Palacin explore tantôt le système de production des images, tantôt leur lien avec le spectateur et le monde que celui construit avec elles. Pour cette artiste, il ne s'agit jamais de s'enfermer dans des problématiques purement techniques. Comme elle le déclare en 2008 : « Je considère que les images sont une importante composante dans la construction de la réalité, et c'est dans ce sens que mon travail est concerné par cette relation, non pas seulement par la façon dont nous construisons les images, mais par la façon dont nous sommes liés à elles, et le fait de savoir si elles peuvent proposer des réalités différentes. »¹

Dans l'une de ses premières œuvres majeures, *Sur l'Autoroute*, en 1999, Mabel Palacin réinterroge la source même des images en revisitant ce qui constitue probablement l'un des dispositifs les plus anciens de projection, le théâtre d'ombre. Filmant un écran suspendu en travers d'une autoroute, la vidéo montre tantôt l'histoire racontée par les ombres tantôt les êtres et objets situés derrière lui et censés être à leur origine. L'artiste met en évidence le décalage entre le réel et les images, ou comment la « fiction » fait inévitablement effraction dans toute représentation. « Cela fait naître des questions : d'un côté les images sont séparées de la réalité, comme deux choses différentes, mais, d'un autre côté, la représentation plus réaliste que nous voyons derrière l'écran ne nie pas la valeur des images, de telle sorte que la fiction apparaît comme un puissant élément de négociation avec le réel. » Pour l'artiste, il semble que ce soit la relation même de causalité que les images mettent à mal. C'est pourquoi, si le cinéma est, fondamentalement, le passage d'une image à une autre, et l'influence d'une image sur une autre, il ne saurait y avoir entre elles une seule et unique continuité narrative, mais la création d'une autre dimension, dans laquelle le spectateur est lui-même impliqué. Dans une installation mettant en jeu deux écrans séparés, *La distancia correcta* (2003), l'artiste examine ainsi la place du spectateur entre l'appareil d'enregistrement (la caméra) et l'écran de projection, faisant sentir la contingence du point de vue adopté, le caractère éminemment subjectif et de ce fait, « idéologique » (Palacin) qui accompagne toute vision et toute interprétation.

Mais c'est dans les évolutions technologiques que Mabel Palacin trouve les motifs les plus importants dans sa réflexion sur la représentation. Après avoir commencé à filmer en 16mm, le développement des technologies numériques, qui rendent l'enregistrement vidéo plus souple et plus diversifié, l'amène à revoir sérieusement la différence consensuelle entre « image statique » (ou photographie) et « image en mouvement » (cinéma). En effet, le numérique est l'expérience technique d'un mixage permanent des images, dont l'enjeu majeur devient celui de leurs combinaisons, leur manipulation

¹ Entretien avec William Jeffett, 2008 (édition du Musée Salvador Dali en Floride, USA). La plupart des citations de l'artiste dans ce texte sont issues de cet entretien, publié en français (ma traduction de l'anglais) sur le site de l'École Supérieure des beaux-arts de Montpellier-Agglomération, avec l'autorisation des auteurs. Les autres sont issues de mails qu'elle m'a adressés au moment où je travaillais à cette traduction et à ce texte sur *Hinterland*.

tendant elle aussi à renverser l'ordre causal : « La grande vitesse est capable de casser la relation de cause à effet, de telle sorte que, dans la combinaison des images il arrive que nous percevions souvent les effets avant les causes, créant ainsi une étrange forme d'ellipse. » La numérisation permet de revisiter la séparation entre photographie unitaire et suite d'images, de naviguer de façon plus libre entre des « temps » qui correspondent traditionnellement à des enregistrements différents du réel. Le constat de l'artiste est clair : « De plus en plus, les différents systèmes d'images en mouvement convergent, juste comme la photographie se rapproche du cinéma. A partir du moment où tous les supports finissent numérisés, dans un ordinateur, ils se contaminent tous. L'univers numérique crée un contexte dans lequel les images sont des images ; elles perdent les traces de leur origine pour passer dans une sorte de *tabula rasa*, dans laquelle elles doivent commencer à jouer sur un autre mode. »

Ainsi, à côté de la « philosophie de la contemplation » à laquelle est attachée la photographie, Mabel Palacin explore la logique narrative des images, avec la conscience que la photographie peut soit l'accompagner soit la suspendre. Prenant à contre-pied la faveur globalement accordée aux images en mouvement, l'artiste s'attache plutôt à « ralentir » le film, à montrer en quoi l'image ralentie (ou statique) peut donner accès à des choses que l'on ne voit pas naturellement, puisque l'on est « immergé dans le temps » et dans l'action. En 2008, *Una noche sin fin*, déployée sur deux écrans, met en jeu les recherches de l'artiste sur le temps dans les images, ralentissant ou accélérant des scènes tournées dans des contextes où le temps possède des valeurs socialement distinctes (dans la production industrielle, la représentation artistique, le sommeil ou la nature) mais qu'elle fait coexister dans l'espace de l'œuvre.

Hinterland, en 2009, est la première œuvre de l'artiste qui associe, comme en diptyque, une image arrêtée (photographie) et un film vidéo (image en mouvement). La photographie est un paysage en vue aérienne, réalisée au nord de Milan : l'artiste a choisi un vaste terrain de banlieue, occupé par différentes sortes d'habitations, hangar et caravanes, serres et cabanes de jardin jouxtant diverses autres formes de campements ou de travail dans un espace que le titre qualifie d'« arrière-pays », entre terrain vague, décharge et jardins ouvriers. Nature et culture (champs inondés ou terrains labourés, arbres...) sont mêlés dans cette campagne saisie entre la fin de l'hiver et le début du printemps (la terre est gorgée d'eau, les arbres fleurissent).

Cette image a été réalisée du haut d'un immeuble proche. Il ne s'agit pas d'une prise unique, mais d'une image recomposée à partir d'une importante série de captures numériques, selon une division orthogonale du paysage (un damier d'environ 180 carrés, soit autant de prises avec un appareil de haute qualité professionnelle). Cet enregistrement fragmenté, qui a exigé environ dix heures et non les quelques secondes d'une photographie classique, a été réunifié par ordinateur². Outre un tirage papier de grande dimension, une vidéo a été générée à partir du fichier numérique très lourd. Ce dernier correspond à une image si dense qu'il permet de pénétrer dans le paysage, d'approcher de très près tous ses détails, comme si on avait filmé l'image elle-même en glissant à sa surface. Toutefois, la vidéo combine glissements d'images et images fixes, ces dernières interrompant le mouvement, comme des projections des fragments numériques à l'origine de la vue d'ensemble. Cette double exploration – dynamique et statique – du paysage est accompagnée de l'apparition de mots ou de fragments de phrases. Lorsqu'il s'agit d'un mot, il apparaît entièrement composé, mais s'il s'agit d'une phrase, elle s'inscrit sur l'écran lettre après lettre, comme si quelqu'un la tapait au

² L'artiste avait décidé de réaliser le « tournage » un jour de temps gris, pour éviter les ombres. Il y eut du soleil, et on peut percevoir peut-être cette inscription de la temporalité naturelle dans l'image finale.

clavier. Les éléments écrits surviennent exactement comme les images : tantôt en « mode photographique » (statique, entièrement constitués) tantôt en « mode cinématographique » (adjonction linéaire d'une lettre à une autre pour élaborer un mot puis une suite de mots aboutissant à un sens).

Pour Mabel Palacin, l'essence du cinéma est l'ajout d'une image à une autre, et la « dynamique » qui passe de l'une à l'autre : « Le cinéma est construit par la relation qui traverse une série d'images et l'effet de certaines images sur d'autres. » Ou encore : « Le cinéma, c'est la photographie en mouvement, mais il est basé sur quelque chose d'autre que la photographie ; en ajoutant une seconde image, on cesse de se référer à la réalité que les images représentent et on va vers la présentation d'une autre réalité, indiquant une autre direction, qui n'est plus la réalité d'où les images sont sorties, mais quelque chose que produit l'unification de deux images. »

Il y a par conséquent une parenté structurelle entre le langage et le cinéma, que la fonction de narration concerne identiquement. La photographie d'*Hinterland*, malgré son immobilité apparente, a été générée selon le principe cinématographique énoncé, à savoir un collage d'images successives, mais autant horizontalement que verticalement : l'exploration rapprochée de la vidéo ne fait que rendre explicite ce mode de construction, comme sa structure narrative, analogue au fait d'ajouter des lettres pour construire des mots et des phrases. Mais pourtant, on a une grande différence d'« ouverture » entre cette vidéo et un film classique, dans la mesure où un film n'associe les images que selon un seul et unique sens de lecture.

Autrement dit, la photographie d'*Hinterland* est cinématographique dans son principe, tandis que la vidéo rend également perceptible le fait d'être construite au moyen de « morceaux » photographiques, identiques à des lettres que l'on aurait combinées les unes aux autres en tous sens.

Les mots insérés dans la vidéo peuvent décrire un objet qui vient d'être montré, ou non. Il y a une affirmation de la liberté du texte par rapport aux images, voire une revendication de l'arbitraire des signifiants (parfois des mots en langues étrangères, ou des mots dénués de sens...). Des décalages. Des convergences. Des contretemps entre les deux ordres de signes, le visible et l'intelligible ou, au contraire, des adéquations immédiates. En somme, on a affaire à un jeu permanent d'ordre et de désordre. Finalement, la vidéo obéit bien à une potentialité narrative, mais cette narration est perpétuellement interrompue, brisée, réorientée, ce qui confirme d'ailleurs son statut de « récit ouvert ». Des phrases disent elles-mêmes cette exigence de récit paradoxal, et en suggèrent quelques principes :

« Rien n'a de sens sans les histoires qui alimentent hinterland. »

« Qu'il pleuve ou qu'il vente, l'hinterland ne s'arrête pas. »

« Il est temps de changer. »

« Sans savoir ce qui arrive. »

(Etc.)

La dualité de la photographie et de la vidéo renvoie à deux expériences du paysage qui ont été banalisées par les technologies contemporaines : la prolifération des points de vue globaux, les images satellite et les jeux vidéo ont été le point de départ de la photographie. Mais ce type de vue aérienne (« *God-view* ») est souvent associé, dans les jeux vidéo par exemple, à un point de vue mobile et « corporel », qui permet de s'approcher de la réalité d'un monde que la distance du « *God-view* » rend inaccessible. La photographie correspond à une conception « idéaliste » de l'art, à la détermination du réel au moyen d'un regard extériorisé, auquel on associe parfois l'usage exclusif

des appareils techniques et de certains dispositifs institutionnels³ : l'œuvre y est considérée comme un espace au cadre précis, aux frontières « arrêtées ».

Par la vidéo, l'artiste fait le constat que « la vue aérienne démontre, en négatif, que le regard est inséparable du fait d'avoir un corps immergé dans le monde, parce que le corps du spectateur est clairement hors de l'espace »⁴. En d'autres termes, la vision pure, objectivante, distanciée, qui est celle que privilégient traditionnellement les arts visuels, tend à abstraire le sujet de lui-même⁵ et à le transformer en un simple esprit qui maîtrise la structure où sont inscrites les choses, mais qui ne les *perçoit* pas. La photographie est analogue à une carte déployée devant lui, « le paysage devenant un objet intelligible, offert comme une réalité virtuellement conçue pour l'activité dernière de l'esprit : son déchiffrement. »⁶ Que les mots et le langage n'apparaissent pas sur la photographie est alors compréhensible : l'image étant déjà construite comme un texte, il n'y a pas de nécessité de superposer un second texte sur les choses représentées.

La vidéo permet de pénétrer l'image, de se rapprocher des éléments qui la composent, mais aussi de sortir des « limites » inhérentes à la photographie, selon un paradoxe qui mérite d'être examiné. La circulation à l'intérieur du paysage met autant en échec les limites de la vision globale que les limites de l'image comme « tableau » : elle oriente la pensée vers cette notion d'« arrière-pays » qui est l'enjeu principal de l'œuvre. Un « arrière-pays », n'est-ce pas quelque chose comme un « contexte associé » au « pays » (la photographie en ses limites incontestables), un espace constituant une extension risquée car régie par des rapports fondés sur la réalité des êtres, mais qui demeure dans les frontières déterminées du « pays » ? Lorsque l'on regarde la vidéo, on ne peut échapper au sentiment, tant les glissements à l'intérieur de l'image peuvent paraître indéfinis, d'être bel et bien devant *un tableau sans bordure*, qui se prolonge au-delà des limites du mur (lorsque l'œuvre est projetée), et même hors de l'espace d'exposition. La vidéo induit l'extension de l'espace de la photographie vers d'autres espaces du monde, alors que, bien entendu, on ne sort ni de la galerie ni même des limites de l'image telle qu'elle a été décidée par l'artiste. Il ne s'agit pas d'un effet d'illusion, mais bien d'une *suggestion*. Elle consiste, par les différentes techniques, à relier l'espace de la représentation non à son contexte *réel* (l'espace d'exposition où elle est présentée), mais au « contexte » que porte avec lui tout spectateur de l'œuvre.

On peut examiner cela à partir des personnages-acteurs présents dans l'image.

Hinterland montre des relations entre divers personnages. L'artiste fait suivre au spectateur plusieurs cheminements dans le paysage, selon des parcours qui repassent par ces occupants temporaires de ce terrain vague (on sent qu'ils sont là pour quelques instants, de passage). Ainsi, un personnage « rencontré » s'inscrit à chaque fois dans une suite d'images différente, et l'interprétation hypothétique de son histoire devient autre. On peut dire que les personnages sont moins des sujets dont on pourrait saisir les mobiles et les fins, que des « êtres de rencontre », demeurant à jamais indéterminables quant à leur origine et à leur fin. (La fragmentation de leurs apparitions conforte ce point de vue.) Si la photographie laissait croire à un déchiffrement possible de la réalité comme

³ Je pense par exemple à l'analyse que Brian O'Doherty a donnée du « White Cube ».

⁴ Mail de Mabel Palacin à E.L (février 2013).

⁵ Brian O'Doherty, dans *Inside The White Cube* et ses analyses des conditions du Regard dans la modernité, a exploré cet aspect à travers ce qu'il a appelé l'Œil et le Spectateur. Cf. B.O'Doherty, *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*, chapitre 2 « L'Œil et le Spectateur », par exemple : « Être présent devant une œuvre d'art, dès lors, revient à s'absenter à soi-même, à céder la place à l'Œil et au Spectateur, qui nous rapportent ce que nous aurions vu si nous avions été là. » (Traduction Catherine Vasseur-Patricia Falguières, Edition jrp/ringier, Zürich, 2012, page 81.)

⁶ Mabel Palacin à E.L (idem).

carte, la vidéo met entièrement à mal ce projet de « compréhension » des singularités, êtres ou choses, qui coexistent dans *Hinterland*. Tous sont envisagés selon des relations extrêmement ouvertes. Les mots, d'ailleurs, contribuent à cette ouverture. Ils fonctionnent précisément comme la radio dans une autre installation de Mabel Palacin, *Una noche sin fin* : « Au même moment où le théâtre est comparé à l'usine comme dispositif, l'usine est reliée au théâtre, comme une condition qui fait échapper le public à l'espace réel et qui doit être étendue aux autres activités de la vie. L'apparition de la radio va au-delà de l'espace physique, étendant la condition du spectateur à tout lieu et à toute temporalité. »⁷ On a, avec les mots de la vidéo d'*Hinterland*, un effet proche de cette radio, qui fait échapper le spectateur au lieu réel où il se trouve, et l'associe « à tout lieu et à toute temporalité ». En effet, les mots ne traitent qu'indirectement de ce que l'on voit : ils inscrivent plutôt les figures d'*Hinterland* dans d'autres cheminements potentiels, les liant à d'autres phénomènes identiques, apparentés, connus de chacun, mais situés en dehors du champ de l'image. C'est pourquoi l'« arrière-pays » que vise l'œuvre n'est pas à chercher du côté du contexte réel et immédiat de l'œuvre, ce qui serait trop restrictif. L'espace d'une représentation, par définition limitée, n'est pas plus « grand » si l'on décrète arbitrairement que la galerie qui l'expose – son contexte – fait aussi partie d'elle : on aura alors simplement repoussé ses limites de l'œuvre, comme simple objet, de quelques mètres !

L'« arrière-pays » qu'est métaphoriquement *Hinterland* consiste en la mise en cause, du point de vue des êtres sensibles (corps) que sont les sujets, des limites qui sont au cœur de l'œuvre⁸, et de la délimitation propre à l'œuvre elle-même (son cadre, l'écran ou le mur de la projection), *qui pourtant n'est jamais niée en tant que telle*. Or, ce qui vaut au niveau de la forme (les limites techniques ou arbitraires des images) vaut également au niveau des « contenus » de l'œuvre. Autrement dit, tous les êtres et choses d'*Hinterland* prennent, dans le passage de la photographie à la vidéo, une valeur universelle *provenant de leur singularité même*. Car, plus l'artiste rend visible leurs particularités, et plus elle les inscrit dans un ensemble de relations indéfinies (des « histoires ») qui leur sont propres, plus elle leur attribue une dimension d'exemplarité. Pour comprendre cette notion de « singularité universelle », on peut se référer à ce que le philosophe Louis Althusser appelait un « cas » : « Qu'est-ce que le « cas », sinon ce qui advient, sinon purement et simplement ce qui « tombe », comme par hasard, c'est-à-dire sans origine ni fin ? Ce qui tombe dans l'existence et l'être, dans le monde constitué de semblables « chutes », de semblables « cas » à l'infini. »⁹ Et Althusser de poursuivre : « (...) il n'est dans la vie individuelle et sociale que des singularités (nominalismes), réellement singulières – mais universelle car ces singularités sont comme traversées et comme hantées d'invariants répétitifs ou de constantes, non de généralités mais de constantes répétitives qu'on peut retrouver sous leur variation singulière dans d'autres singularités de la même espèce et genre. »¹⁰ *Hinterland* décrit le « cas » d'un lieu, dont tous les éléments peuvent être aisément « associés » par le spectateur à des éléments similaires, connus de lui, « de même espèce et genre ». Il s'ensuit que la vidéo propose à ce même spectateur l'extension potentielle de son propre contexte à tout autre¹¹,

⁷ Entretien avec William Jeffett.

⁸ Il y a dans le paysage d'*Hinterland* plusieurs espaces imbriqués les uns dans les autres. Des personnages franchissent certaines haies, ou barrières, ou au contraire se tiennent à l'intérieur de certains espaces de travail, ou d'habitation etc.

⁹ Louis Althusser, *L'Avenir dure longtemps*, II. Fragments, Chapitre 1 « Spinoza », édition Stock/Imec, Paris, 2007, p. 479.

¹⁰ Ibidem, p.480.

¹¹ Au contraire d'un film classique, les acteurs de Mabel Palacin ne jouent pas un rôle, mais une infinité de rôles possibles. Ils ne peuvent être compris selon une finalité qui leur donnerait un sens, comme dans le cinéma classique où l'on connaît le début et la fin de « l'histoire ». C'est une autre modalité des relations entre les êtres et les choses que chacun d'entre nous éprouve en permanence, et admet comme étant de règle dans la vie, dans sa propre vie. La coprésence d'individus et

et pourquoi pas, à celui d'*Hinterland*, auquel il se trouve lié par la répétition de « constantes » tout aussi singulières.¹²

C'est pourquoi la « traversée » d'une image vers une autre, que l'on a vu être la définition même du cinéma pour Mabel Palacin, se trouve rejoindre une préoccupation d'un autre ordre : elle peut être liée à une question portant sur la *nature* de la délimitation géopolitique qui, par exemple, définit un territoire. Penser à la fois les limites (arbitraires mais nécessaires) d'un pays ne devrait pas faire perdre de vue que celui-ci – tant par son espace que par ses occupants – reste constamment ouvert sur et par un « arrière-pays », qu'il ne peut « enfermer ». C'est au contraire cet « arrière-pays », considéré comme le lieu même où vivent des réalités singulières, qui est la pierre de touche de son universalité, en le sauvegardant de toute vision formaliste et abstraite (ou, dans le langage des philosophes et de l'artiste, de toute « idéologie », notamment identitaire). De ce point de vue, il est difficile de ne pas interpréter *Hinterland* comme une exploration, avec les moyens de l'art, de la situation politique de l'Espagne dans sa relation à certaines entités régionales, notamment avec la Catalogne dont l'artiste est originaire. Être capable de penser la limitation des « pays » et leur potentialité d'ouverture à l'autre (un « arrière-pays » qui est à la fois *strictement identique et tout à fait autre*) est l'une des problématiques les plus actuelles au plan politique. Mais cette problématique est traitée avec les moyens de l'art, et en mettant en jeu les moyens de la description du monde par les images.¹³

Deux autres aspects de grande importance dans l'art de Mabel Palacin doivent, pour finir, être mentionnés, en lien avec ce qui précède. Tout d'abord, la prise de vue aérienne comme la vidéo relèvent d'une action *collective*. Cela ne veut pas dire que l'artiste ne soit pas l'auteure unique de son œuvre¹⁴. Mais celle-ci met en jeu un dispositif qui, dans la complexité de ses dimensions, produit une forme d'« individualisation collective » dont on peut comprendre que les appareils d'enregistrement et de diffusion sont les moyens¹⁵. Autrement dit, les instruments techniques font partie, à leur façon, d'*Hinterland*, ils ne lui sont pas extérieurs, ni encore moins « étrangers ». C'est parce que nous disposons de tels appareils technologiques que la singularité universelle d'un « cas » donné peut être mieux vue, mieux connue. Ces appareils sont eux-mêmes des acteurs qui participent du contexte (ou milieu) à l'intérieur duquel les êtres apprennent à vivre, à échanger, à coexister, mais toujours en relation à d'autres « arrière-pays ». (Ce n'est donc pas non plus tout à fait par hasard que le numérique est le fondement technologique de l'œuvre, puisque le numérique ouvre les contenus des représentations à des choix d'interprétation extrêmement diversifiés.) A propos de son film-livre, *6''*, l'artiste avait pu dire : « Les gens sont unifiés dans une action individuelle, comme un seul corps, et ce qui est important, c'est qu'ils permettent la continuité de l'action. » De la même façon, plusieurs personnages réalisent l'action singulière, sans origine ni fin, dont *Hinterland* est le milieu, et le

d'objets dans un contexte donné relève toujours d'un hasard *de fait* : comme le suggère le titre de la dernière œuvre de Marcel Duchamp, un « paysage » est une réunion d'« étant-donnés » dont on ne peut savoir ce qui en sortira.

¹² De ce point de vue, le choix du paysage d'*Hinterland* traduit une vision politique qui assume les « marges » de la société en même temps que les marges de l'œuvre (ce qui, tout en étant hors d'elle, est lié à elle).

¹³ *Décrire* : on pourrait parler, à propos de cette pièce, d'une forme de « nominalisme visuel ». Ne peut-on d'ailleurs considérer « *Hinterland* » à la fois un nom commun et un nom *propre* ? La proximité de la conception de l'image de Mabel Palacin avec le langage, conforte cette hypothèse nominaliste de la pièce, ainsi qu'une orientation « matérialiste » de l'œuvre en général, à travers notamment son usage des technologies contemporaines.

¹⁴ Au même titre qu'un réalisateur de film cinématographique.

¹⁵ Je renvoie ici, sans développer pour le moment cette analyse, aux écrits du philosophe Gilbert Simondon.

spectateur lui-même en permet « la continuité » vers d'autres contextes¹⁶. Sur le plan même de sa réalisation, *Hinterland* est un dispositif diptyque qui unifie à plusieurs niveaux des êtres dans cette « action individuelle » qu'est l'œuvre (produite ou interprétée), addition de leurs dynamiques singulières, parfois divergentes et contradictoires, mais de nature identique. « Le temps est interprété à travers cette relation au collectif »¹⁷, dit encore l'artiste. Ou bien, exprimé par une phrase de la vidéo d'*Hinterland* : « Ensemble ils ont trouvé des engins et des machines. »

Quant au second aspect dont le point de vue aérien rend compte, c'est un certain *vide* que la distance variable du regard affirme en permanence. Les derniers plans rapprochés de la vidéo explorent ce vide, en glissant sur un champ inondé, dont la blancheur évoque aussi de la neige ou la lumière du ciel se reflétant dans l'eau. Ce vide, ce rien, qui est un aspect notable d'*Hinterland*, est peut-être ce qui rend compte de la libre indétermination des acteurs à l'intérieur des *limites* où ils se trouvent. *Hinterland* serait alors une expérience des limites, des limites de ce qui peut être perçu et vécu par les humains, des limites en tout cas *visées en leurs extrémités*, ce qui veut dire : *dans leur ouverture*. Par ses œuvres, Mabel Palacin installe le spectateur dans la responsabilité (individuelle et collective) de ce vide, que chacun se doit de négocier pour lui-même, dans sa propre distance avec les images et ce qu'elles indiquent de la présence – réelle et fictive – des autres. Et de la présence, à l'intérieur du connu, d'un inconnu irréductible, que l'on peut se représenter.

Emmanuel Latreille

[Ce texte a été écrit pour l'Ecole supérieure des beaux-arts de Montpellier-Agglomération, à l'occasion d'un groupe de recherche sur les techniques numériques dans l'art contemporain intitulé "Pratiques et numériques". La version originale en français est consultable sur le site pratiquesetnumerique.com

This text was written for the High School for Arts of Montpellier-Agglomeration, during a search group on digital technologies in contemporary art called "Pratiques et numérique". The original French version is readable on the site pratiquesetnumerique.com]

¹⁶ Cette continuité-là est à différencier de la continuité de la relation causale, qui présuppose une seule origine et une seule fin, et dont on peut trouver la « parodie » dans la narration linéaire du cinéma classique.

¹⁷ Entretien avec William Jeffett.