



HAL
open science

Dans les sous-bois de la recherche

Marc Vernet

► **To cite this version:**

Marc Vernet. Dans les sous-bois de la recherche : Ouverture des archives de la Triangle conservées à la Cinémathèque française. *Trafic : revue de cinéma*, 2009, 69, pp.135-143. hal-00708915

HAL Id: hal-00708915

<https://hal.science/hal-00708915>

Submitted on 16 Jun 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dans les sous-bois de la recherche

(ouverture des archives de la Triangle conservées par la Cinémathèque française)

I. Reculer pour avancer

1. Idée n'est pas chantier

Ce qui suit entend décrire la matérialisation d'une recherche en histoire et en esthétique du cinéma. Non que celle-ci ait donné des résultats concrets (elle vient de démarrer et ce n'est pas une recherche appliquée), mais une idée de recherche s'est trouvée, par le biais d'institutions françaises, transformée en actions réelles, dont le moindre des fruits n'est pas de transformer, d'abord à mes yeux, l'idée même de recherche en cinéma.

Je viens de la sémiologie metzienne, du temps où l'accès aux copies était une aventure en soi et d'une grande rareté et où la notion même d'archives de cinéma n'existait pas encore. Il se peut d'ailleurs que l'effervescence théorique d'alors ait été la conséquence de ces impossibilités sur le plan historique. Peut-être faisait-on à l'époque de la théorie du cinéma faute de pouvoir en faire vraiment l'histoire. Si cela était vrai, je tiendrai pour ma part que cela fut une chance et une vertu, en relâchant la relation cinéphilique au film projeté pour amener d'une part à l'ensemble du cinéma (et non pas des listes de films conçus chacun comme une œuvre unique et signée) et d'autre part à l'analyse filmique (sur table de visionnage).

Je viens également, par d'autres détours, de l'archive ou plus exactement de l'archive papier, ce qui a rendu assez aisé l'engagement du programme de recherche dont il va être question.

Dans le cadre de l'ANR (Agence nationale de la recherche), a été lancé en 2007 un appel à projet sur la notion de corpus. Encouragé par mes collègues de l'Université Paris Diderot, j'ai échafaudé un projet sur trois ans, associant chercheurs et archivistes, sur une courte liste de fonds d'archives « papier » dont je savais, par mes précédentes fonctions à la Bibliothèque du film, qu'ils étaient déjà catalogués mais qu'ils n'avaient pas encore été exploités par des chercheurs. L'idée de départ n'est pas très compliquée. Il existe des archives ouvertes mais non explorées par les chercheurs en études cinématographiques. Symétriquement, les études cinématographiques sont souvent de nature abstraites et esthétisantes, dans des mouvances où l'apport individuel reste majoritaire, consolidé qu'il est par la « spécialisation » ou le « domaine de recherche » (contrairement à ce qui se passe dans d'autres sciences humaines ou tout simplement ailleurs), et où le rapport est plus à la philosophie qu'à l'histoire, au fond qu'à la matérialité, au commentaire qu'à l'analyse. Ont donc été privilégiées dans ce projet de recherche trois jonctions : archives-recherche,

université-université (en l'occurrence quatre laboratoires universitaires), et enfin université-cinémathèques (deux pour ces dernières, la Cinémathèque française et l'Institut Jean Vigo). Autrement dit, la nouveauté n'est pas immense, mais localement elle est importante : elle installe dans la durée (trois ans) un programme collégial (une ou des équipes de recherche) de travail sur les archives cinématographiques « papier », programme financé par l'ANR (à hauteur de 150 000 euros pour l'ensemble), et devant déboucher à la fois sur les formes ordinaires de la recherche (journées d'étude, colloque, publications collectives ou non), et sur la création de mini-sites en ligne dédiés à chacun des fonds d'archives étudiés. Elle installe donc aussi dans la durée un travail partagé entre collègues, entre directeurs de recherche et étudiants (de niveau M et D, soit les anciennes « maîtrise » et « thèse »), entre chercheurs et archivistes par des systèmes d'échange d'information et de consolidation réciproques. Comme il est naturellement exigé que la recherche financée produise des résultats tangibles et falsifiables (ne serait-ce que sous forme de rapport annuel au regard des engagements pris dans le projet), je voudrais témoigner des premiers effets de « surchauffe » (relative) induits par cette entrée dans l'atmosphère de la mise en œuvre, du passage à l'acte de recherche. D'où ces premiers éléments livrés au présent, dans l'étonnement indicatif de ce qui est en train de se produire, au moment où je passe, comme coordinateur supposé, de l'idée au chantier. Ce présent est aussi celui de l'été 2008, d'autres éléments ayant été découverts depuis, confirmant ou infirmant partiellement certains des énoncés suivants.

2. Je ne sais pas ce que je cherche, heureusement.

J'avais au départ trois envies : travailler sur la production cinématographique (fonds Triangle), les métiers de décorateur (fonds Pimenoff, Douy) et de photographe de cinéma (Raymond Cauchetier, et fonds Georges Pierre et Vincent Rossell). Mais avoir envie et faire de la recherche, ce n'est pas la même chose. Une fois mes envies ressassées et brandies, je reste avec mon programme. Je décide (?) donc d'aller au plus simple : commencer par le fonds de la Triangle. Le terrain est relativement vierge (peu d'écrits consacrés à cette fugace maison de production) et l'importance quantitative du fonds (94 boîtes) sur une période en elle-même peu connue (les années 10) semblent me garantir à la fois une certaine tranquillité dans le travail et une certaine assurance dans le résultat : je devrai bien ramener quelque chose dans mes filets. Je surmonte mes a-priori sur quelques entraves (dégager du temps, parcourir le catalogue en ligne, sélectionner les premières cotes...). Je pense qu'on ne sait pas grand-chose sur la Triangle¹, mais en réalité moi-même qu'en sais-je ? Rien. J'ai quelques idées

¹ La Triangle a existé entre 1915 et 1919 en tant que maison de production, mais elle a survécu sous d'autres formes au moins jusqu'en 1925. Les bornes de dates du fonds dit Triangle s'étagent quant à elles de 1909 à 1935. Le fonds a été acquis en 1961.

sur le fonds pour en avoir demandé le traitement documentaire dans les années 94-96, juste avant l'ouverture au public. Je l'ai demandé parce qu'on m'avait dit que c'était un des fonds d'archives les plus importants et les plus précieux de la Cinémathèque française. Le traitement documentaire avait été fait, et le fonds avait été ouvert au public. Mais personne, à commencer par moi, n'était venu le consulter. Je savais ce que tout le monde en sait : prototype de l'organisation verticale, monopolistique du cinéma américain d'après 1920 et d'avant 1957, tentative désordonnée d'augmenter les budgets de production pour améliorer la qualité des films, réunion temporaire (en réalité tout juste deux ans) des talents de Griffith, Ince et Mack Sennet (le western, le drame moderne et le burlesque), d'où le nom de Triangle pour désigné les trois mousquetaires dont le quatrième est Harry E. Aitken, et le cinquième son frère Roy, et le sixième... La Triangle a donc une réputation quelque peu sulfureuse : brillante mais prématurée, importante mais éphémère, généreuse mais vite faillie, connue de tous les amateurs et ignorée de tous.

J'ai travaillé sur archives il y a vingt, à Madison (Wisconsin). J'y avais chassé les origines du film noir pour m'apercevoir au bout de six mois de séjour quotidien dans les archives que la notion était une invention française pure. Je m'étais retrouvé spécialiste d'une bulle de savon. Heureusement, la Triangle est une création et une disparition américaines.

En bonne logique, j'attaque par la fin, le milieu et le début. Les dernières boîtes d'archives sont remplies de correspondance, réunie en fin de classement parce que ne pouvant entrer dans une classification au titre de film, comme tout ce qui les précède. Je pense y trouver une correspondance générale sur l'ensemble de la période. Non, c'est un ensemble tardif, postérieur à l'existence même de la Triangle, où l'on ne parle que d'immobilier, d'entretien de locaux industriels hors d'usage et de reconversion en station-service ou en revente de voitures d'occasion.

Il est vrai que j'ai, avec moi-même, parié quelque chose. J'ai parié qu'il serait intéressant de ne pas s'occuper des films, mais bien du cinéma lui-même. Vieille marotte, datant de ma formation par Christian Metz qui disait : « J'aime le cinéma, c'est pourquoi je n'aime pas les films ». Ne pas s'occuper d'abord des films, de leur forme, de leur « diégèse » et son « récit ». Approcher le cinéma par l'avant des films, leur fabrication. Pas leur genèse, pas la suite mouvante des versions du scénario, très complexe à exploiter correctement. Mais bien leur mode de fabrication. Chaîne de décisions, budget, technique. La production, la conception, le tournage en ce qu'ils ont de partagé (on va éviter « collectif »). Une nouvelle fois, commencer par les papiers. Penser que les images commencent aussi par de la langue, de l'écrit. D'abord, avant l'ordinateur à faire des images, les films se couchent sur le papier. Et après aussi. Et puis partir de données à peu près établies : des dates, des noms, des chiffres pour m'éloigner un temps de l'interprétation esthétique infalsifiable, comme dirait Bourdieu.

Je nage dans la boîte 93. Echanges vers 1935 entre notaires et avocats sur un « real estate » avec des histoires de fuite d'eau, de gardiennage et d'injonctions de pompiers du coin. Il y a un réalisateur fantôme qui ne paie pas le loyer promis et qui tourne en douce des films dans l'ex-studio. Une ancienne propriétaire convoquée à la déclaration de faillite qui, à la question de savoir comment elle fait, sans plus aucun revenu, pour entretenir sa maison, sa vieille voiture et ses enfants, n'oppose qu'une poussée de larmes (c'est ce qu'indique le procès verbal de l'audience). En suis-je revenu au film noir ?

J'essaie de me sauver en passant à la boîte 81. C'est pire encore : des listes reprenant partiellement des listes partielles de propriété littéraire sans lien explicite avec des films. Alignement de titres sans cesse repris entre 1924 et 1926, non de films, mais de « stories » ayant appartenu d'abord à tel éditeur, puis à telle maison de production, mais rachetées par telle autre qui porte un nom très différent mais à la même adresse, ou alors un nom très proche mais à l'autre bout du continent. Je relève consciencieusement les cotes, essaie de prendre des notes sans sauter aucune chemise, espérant que la compréhension ne viendra pas trop tard. Je compulse sans impulsion, comptant sur l'accumulation pour faire naître l'idée.

Et dès la première session, je prends conscience d'un nouveau retard. Je suis venu avec mon crayon à papier (pour ne pas risquer de tacher les documents) et mon moleskine d'intello encore vivant. Les notes que je prends, je vais devoir les entrer sur ordinateur dès que je serai rentré, puisque je suis au long cours. Il va me falloir venir avec mon portable à chaque session, l'institution moderne, que j'ai un temps pilotée, n'étant pas encore dotée d'espace de travail virtuel à la personne. Et comme nous sommes une équipe de chercheurs (trois étudiants nous ont rejoints depuis le début de l'été), et comme plusieurs personnes travailleront sur le même fonds (dont celui-ci), il va falloir trouver un outil de mutualisation de la recherche auquel je n'avais pas pensé jusqu'alors. Ici commence la première enquête parallèle dont l'issue n'est pas encore assurée aujourd'hui (alors qu'elle est au principe même du programme Corpus ANR dans le cadre duquel Cinémarchivage a été sélectionné), bien que le but semble maintenant très proche (un outil français en développement sérieux : les américains ne manquent pas sur le marché, mais financement public oblige).

II. L'idée tueuse d'idées

1. Croire, puis apprendre

La première idée me vient avec la boîte 94, la dernière. Deux hauts volumes reliés d'un hebdomadaire *Triangle plays*, commençant pour le premier volume en octobre 1915² (premier numéro) et se terminant pour le second volume en septembre 1916³. Il s'agit d'une publication hebdomadaire que je reconnais assez vite pour l'avoir rencontrée pour la Warner et la Fox dans les années 40 : c'est un « trade paper », d'une publication professionnelle en direction des exploitants de salle pour leur faire connaître les films en distribution et ceux à venir, en leur prodiguant des conseils pour attirer le chaland par différentes opérations d'aménagement de leur salle et de leur hall d'entrée (on recommande souvent de monter une exposition liée à un des aspects du film). Enfin le document parle clair : politique maison annoncée par le fondateur, discours aux exploitants avec forçage constant dans la promesse de grands films et de gros profits, croquis d'architecte pour des façades et des intérieurs de salles, photos de stars et de scènes-clés de films en distribution ou en production. La Triangle aurait plus été une maison de distribution qu'une maison de production, et ses ennuis financiers seraient venus assez vite du manque de débouchés pour la production « triangulaire » (celle assumée par Griffith, Ince et Mack Sennett), faute de réseau suffisamment solide (les exploitants ne se précipitent pas pour passer contrat avec cette nouvelle entité).

Cette première idée a pour vertu d'en fusiller successivement plusieurs au fil de l'ouverture des autres boîtes. Une fois sorti de la 94, je prends, comme on prend une autre route, la 1 et la 45. Je m'aperçois alors que dans son ensemble, le fonds comprend plus d'éléments Ince et Mack Sennett (en tant que producteurs) que d'éléments explicitement Triangle. Quant à Griffith⁴, il est peu présent. Dans un premier temps, je crois pouvoir en déduire qu'il s'agit en réalité d'un fonds Ince (il a passé accord avec Mack Sennett un peu après son départ de la Triangle), piste que je suis pendant plusieurs semaines⁵. Mais dans un deuxième temps, la présence d'éléments Triangle et Tri-Stone (qui prend la succession de la première) après le départ et même après la mort d'Ince, me ramène à l'idée commune qu'il s'agit d'un fonds Triangle. Du coup, la place occupée par l'équipe d'Ince (pendant plusieurs semaines, j'ai cru pouvoir identifier l'écriture

² J'apprendrai six mois plus tard que le premier film distribué sous la bannière Triangle l'a été le 23 septembre 1915 et qu'Aitken avait déjà eu recours au « trade paper » dans ses précédentes expériences de distribution. C'est ce qu'on aurait appelé hier une lettre d'information, aujourd'hui un site.

³ Il n'est pas encore établi si cette seule année a été suivie d'autres parutions : cela est peu probable, compte tenu des difficultés rencontrées dans le placement des films et le départ quelques mois plus tard des deux producteurs les plus en vue : Griffith et Ince.

⁴ Les Griffith Papers sont conservés au MOMA, auquel Griffith a confié ses films en 1937.

⁵ Cette piste s'est trouvée étayée par les dires même du vendeur du fonds, John E. Allen, qui le présente à Langlois comme étant des « scripts » Ince-Triangle.

d’Ince, mais il est peu probable qu’il ait lui-même suivi sur le plateau tous ces films tout ce temps) varie. J’ai cru que l’unité de production d’Ince, avant et pendant sa période Triangle, était l’origine historique du fonds, alors que sans doute elle n’est que celle des trois entités Triangle (Fine Arts pour Griffith, Keystone pour Mack Senneth, et New York Motion Picture notamment pour Ince) qui travaille quotidiennement avec ce type de documents, documents auxquels Griffith et Mack Senneth n’avaient pas recours car tous deux privilégiaient les répétitions sur le lieu de tournage, soit dans l’esprit du théâtre, soit dans celui du music-hall. C’est donc moins une question d’origine qu’une question d’une part d’usage à l’époque (l’équipe Ince a recours systématiquement au document « continuity script » quand les deux autres le font plus rarement) et d’autre part de répartition des documents après-coup (les archives Griffith semblent être au MOMA, les archives Keystone ne sont pas encore localisées). La mort prématurée d’Ince en 1924 pourrait expliquer aussi que ses archives soient restées dans les bureaux de la Triangle.

2. Pour une sémiologie du papier

Je fais un jour une découverte. Il y a trois types de documents : les documents des « stories »⁶, les documents d’enregistrement de droits pour les « stories » et dans certains cas pour les films à la Library of Congress, et les documents qui sont des liasses de papiers agrégés autour du « continuity script »⁷ (métrages, données de base – dates, noms des principaux contributeurs, budget après tournage)⁸. Je laisse de côté les pochettes de classement qui sont d’origine, qui ont été soigneusement conservées et dont certaines comportent effectivement de précieuses indications.

De cette tripartition des ensembles de documents, je tire d’abord la conclusion que contrairement à l’idée souvent reçue, on s’occupe beaucoup, dès 1909 et sans doute avant toute autre chose dans la chaîne de production, des questions de propriété littéraire, et qu’on tient à en garder trace nette. J’ai ensuite relevé que les documents Keystone anciens du premier groupe (mais ce sont souvent les seuls : « stories ») sont tous portés sur le même papier à carreaux à bords arrondis percé de trois trous pour classeur, sur la partie gauche de la feuille,

⁶ On trouve divers termes auquel il est bon de garder leur originalité : novel, novelette, story, scenario. Contrairement aux idées reçues sur la Triangle, il y a peu de grands romans à adapter ou de grande pièce de théâtre pour ce que j’en ai vu. Mais bien plutôt soit de la nouvelle parue en magazine, soit du scénario original de la dimension d’une petite nouvelle. La différence entre « novel » et « scenario » est que ce dernier est soumis directement à la production, quand la « novel » a déjà été éditée dans la presse ou ailleurs.

⁷ Je ne me résous pas à traduire cela par « scénario de tournage » ou « découpage technique », car je pense qu’ils sont différents des documents française, notamment en ce qu’ils mêlent indications techniques précises, directives données au réalisateur, au décorateur et au directeur de la photographie, et en ce que leur objet est effectivement d’établir la continuité du film par-dessus le discontinu du tournage, tout en intégrant au « filé » des scènes les informations techniques établies avant le tournage.

⁸ Ces dossiers regroupent en une liasse parfois intacte depuis l’origine, des documents établis avant tournage (décors divers, personnages, principaux responsables), des éléments établis pendant le tournage (notation de ce qui est changé sur le tournage, tourné ou éliminé).

trous souvent protégés par des œillets, signe de volonté durable. Je crois nécessaire de mettre en regard les traces de trous qu'on trouve tout en haut des dossiers autour du « continuity script », traces et disposition qui indiquent qu'il s'agissait d'une liasse fixée sur un « paper board » portatif, une écritoire moderne, avec une barrette de serrage en haut. Ce dispositif correspond à la nécessité d'avoir sous la main tous les documents nécessaires en se déplaçant en des lieux divers : ceux du tournage. Ce pourrait être des dossiers de scripts, mais les annotations relèvent plus d'un suivi de production que d'un suivi de tournage⁹. Ces dossiers accompagnaient un producteur et les informations étaient dactylographiées et introduites dans la liasse au fur et à mesure. Contrairement aux dossiers « littéraires », ces dossiers en liasse sont la plupart du temps restés dans leur état d'origine : c'est moi qui défais les liasses, décolle les feuilles les unes des autres pour les lire et les examiner. Certains dossiers sont très annotés, d'autres pas du tout. Mais je dois me méfier de cette apparente virginité. Ainsi, les dossiers qui ne sont pas annotés ne le sont pas parce qu'ils n'ont jamais servis, ce qui n'est pas bon signe. Ceux qui sont annotés le sont souvent à plusieurs mains (on pense reconnaître un producteur, un chef décorateur, une scripte, mais rien ne l'assure vraiment). Dernière chose : ces dossiers « de production » dit « de paperboard » sont souvent brûlés sur les côtés droit et haut. Parfois sévèrement (quelques cas de texte entamé, mais rares). Parfois des coups de ciseaux ont été donnés un peu sauvagement à des liasses entières pour ôter le brûlé. Ces documents ont été arrachés au feu et parfois grossièrement retaillés pour enlever le cendré, ce qui n'est pas un travail de documentaliste ou de conservateur.

3. Au début était l'incendie

Je pense évidemment aux incendies connus par la Cinémathèque française dans le temps et même à celui connu par la Bibliothèque du film. Je me renseigne, et m'aperçois au bout d'une dizaine de jours qu'aucun feu connu, par sa date et sa localisation, ne colle avec ces papiers. L'incendie de la rue de Courcelles est antérieur de deux ans à l'acquisition du fonds, celui du Pontet (1980) a tout dévasté et le papier n'aurait pu y résister, et celui d'Intradis n'a pas concerné ces archives qui étaient conservées dans les locaux de la Bibliothèque du film. En feuilletant l'ouvrage *The Classical Hollywood Cinema* pour vérifier l'appréhension historique de la période par Janet Staiger, je tombe sur des reproductions de documents originaux qui correspondent trait pour trait aux « continuity scripts » de la Cinémathèque française, et ce à compter de 1913. Le livre est de 1985 : je l'ai lu en un temps où je ne m'intéressais pas spécialement à la Triangle et aux « continuity scripts », et je ne me souvenais pas de ces reproductions. Saut en arrière : ce que je découvre a été étudié avant 1985. Un

⁹ On trouve toutefois de brèves annotations en sténo d'une autre main que celle du principal annotateur : une scripte a noté là ce que d'ordinaire elle note sur un autre exemplaire.

peu plus tard, je me repenche sur les reproductions et constate que non seulement les documents sont frères jumeaux mais qu'en plus l'exemple, issu des collections de la Wisconsin State Historical Society (WHS), conservant les Aitken Brothers Papers, portent exactement les mêmes traces de feu et d'eau que les exemplaires parisiens.

Le feu qui a plus que léché les documents est donc antérieur à leur cession à la George Eastman House (GEH) autour de 1960 et antérieur à leur cession à la WHS après 1956. Les trois institutions patrimoniales, chacune de réputation mondiale, que sont la GEH, la WHS et la Cinémathèque française, se sont donc partagé les restes, bien carbonisés sur les bords, d'un lot d'archives.

Cet incendie « fondateur » va permettre de se rapprocher d'un des objectifs du programme Cinémarchive : remembrer intellectuellement, historiquement et virtuellement des éléments patrimoniaux dispersés entre services, entre institutions, entre pays. Alors que les intermédiaires dans les opérations d'acquisition autour des archives de la Triangle sont nombreux, au moins l'incendie donne l'espoir d'une origine commune.

Mais, retour de la sémiologie du papier, bizarrement, seuls les « continuity scripts » ont été touchés par le feu (et encore pas tous, heureusement) : les autres documents sont intacts, ne portent trace ni de feu ni d'eau. Ils ont été conservés ailleurs et ont une autre provenance (ils avaient une autre utilité) que les « continuity scripts ». Division du travail : dans une maison de production, le service qui archive les attestations de propriété littéraire n'est pas celui qui conserve les décisions du producteur sur la fabrication du film jusqu'à son départ pour le laboratoire. L'un est peut-être à New York quand l'autre est à Hollywood. Et oui, Hollywood est d'abord à New York, place financière, capitale culturelle et donc place de l'édition et du spectacle vivant, pépinières du cinéma.

Autre élément plaidant pour d'autres sources possibles : au cinéma, ou plutôt dans la production cinématographique, tous les documents de préparation du tournage sont tirés en plusieurs exemplaires pour pouvoir informer toutes les parties prenantes. Nombre des documents de Paris sont des « pelures », celles qui servaient à un producteur ou son délégué à suivre au jour le jour le tournage, ou plutôt la fabrication du film entre la continuité et l'envoi au laboratoire.

Autrement dit, le même document « original » peut se trouver aujourd'hui conservé dans plusieurs endroits différents puisqu'il existe plusieurs exemplaires « originaux » (en raison des usages et des annotations portées) d'un même texte. On va ainsi du texte unique (le scénario ou l'histoire d'origine) à la démultiplication des étapes intermédiaires, jusqu'au resserrement sur la note terminale, unique, du producteur donnant ses indications au laboratoire pour le tirage des copies d'exploitation.

Bilan d'étape :

J'avance. En zigzag. J'ai de plus en plus d'informations sur le fonds et j'ai de plus en plus de livres à lire. La WHS a répondu à mes questions en prouvant que l'incendie n'avait pas eu lieu dans ses murs après l'arrivée du fonds. J'attends celle de la GEH. C'est l'été et sa vacance. On reprend tout cela à la rentrée, en continuant à explorer les boîtes dans un ordre aléatoire mais surtout en se concentrant, pour ce qui me concerne, sur quelques titres de films et sur une typologie plus précise des documents, de leurs étapes (versions corrigées, destinataires différents...) et du lexique employé, beaucoup plus varié et diversifié (donc plus précis) qu'on ne pourrait le penser.

Pourquoi ce titre à cet article ? Sur la base d'une similitude entre fonds et fonds. Fonds d'archives et fonds marins. Leur exploration est similaire : avancée à coup de palmes lents, alourdis par la masse à brasser, découvertes limitées et surprises toujours possible, dans l'absence (le trou profond) et dans le surgissement inattendu (la murène à sa fenêtre). Aux limites de la vision, des ombres dont on ne sait si elles sont d'êtres ou de vagues : si on s'en approche, elles disparaissent, êtres ou ombres. Mais ce parallélisme ne me plaît pas plus que cela. J'aime mieux l'idée que les herbes et les arbres sont des adaptations sur terre d'algues du Grand Océan d'autrefois : nos plantes sont d'anciennes algues qui se sont adaptées à la terre ferme et à l'air libre. Ce que la mer permet de souplesse portée oblige sur terre à la pousse ferme vers le ciel. Au fond, on est sur terre comme au fond d'un océan qui s'est retiré, les algues ayant décidé de ne pas se laisser abattre. La canopée est la surface de cet océan et les plantes sous les arbres ou les arbres plus jeunes sont des algues raidies. J'avance dans le fonds Triangle comme dans un sous-bois. On coupe des chemins regagnés par l'herbe, on croit apercevoir des formes derrière les feuilles quand il n'y a que le vent, on est entre nature et culture, dispersion et aménagement, on trouve une perspective qui tourne vite court, on pense découvrir devant quand on passe à côté d'animaux tapis et tout ouïe. Cela semble très grand et ce n'est qu'un domaine.

Marc Vernet
12 août – 9 septembre 2008