

Les vingt ans de Marcel Dinahet (remarques diachroniques et synchroniques)

Jean-Marc Huitorel

Avril-mai 2010

C'est au début des années 1990, à l'approche de la cinquantaine, que Marcel Dinahet a enfin été considéré comme un jeune artiste. Il suffit, pour s'en convaincre, de consulter la liste des noms de ceux qu'il côtoie dans les expositions collectives auxquelles il a participé. Sans céder au biographisme anecdotique et plat, il convient de mentionner en préambule à cette étude quelques éléments susceptibles d'éclairer l'histoire et la nature même d'un œuvre dont la méfiance à l'égard de la chronologie n'a d'égale que l'importance qu'il accorde au temps.

Ce travail acquiert une amorce de visibilité au moment même où il disparaît dans la mer, loin des regards et en dehors des modalités habituelles de la monstration. C'est en plongeant au fond de l'eau que Marcel Dinahet émerge sur la scène de l'art. Mais avant d'évoquer ce phénomène paradoxal et les développements qui s'ensuivirent, il n'est pas inutile d'en signaler, ne serait-ce que succinctement, la préhistoire et, plus encore, la protohistoire.

Préhistoire

À sa sortie de l'École des beaux-arts de Rennes, vers le milieu des années 1960, Dinahet entame une vie professionnelle partagée entre les impératifs de la survie matérielle et la lente exploration d'une voie possible pour un œuvre dont il cherche à tâtons les fondements. Assistant de ses anciens professeurs de sculpture, Francis Pellerin et Paul Griot, alors très présents dans la commande publique locale, tant civile que religieuse, il s'exerce à toutes les techniques, exception faite de la fonderie. De cette vingtaine d'années, et malgré de nombreuses expositionsⁱ, il n'a presque rien conservé, pas même des documents susceptibles de les attester. Une image en noir et blanc, dans un petit catalogue collectifⁱⁱ du début des années 1980, montre une longue structure verticale et noire en résine, hérissée de signes minuscules et précis, abstraits d'apparence. Pour obtenir ces structures filiformes, à la fois souples et solides, il réalise d'abord un gabarit en terre qu'il moule. Parallèlement, il produit des dessins au crayon et à l'encre de Chine sur papier, de format variable, tantôt esquisses de sculptures, tantôt tracés à partir d'elles. Un peu plus tôt il s'était aventuré du côté d'une sculpture figurative dont subsiste une académie

féminine en métal. Il solde là les derniers vestiges d'un enseignement du modelage, dans la tradition de Rodin, telle qu'on le dispensait aux Beaux-Arts. Il ne retiendra désormais de ses années d'apprentissage qu'une pratique assidue du dessin, dont il prolongera l'exercice jusqu'au tournant essentiel de la fin des années 1980. Nous y reviendrons. Au terme de cette « préhistoire », le degré de formation de Marcel Dinahet se situe entre un niveau de maîtrise technique remarquable et un évident déficit culturel. En cette fin des années 1960, l'école de Rennes, comme la plupart des académies de province, souffre d'isolement et ce ne sont pas les feux déclinants des grands prix de Rome qui risquent de la mettre en phase avec le contexte international passionnant que l'on sait. Sa culture artistique contemporaine, Dinahet l'acquerra plus tard quand, devenu enseignant à son tour, il fera de l'ouverture à l'actualité l'un des pivots de sa pédagogie. C'est à l'intersection d'une recherche solitaire et d'un sens aigu du contexte historique, artistique entre autres, que son œuvre va s'affirmer.

Sculptures et dessins : protohistoire

Quand il parvient enfin à consacrer du temps à la réflexion et au travail personnel, Marcel Dinahet prend conscience de la nécessité de sortir de l'atelier, de se confronter aux matériaux naturels et, plus encore, au paysage. « Et tant qu'à sortir, dit-il, c'est vers ce qui m'attirait le plus qu'il me fallait aller : les carrières, le littoral maritime, mes paysages de toujoursⁱⁱⁱ. » S'ouvre alors, autour de 1980, une période d'expérimentations qui constitue, sans doute, la protohistoire de l'œuvre que l'on connaît aujourd'hui. Dans le décor minéral des carrières des environs de Rennes, il prélève la terre et l'eau dont il fera quelques sculptures mais dont il abandonnera vite l'usage au profit du sable, du ciment et des coquillages. Car, parallèlement aux carrières, c'est la mer qui l'attire, les plages où il récupère objets et débris, des idées de sculptures en lien avec ce contexte, en ce qui concerne tant les formes que les matériaux. C'est quand il reprend contact avec le paysage de son enfance qu'il commence à se sentir en phase avec son propre travail, et que le véritable déclic se produit.

En 1984, peu de temps après les grandes perches en plastique dont il a été question plus haut, Marcel Dinahet réalise des constructions à partir de ce même sable argileux issu des carrières, petites architectures circulaires constituées de mottes de terre pétries et superposées. Soucieux de stabiliser son argile, il avait travaillé en lien avec des ingénieurs de l'INSA à Rennes. La première pièce de ce type est installée cette même année 1984 à l'entrée du domaine du Douven,

à Trédrez-Locquémeau, aux confins des Côtes d'Armor et du Finistère. L'année suivante, il poursuit ses recherches et installe trois sculptures sur le même site, mais plus près de l'eau, entre la maison des douaniers et le petit corps de garde qui veille sur la mer. Elles ont la forme de dômes surmontés de deux structures coniques superposées, le tout constitué de mottes d'argile sombre stabilisée dans lesquelles, çà et là, il a incrusté des morceaux de fil d'acier inoxydable dont la forme lui fut suggérée par les petits serpentins de calcaire produits par de minuscules vers marins que l'on appelle les serpules, qu'il découvrit lors de plongées sous-marines. Ces « habitations inhabitables », comme il les appelle, sortes de bories compactes et fermées, dialoguent avec le site où l'on peut encore les voir aujourd'hui, suggèrent des histoires, semblent s'enraciner dans une archéologie imaginaire. Elles n'affirment déjà plus leur autonomie, comme on aurait pu s'attendre qu'elles le fissent dans un espace ouvert ; elles campent sur l'hypothèse de leur disparition, comme celle qu'il installe plus tard sur les rochers, sorte de collier en galettes de coquillages, à l'extrême pointe du domaine, et que la mer va progressivement emporter. On tient là l'un des prolégomènes de l'œuvre à venir. Un autre s'inscrit dans ces mots que prononce l'artiste à la même époque : « Les sculptures sont toujours construites autour d'un axe. C'est une constante dans mon travail^{IV}. »

Le troisième élément annonciateur, voire constitutif, de l'œuvre, est à chercher du côté du dessin. Quand il évoque ses années de formation, Marcel Dinahet associe dessin et modelage comme si le second n'était qu'une variante du premier, une sorte de dessin dans l'espace, un outil à capter la lumière, le trait, à l'arrêter. Cette pratique intensive, jamais vraiment abandonnée quoique souvent interrompue, il la reprend en 1988, journallement, au stylo à bille, dans des carnets qu'il remplit compulsivement. Ce sont des signes qui, s'ils peuvent parfois rappeler certaines formes du bord de mer, cordes ou coquillages, ne sont jamais réalisés sur le motif. Parfois ils servent d'esquisses pour les petites sculptures dont il va être question (à moins qu'ils n'en soient la transcription, ce qui contredirait le fait, énoncé précédemment, qu'il ne dessine pas sur le motif). Ils s'inscrivent en lignes plus ou moins denses sur les pages, et en cela évoquent l'écriture. Et c'est une écriture, en effet, si l'on veut bien considérer celle-ci comme le code adopté en vue de la formalisation, à des fins de communication, d'un rapport personnel au monde. Si cet exercice quotidien s'interrompt à la fin de l'année 1989, dans le probable sentiment de son épuisement, on posera dès ici l'hypothèse que la vidéo, que Marcel Dinahet utilisera quelques années plus tard, pourrait bien être, entre autres, du dessin poursuivi par d'autres moyens.

Parallèlement au dessin, Dinahet réalise une série de sculptures de format modeste (une trentaine de centimètres sur vingt de diamètre environ), de forme circulaire et / ou conique, constituées pour une part de sable gris-noir stabilisé (que l'on ne trouve, dit-il, que trois mois par an) et pour l'autre de coquillages amalgamés au ciment. Quelques-unes sont traversées d'un axe tubulaire. Elles peuvent également s'assembler à plusieurs au moyen de filins d'acier le plus souvent terminés par une boucle : gestes et formes maritimes, mise en présence de l'intervention humaine (il y ajoute parfois du caoutchouc en élastique) et des apparences visuelles de vagues minéralités marines. L'utilisation de ces lignes d'acier associée à l'alternance noir et blanc des matériaux prolonge ici la réminiscence du dessin, atteste son constant exercice. Ces petites sculptures évoquent les toupies ou les balises, les gros coquillages ou les fragments de roches, la mémoire de ce qu'il récupère depuis peu sur les plages, mais ne versent jamais dans la figure ou le pur mimétisme. Le modelage ne signifie pas seulement le travail de l'artiste ou le résidu de pratiques anciennes, il constitue aussi un hommage au travail en général, aux gestes simples qui signent le rapport de l'homme à son environnement. Certaines de ces sculptures seront exposées en 1990, sur le sol de l'Imagerie à Lannion, alors que le gros de sa production de ces dernières années occupe pendant tout l'été l'espace du domaine du Douven. Ces deux manifestations, coordonnées par Danièle Yvergniaux, closent ce que l'on a appelé la protohistoire de cet œuvre.

L'immersion des sculptures

En fait, dès 1986, Marcel Dinahet immerge certaines de ses sculptures, mais personne ne le sait. Il plonge régulièrement du côté de Plouha, à l'aplomb des falaises de Gwin Zegal, au cap Fréhel et un peu partout sur cette côte nord de la Bretagne qui lui est si familière. Dans le plus grand secret (que partagent néanmoins quelques rares amis plongeurs), il procède à la progressive immersion non seulement de ses sculptures mais aussi du processus tout entier de son travail, à l'abandon par dix mètres de fond de ces objets qu'il a confectionnés, certes, mais plus encore de toute une pratique traditionnelle de la sculpture, une manière de faire de l'art avec laquelle il rompt définitivement. Rupture et... continuité si l'on considère que les sculptures immergées poussent à son terme le processus d'articulation à l'environnement tel qu'il en avait amorcé l'expérimentation dans le parc du Douven. Car, une fois retrouvé l'accès aux paysages qu'il affectionne, grâce entre autres à l'exercice régulier de la plongée sous-marine, c'est bien à l'évacuation de la sculpture comme objet, celle-là même qui jusqu'à présent constituait le cœur

de sa pratique, qu'il procède par ce geste de grande conséquence. Mais c'est là une destruction douce et progressive, à cent lieues par exemple des véritables autodafés auxquels se sont livrés certains peintres avec leurs propres œuvres. Une fois déposées au fond de l'eau, les sculptures y demeurent, se fondant peu à peu dans l'environnement sous-marin ; des calcaires s'y incrustent et toute une végétation marine y prend place, chevelures de sirènes sur ces drôles de crânes polymorphes et rugueux. Régulièrement aussi, il leur rend visite, vérifie leur emplacement et s'enquiert des changements qui s'opèrent à leur surface, de la texture de l'eau qui les enveloppe.

Très rapidement – en fait dès les expositions de l'été 1990 –, il cherche à documenter ces théâtres de phénomènes lointains et si proches à la fois, mais ignorés de tous. Il souhaite en conserver quelques traces avant qu'ils ne disparaissent définitivement, déplacés hors des sites repérés par l'artiste, enfouis par le sable et la végétation. C'est ainsi qu'il réalise ses premières photographies de sculptures sous-marines qui sont, d'une certaine manière, elles-mêmes des sculptures : par l'action nécessaire à la prise de vue et qui consiste à fixer un point de vue et à tâcher de s'y tenir ; également par l'aspect massif et solide que leur confère le cadre en acier oxydé dans lequel elles sont d'abord présentées^v.

Durant l'été 1991, Jérôme Sans conçoit *Escale*, une manifestation^{vi} qui se déploie sur l'ensemble du département, tant sur le littoral qu'à l'intérieur des terres. C'est dans ce cadre que Marcel Dinahet présente, dans le hall de la gare maritime de Saint-Quay-Portrieux, une sorte de caisson en tôle galvanisée où il installe un moniteur qui diffuse sa première vidéo sous-marine. On y voit des sculptures immergées autour desquelles il tourne et qu'il filme dans l'instabilité d'un corps soumis aux lois de la pesanteur des fonds marins. On y entend le son quasi utérin de la respiration de l'artiste, de l'air qui provient des bouteilles de plongée. On s'aperçoit tout de suite qu'il s'agit là moins d'un paysage ordinaire, fût-il sous-marin, que d'une tension entre un corps et un objet, un processus de sculpture, une action. D'emblée se trouve là posée, tangible, affirmée, cette dimension performative qui constitue désormais l'axe principal de ce travail. Mais le choix du caisson ne se réduit pas à une trouvaille d'accrochage, il fait partie intégrante de l'œuvre. Car au protocole d'institution de l'image (ce geste du sculpteur) doit correspondre, dans l'esprit de l'artiste, une situation spécifique de réception, une sorte d'équivalence. Ainsi le regardeur est-il convié à s'immerger, via le caisson où il n'y a de place que pour une personne, dans un environnement à la fois visuel et sonore, véritable plongée dans l'œuvre. Ceux qui en ont fait l'expérience peuvent témoigner du fait que cette situation n'avait rien à voir avec les bains

planants des clubs de relaxation, pas plus qu'avec les imprégnations d'ambiance à la James Turrell. De fait, ici le spectateur ne se baigne pas dans l'eau mais bien dans une image et un son d'une force et d'une présence peu communes, jusqu'à perturber les employés de la gare maritime qui ne se gênent pas pour baisser le son voire le couper.

Filmer sous l'eau

Les sculptures le plus souvent utilisées dans ces dépositions au fond de la mer consistent en des ensembles d'objets en argile stabilisée ainsi qu'en coquillages incrustés dans un liant de ciment, le tout relié par des cordelettes. Cela évoque le végétal autant que l'animal, un artefact troublant d'évidence et de naturel. Elles ont depuis longtemps disparu au fin fond de l'eau, à Plouha, au cap Fréhel, à Dinard, mais aussi dans le lac Baggersee^{vii}, tous lieux où elles furent installées à différents moments de l'année 1992. À Dinard, le fond sableux et la relative transparence de l'eau permettent de mieux saisir ce qui se passe. Ou de se leurrer, en pensant par exemple que la sculpture se déplace, portée par le courant. Car c'est bien la caméra et l'artiste qui la tient qui tournent autour, cherchent à fixer l'axe, le point de vue d'où faire voir l'objet. C'est là encore un pur geste de sculpteur et sans doute, également, de dessinateur, ce dessin dont Dinahet perpétue l'exercice au moyen de la caméra. Parfois le corps de l'artiste se désaxe et perd de vue cet objet dont il s'évertue à cerner les contours. Ne subsiste alors que la matière d'eau, un paysage en soi, presque une peinture où la lumière, prenant le relais des masses, joue le premier rôle. Cet axe, somme toute virtuel, c'est l'espace créé par le constant mouvement de l'artiste en vue de ne pas dériver. C'est un effort permanent, une lutte contre la masse d'eau pour garder le contact avec ce qui, peu à peu, devient non pas une sculpture mais une idée de la sculpture, un souvenir. Ce qui compte alors, c'est ce corps-à-corps avec l'eau, avec la végétation sous-marine. Le processus à l'œuvre dans la sculpture (corps contre matériaux) se déplace ici dans le couple corps / image. Le moindre déplacement physique, en effet – un simple coup de palme, par exemple –, produit une modification de l'image, s'imprime immédiatement sur la surface filmique. Ce n'est pas la caméra qui bouge, pas même le bras, c'est le corps tout entier, un corps bloc, caméra comprise. Il arrive ainsi que la durée de la vidéo soit déterminée par la teneur même de la performance. Celle qui est intitulée *Le Brusca* (1998) s'achève avec l'épuisement du corps avançant sous l'eau. C'est là sa consistance et son objet. Rien d'autre que ce geste puisque à présent il n'immerge rien d'autre que lui-même. Plus de point de repère, juste un axe autour de rien, autour de cette

résistance qui le conduit ici à filmer la tête en bas. Ce sont là des caractéristiques extrêmement discrètes et subtiles, qui nécessitent des conditions de monstration très précises. C'est que Dinahet accorde une attention particulière au contexte de réception de son travail, à la place du spectateur en tant que corps dans cette relation.

Dématérialisation

L'objet, par ailleurs, change rapidement de nature. La sculpture élaborée par l'artiste, par son savoir-faire et selon son projet, va disparaître en tant qu'artefact et sera remplacée par un simple galet, cintré d'une cordelette qui lui sert de poignée, parfois d'une armature métallique. Il convient ici de dire un mot de ce galet acheiropoiète, c'est-à-dire « non fait de main d'homme » (quoique...). Au tournant des années 1980 et 1990, Marcel Dinahet a découvert, près du cap Fréhel, une drôle d'entreprise, une sorte de carrière à ciel ouvert. Là, on a eu l'idée de placer des pierres de grès rose dans la mer, tout près du bord, afin que le va-et-vient de l'eau se charge de les polir pour leur donner la forme ronde des galets. Cela prend deux, trois ans. Les galets ainsi obtenus sont ensuite commercialisés à des fins de décoration et d'aménagement. C'est cet objet taillé par la mer, sculpteuse en l'état, que Dinahet prélève et détourne pour un temps, pour cette étape intermédiaire sur le chemin de la dématérialisation de la sculpture en tant qu'objet. Ce processus s'achèvera en 1996-1997, peu de temps après un premier séjour sur la côte portugaise, au Cabo Espichel.

Mais déjà le galet, nonobstant son étonnante origine marémotrice, lui sert davantage de point de repère, comme un phare au fond de l'eau, que de strict objet à filmer. Le sujet qui préoccupe à présent l'artiste, c'est la teneur de l'eau, sa matière, ses constituants végétaux et minéraux : un milieu, un paysage.

Matières d'eau et textures vidéographiques

1993 est une année importante dans l'évolution du travail de Marcel Dinahet et de sa visibilité. Outre sa première participation à une exposition collective à la galerie Le Sous-Sol, à Paris, c'est aussi, après l'Allemagne et le lac de Baggersee, la poursuite de périples hors des côtes bretonnes. La vidéo intitulée *De Sète à Cerbère* trouve son origine sur la côte languedocienne et *Plongeon de haut vol* a été filmé face à la plage de Lattes^{viii}. On y ressent le violent contraste entre le fond sous-marin plombé de silence et l'agressivité du ressac en limite de surface. Cette pièce sera

montrée en 1994 dans un container de transport aérien, dans ces conditions précises auxquelles l'artiste tient tant et qui placent le regardeur dans un contexte, non pas semblable, mais symétrique à celui du preneur de vue. Le galet qui lui sert ici de point de repère, à peine visible (son propos est désormais ailleurs, comme on l'a dit), il le transporte ensuite sur l'île de Vassivière^{ix}. Pour la seconde fois, Dinahet est confronté à une réalité lacustre. L'un des plus grands lacs artificiels de France, mis en eau en 1949 à des fins de production hydroélectrique, engloutit de nombreux lieux-dits et villages dans ses mille hectares desquels surnagent quelques îles, dont celle sur laquelle se trouve l'actuel centre d'art dû aux plans d'Aldo Rossi. On aurait pu penser que Dinahet le plongeur allait jouer les archéologues et exhumer une part de cette mémoire enfouie. Erreur ! Ce qui l'intéressa, ce fut tout d'abord le problème de la lumière. Les feuilles mortes qui tapissent le fond du lac absorbent le jour et très vite, dès sept, huit mètres de profondeur, c'est la nuit noire. Il fallut donc placer le galet à courte distance du rivage afin qu'avant la nuit sous-marine il soit possible de capter la lumière qui, associée à la singulière teneur de cette eau, constitue la matière de Vassivière. Marcel Dinahet s'attache désormais à la spécificité de ces matières d'eau, attentif à saisir ce qui constitue cette sorte de paysage invisible au commun des regards.

Dans la nef du centre d'art il expose quelques photographies de petit format, placées au centre de vastes surfaces en aluminium, et des vidéos montrées dans des cabines, comme à Saint-Quay-Portrieux. La texture particulière de l'image s'explique par la pratique du tramage que l'artiste inaugure à Vassivière. L'image diffusée n'est pas celle qui sort de la caméra, de qualité insuffisante pour la projection : elle résulte d'un second filmage sur moniteur, qui en accentue l'effet de distance, coupant court à toute tentation documentaire.

Premières interfaces

Quelques mois plus tard, en 1994, il explore les eaux plates et peu profondes de la Dombes^x, au nord de Lyon. Si peu profondes qu'il est quasiment impossible d'y plonger. Tantôt l'artiste y nageotte en surface, s'aidant simplement d'un tuba, tantôt il laisse traîner le caisson étanche contenant la caméra au fil de l'eau. Le galet qu'il y a déposé apparaît de temps à autre, comme surpris par la caméra. Il filme aussi, hors de l'eau, le paysage alentour. C'est la première fois que le contexte dans sa totalité, avec l'environnement visuel (l'horizon, la surface des marais, la végétation) et sonore (le chant des grenouilles), est pris en compte. C'est le premier exemple de

ce travail sur l'interface, la terre et l'eau, l'eau et l'air ; cela indique une nouvelle direction qui ira s'amplifiant dans les projets suivants. L'interface, c'est encore un problème de sculpture, mais de dessin tout autant, une histoire de contours et de limites, de confrontation d'un objet avec ce qui l'entoure.

C'est également dans la Dombes que, pour la première fois, il utilise sa voiture comme rail de travelling, filmant ici, du chemin qui longe les étangs, ces paysages d'herbes et d'eau, suspendus dans le déclin du jour. L'une des vidéos sera montrée peu après dans un lycée agricole de la région, placée au fond d'un silo à grain posé horizontalement sur le sol.

Cette prise en compte du contexte et cet élargissement du paysage où alternent visions sous-marines et grands bols d'air vont se confirmer lors d'une résidence en Sicile, en 1995 : il est invité par le Centre culturel français de Palerme à la Fiumara d'Arte, chez l'amateur d'art Antonio Presti à Castel di Tusa. L'une des vidéos qu'il en rapporte donne à entendre le chant d'une chorale enregistré par la fenêtre ouverte d'une maison de retraite. On y voit également les engins qui repoussent les détritiques laissés sur la plage, de gros tractopelles plus menaçants encore d'être filmés en contre-plongée. Et toujours cette alternance entre le silence du dessous de l'eau et la violence des vagues d'une mer pourtant calme, mais filmée de très près, dans le corps-à-corps qui reste la marque de l'artiste.

De la Sicile gorgée de soleil et saturée du bleu de l'eau, il rapporte des images rugueuses et crépusculaires, des images qui se méfient de la lumière, des images contre la lumière, qu'il rabat encore en tramant celles-ci selon le procédé décrit plus haut.

La même année^{xi}, il séjourne au Cabo Espichel, sur la côte portugaise. Il filme à travers le pare-brise son arrivée en voiture dans la cour de l'ancienne abbaye qu'il parcourt en boucle, caméra posée sur le tableau de bord. Puis il se gare un peu plus loin, là où les gens viennent voir la mer du haut de la falaise. De l'autoradio d'une voiture aux vitres baissées, on entend le commentaire d'un match de football ! Images connues du monde connu : ni mer ni plongée (elles viendront en leur temps) mais la saisie de l'approche, la prise en compte de l'insignifiant tout proche, de l'envers ou de l'à-côté des lieux fameux.

C'est sans doute la dernière fois qu'il emporte avec lui son galet, cintré pour la circonstance d'une croix métallique. Il le filme sous l'eau et à la surface. De sa vidéo il tire également deux photographies de petit format, l'une du galet, l'autre d'un rocher émergeant de la mer étale et sur

laquelle il surimprime les indications de longitude et de latitude ; images fortement tramées et tirant au bleu.

En 1997, pour sa deuxième exposition personnelle chez Yvon Nouzille, à la galerie Le Sous-Sol, Marcel Dinahet montre une installation vidéo qu'il intitule *Signaux* et qui occupe l'ensemble de l'espace de la galerie sur plusieurs moniteurs. L'un des films, *La Rance*, est présenté dans un petit container acheté dans un magasin de matériel agricole, placé côté bureau. Il s'agit d'images prises sur la côte méditerranéenne près d'Hyères, mais aussi en Bretagne, sur la Rance donc où il avance dans les algues, près du phare de Fréhel que l'on aperçoit. Y alternent, sans chronologie, parties de pétanque, herbiers sous-marins typiques des zones non polluées, cornes de brume, bulldozers nettoyant la plage d'Hyères, etc. C'est au cours de ces deux années que se posent les quelques gestes (rotations, prise en compte du contexte) qui annoncent ce qui vient : un ambitieux projet qu'il caresse depuis peu et qui n'a besoin pour se faire que de temps – Dinahet va s'arranger pour se l'octroyer. Il en montre les premiers éléments à Newlyn, en Cornouaille britannique, dès 1998. Son titre : *Les Finistères*.

Les Finistères

L'idée d'œuvre close et circonscrite une fois pour toutes n'est pas ce qui préoccupe Marcel Dinahet. On l'a vu souvent reprendre un montage, réagencer des séquences dans de nouvelles configurations, exhumer, longtemps après, des prises inédites. De la même manière, les titres fluctuent et, plus d'une fois, ne servent qu'à des fins de pure commodité. Quelques grandes pièces, cependant, vont à l'encontre de cette propension et marquent ces vingt dernières années comme autant de repères stables.

Les Finistères constituent, historiquement, le premier de ces grands projets. C'est un montage d'une soixantaine de séquences de quarante, quarante-cinq secondes chacune, séparées par un bref écran noir. L'idée en est venue à l'artiste en 1998, en observant une carte d'Europe publiée par la Conférence des Régions périphériques et maritimes. On y voit une zone en forme de banane qui, de Turin à Londres en passant par la Ruhr (mais pas par Paris), dessine et matérialise la plus forte concentration des activités économiques et culturelles du continent. À cet évident constat, Dinahet va en opposer un autre. Travaillant en priorité sur le littoral, il va opérer systématiquement au plus loin de cette bande de cristallisation où l'art est le plus vu, où le plus important de l'activité semble prendre place.

Se trouver le plus loin de « tout » fut l'alternative qui fonda son projet de l'arc atlantique : se rendre sur les points les plus avancés (ou les plus reculés, c'est selon) vers l'ouest du vieux continent, de l'Écosse au Portugal en passant par l'Irlande, la Cornouaille britannique, le Finistère breton, le cap Finistère espagnol, le Cabo da Roca (qui est le plus à l'ouest de tous), parmi d'autres. L'œuvre, d'une quarantaine de minutes, sera montrée en 2001 par Dominique Abensour au centre d'art Le Quartier à Quimper, soit plus de deux ans après les premiers voyages, les premières prises de vue. Entre-temps, des états en seront proposés lors de diverses expositions, à Newlyn comme on l'a dit, ainsi qu'à Édimbourg.

Tout ce qui s'expérimentait timidement, qui apparaissait furtivement dans les pièces précédentes se trouve confirmé, affirmé, maîtrisé dans cette œuvre très ambitieuse et parfaitement aboutie. Tout dans ce geste synthétique annonce ce qui va suivre. Sans que cela soit systématique, les séquences sous-marines s'intercalent entre des plans de paysage littoral, de nuit ou de jour, fixes ou en travellings automobiles.

Dans l'extrême variété des images, quelques constantes cependant. Paysages vus à travers le pare-brise (ce plan d'une avancée rocheuse dans la mer, à la facture tout impressionniste – on dirait un Charles Mauffra – obtenue par les gouttes de pluie sur la vitre et que balaie d'un coup le passage de l'essuie-glace). Phares filmés au loin dans la nuit ou en contre-plongée, tel celui-ci, rouge, à l'entretien de la rambarde duquel des ouvriers s'activent. Parfois l'atmosphère vire au fantastique quand le faisceau lumineux (d'un phare ?) vient cogner verticalement contre le fût de la croix de granit au bord du chemin, quand un gant blanc brille et divague au fond de l'eau. Exit les sculptures immergées, et cependant, quand la caméra tourne autour de cette cannette de bière, elle-même ballottée par le ressac, on sent, dans le rappel de ces mêmes sculptures, que quelque chose a changé, qu'une situation plus instable s'est installée, davantage en prise avec la réalité extérieure. Et ce bruissement du monde qui parvient régulièrement par la bande-son (tantôt présente, tantôt pas), bruits de la mer mais aussi voix d'autoradio, ronronnements de moteur ! Le montage est complexe qui défie la chronologie autant que la géographie, qui bâtit son récit hors de toute linéarité, sans repères ni noms propres. Le visible, ici, relève autant de l'évidence partagée que de la proximité enfouie et c'est le paysage global constitué par ce mélange savamment dosé que restitue la projection, à cent lieues, on l'aura deviné, de toute l'histoire occidentale de la perspective monoculaire.

Les Flottaisons

L'une des séquences des *Finistères* montre la surface de l'eau filmée au plus près par une caméra que l'on devine tenue à la limite de la mer et de l'air, le courant amenant la vaguelette jusqu'à la vitre du caisson où elle s'écrase. Pour cette prise de vue, Marcel Dinahet tient encore sa caméra ; il va bientôt la laisser filer à la surface de l'eau. Ce sera en 2000 à Saint-Nazaire, où Sophie Legrandjacques l'invite au Grand Café. Il y réalise sa seconde pièce majeure, *Les Flottaisons*.

La grande nouveauté, ici, c'est la déconnexion de la caméra et du corps. Chez Dinahet, il était bien rare que l'objectif doublât l'œil ; on l'a déjà dit, c'est le corps tout entier qui se couplait au regard de la caméra, au cours des plongées mais aussi plus tard, par exemple lorsqu'il marche ou court sur le bord de la Loire (*Estuaires*^{xii}) ou quand il tourne sur lui-même dans la baie du Mont-Saint-Michel (*Paysage frotté*). Dans ce sens, on peut dire que Marcel Dinahet reste sculpteur ; un sculpteur qui, certes, utilise la vidéo, mais sans doute pas un vidéaste.

Avant de dire un mot de la dimension performative et expérimentale de ce travail, il importe de souligner, au rebours de la tradition classique, son refus de l'autorité du regard. L'un des moyens les plus efficaces pour se prémunir contre les choix et les décisions autoritaires est de s'en remettre soit à un protocole externe (les contraintes dans la peinture, par exemple), soit à l'aléatoire. C'est ce que fait Dinahet pour *Les Flottaisons* qui réunissent dans un même film, montées dans la chronologie des prises de vue, avec des raccords très discrets, sept séquences tournées à Saint-Nazaire, Lisbonne, Bilbao, Brest, Saint-Malo, Saint-Nazaire à nouveau et Rotterdam. À chaque fois le caisson contenant la caméra est posé sur l'eau et laissé à ses caprices, drone sans commande ni programme. Les images que celle-ci capte sont décidées non par l'œil ou la main de l'artiste, mais par le mouvement de l'eau. Cela produit, au sens littéral de cette drôle d'expression, de la vidéo aquarellée, tant les couleurs, celles des bateaux amarrés ou entrant dans le port, par exemple, se mêlent à l'eau par les phénomènes de reflet autant que par les secousses permanentes du caisson. Cette délégation de la prise de vue, Dinahet va la réitérer en d'autres occasions et sous d'autres formes. Dans plusieurs séquences d'*Estuaires*, la caméra est ainsi fixée pour des travellings « déjà là » : derrière la vitre d'un train à Taiwan, derrière le hublot et au fond de l'espace piétons s'ouvrant au paysage par une ouverture réduite, sur le bac qui relie les deux berges de la Loire. Le cadrage est décidé par la trajectoire de l'embarcation ou du véhicule ainsi que par la conformation des lieux.

Que disent *Les Flottaisons* des espaces qui y sont donnés à voir ? Et est-ce bien de cela qu'il s'agit ? L'œil attentif, certes, reconnaîtra le pont de Lisbonne, les façades de Rotterdam, la base sous-marine de Saint-Nazaire, Saint-Malo intra-muros... Mais cette couleur locale passe ici au second plan, rejetée dans le haut de l'image, concurrencée par le ciel et, plus encore, par l'eau des bassins. La ligne d'horizon qui fixait le paysage classique est ici tellement instable qu'elle ne saurait remplir son rôle de structuration du tableau. Le singulier et le local cèdent alors la place au dénominateur commun que constituent l'eau et son clapotis actionnant le geste filmique et instaurant une sorte de matière commune, de paysage global. Les photographies d'écran que l'artiste tire de ses vidéos, doublement distancées par le tramage et la plastification, confirment cette impression de vues archétypales plus que documentaires. En cela elles penchent du côté de la peinture.

Expérience / performance

Au début des années 2000, la plongée cède la place à d'autres manières d'opérer dans l'œuvre de Marcel Dinahet sans que soit remis en question ce qui, au bout du compte, constitue peut-être le fil constant de son travail, ce que l'on pourrait désigner par les termes d'action, d'expérience et de performance. C'est moins, en effet, le fait d'immerger des sculptures qui importait au tournant des années 1980 et 1990 que l'occasion d'un geste inédit, celui de tourner autour d'un axe sous-marin, de résister à la poussée de l'eau comme le sculpteur affronte la résistance des matériaux. Nombre de ses premières vidéos se circonscrivent dans le temps de l'action et s'achèvent au terme de l'épuisement du corps se frayant un chemin dans les algues ou remontant à la surface à l'aide d'un câble (Newlyn). Il répète à l'envi que telle séquence résulte d'une impulsion du corps. Dans *Estuaires*, comme il se promène sur le bord de la Loire, rempli de la légèreté de l'air, de la qualité de la lumière et de la beauté du paysage, il se met à courir, la caméra épousant le rythme de la course. L'action s'arrête quand il se trouve à bout de souffle – le film aussi, par le fait. C'est alors moins de strict paysage qu'il s'agit que d'inscription d'un corps dans l'espace. C'est ce que montre l'image : le chaos de l'expérience corporelle. En cela, une bonne part de l'œuvre de Marcel Dinahet est bien de nature performative. Non qu'il se revendique artiste performer, mais quand, dans la baie du Mont-Saint-Michel, il se met à tourner sur lui-même jusqu'à perdre l'équilibre, c'est bien d'expérience spontanée qu'il est question. D'expérience de l'espace, également, quand dans *Basse marée* (2003) il court près des parcs à bouchots de la même baie, la

caméra au bout du bras en mouvement ; alors que dans *Marée basse*, s'il poursuit sa course, la vase s'étant fixée sur la vitre du caisson, on ne perçoit plus le paysage qu'à travers le peu de verre resté propre ainsi que par le bruit des pas sur le sable mouillé. La plupart de ces « actions » ont lieu en dehors de toute préméditation ; elles résultent plutôt d'une grande attention à l'environnement, à ce qui peut à tout moment arriver : « Chaque action est particulière en ce sens que d'innombrables paramètres sont en jeu : le temps, le vent, la lumière dans le paysage, la matière du sol. En cela c'est très proche de la sculpture^{xiii}. » Un exemple illustre bien ce propos de l'artiste. Lors de ses nombreux déplacements à Saint-Nazaire, Marcel Dinahet devait, pour parvenir au centre d'art, passer par un certain nombre de ronds-points. Un jour, il eut l'idée d'opérer des rotations complètes, caméra posée sur le tableau de bord. Répétant le geste du plongeur tournant autour d'un axe imaginaire afin de ne pas perdre de vue la sculpture posée au fond de l'eau, il retrouvait là cette triple articulation sur laquelle il s'est si souvent fondé : expérience, paysage, sculpture (*Rotation*, 2004).

Limites et frontières (les paysages politiques)

Quand on interroge Marcel Dinahet sur les notions d'interface et de limite, par lesquelles on a coutume de caractériser son travail, il confirme la pertinence de ces catégories, mais très vite aussi il en pointe l'insuffisance. Évidemment la limite géographique (entre la terre et l'eau, entre l'eau et l'air, entre la terre et l'air) constitue un défi à la représentation. C'est un non-lieu, comme le pur présent est un non-temps, coincé entre le passé qui happe et le futur qui presse. À ces zones limites (le littoral, la surface de l'eau, le contact du sol) qui sont toujours des points de jonction, mais des points immatériels (pour cette raison, il ne pouvait que renoncer à la sculpture comme objet), Dinahet superpose un autre binôme : ce qui saute aux yeux / ce qui ne se voit pas directement. Le visible / le dissimulé. Ce sont là des catégories du scopique qui, ajoutées au performatif, lui permettent de donner corps à des expériences qui auraient pu en manquer cruellement. C'était le but et la fonction de la plongée, ceux, entre autres, de la caméra flottante ; ceux enfin de la marche exploratoire dans des espaces déserts à deux pas des zones habitées.

L'exploration de l'interface et des limites peut aussi se faire par l'usage de la frontalité. De nombreuses vidéos montrent des écrans envahis par l'eau, monochromes ou *all over* brutaux qui s'imposent sans ménagement au regard du spectateur. Car filmer, par exemple, le recouvrement du sable de la plage par la marée montante (*Dieppe*, 2005), c'est, par l'invasion totale de la

surface de l'écran, un clin d'œil aux problématiques de la peinture moderniste telles que les Américains purent les expérimenter dans les années 1940 et 1950. L'impression de se cogner contre ce mur frontière est plus forte encore dans *Falaises*, une installation de cinq vidéos prises en 2008 à Ouessant.

Depuis 2000 et jusqu'à aujourd'hui, Marcel Dinahet a beaucoup voyagé : en France certes mais aussi, régulièrement, à Chypre, à Londres, en Russie, à Taiwan. Parmi les œuvres produites ces dernières années, il en est plusieurs que l'on peut regrouper dans la catégorie des architectures liées à l'économie, à la culture et au pouvoir, comme si le travail de Dinahet, peu à peu, s'était doté d'une dimension et d'un souci politiques, sans renoncer pour autant à cette articulation entre ce que l'on voit directement et ce que l'on exhume. Qu'il s'agisse, à Strasbourg, du siège d'Arte, du Parlement européen, du palais des Droits de l'Homme ou des installations du port ; à Londres, du palais de Westminster, de la City, du City Hall ou de la Tate Modern, le protocole ne varie pas : la caméra flotte sur le fleuve et filme en plans-séquences. Ce sont là des bâtiments que chacun peut voir, mais plus rarement ainsi ballottés, comme posés sur l'instabilité de l'eau, qui est peut-être aussi celle de l'époque, rejetés vers le haut et découvrant comme leur envers, bas-fonds plus ou moins pollués, le tout dans des images somptueuses autant que vénéneuses.

Les destinations et les périple d'un artiste d'aujourd'hui tiennent à différentes raisons. Mais qu'ils résultent d'une invitation ou de ses propres choix, ils sont, au bout du compte, le fruit de sa décision propre. Est-ce finalement un hasard si les pas de Marcel Dinahet, et les circonstances, l'ont conduit dans des enclaves géopolitiques et des lieux de tensions voire de frictions ? Chypre, Taiwan, Kaliningrad, la frontière franco-espagnole du Pays Basque... À Kaliningrad, enclave russe entre pays baltes et Pologne, il filme la mer gelée et froide comme la guerre (*Svetlogorsk*, 2006), le port et ses structures militaires. Il s'est également rendu sur la fameuse route dite « Berlinka », construite par les Allemands du temps de Königsberg et par laquelle ont transité les déportés que l'on acheminait vers les camps nazis. Rien n'a bougé depuis la guerre sur cette route désormais russe et abandonnée ; butant contre la frontière polonaise, barrière et guérites montent une garde dérisoire dans un paysage de neige et de solitude. À Kronstadt, siège de l'Amirauté russe et du commandement de la flotte de la Baltique, il alterne les plans fixes sur les navires de guerre et la vue ensoleillée et pacifique du petit port de plaisance. Lors de son dernier séjour à Chypre (2009)^{xiv}, il s'intéresse à Famagusta, une cité balnéaire jadis peuplée en majorité par les Grecs puis occupée par les Turcs en 1974, provoquant le départ de ses habitants et laissée

depuis en l'état, figée, fantomatique, à des fins d'hypothétique monnaie d'échange lors de possibles futures négociations. Dinahet s'est approché de cette limite très surveillée et, déjouant l'attention des militaires, en posant sa caméra sur l'eau ou en filmant à la dérobée, il est parvenu à arracher à ce lieu étrange des images inédites. La ville, comme enfouie, reprend cette fonction de point de repère qu'avaient les premières sculptures immergées : le propos s'élargit, les fondamentaux artistiques demeurent. Enfin, sur la frontière franco-espagnole, au cœur d'un Pays Basque^{xv} où l'aspiration et l'agitation autonomistes restent vivaces, Marcel Dinahet a filmé la plus invisible des frontières, celle du pont piéton d'Hendaye où vont et viennent des gens ordinaires qui ne semblent pas avoir d'histoire hormis celle de passer le pont, valise roulante et sac au dos (*Aller en France et Aller en Espagne*, 2007). Ici, l'interface et la limite se montrent dans le paradoxe de leur invisibilité, malgré l'histoire si lourde de cet entre-deux qui fut longtemps l'unique point de passage entre Espagne et France et qui connut, en particulier pendant la Seconde Guerre mondiale et le franquisme, son lot de tragédies.

La frontière, chez Marcel Dinahet, ne constitue cependant pas, comme chez Chantal Akerman, Ursula Biemann ou Avi Mograbi, un sujet en soi. Elle n'est que l'une des modalités d'une appréhension plus large du monde et de la réalité, fondée sur un geste de sculpteur et poursuivie aujourd'hui par d'autres moyens.

Figures et portraits ?

On l'aura constaté, la stricte chronologie a perdu peu à peu de sa pertinence dans l'étude d'un œuvre où croisements, reprises et changements de point de vue se multiplient. Se défiant de l'histoire comme de la géographie, Marcel Dinahet poursuit son investigation du monde sur la base de protocoles éprouvés autant que d'une attention toujours vive aux formes nouvelles que cela requiert. Si, comme on l'a souvent dit, la plupart des pièces mentionnées jusqu'à présent s'articulent sur l'expérience d'un corps, celui de l'artiste, s'inscrivant dans un espace qu'il ne cesse d'éprouver, ce corps lui-même est resté pour le moins discret, réduit à ses effets sur l'image plus qu'à son apparence visible. Peu d'humains également dans ses paysages, hormis les touristes (à Dinard, en Corse) en tant qu'élément essentiel pour l'affirmation de cette part immédiatement visible du monde (ceux qui voient, ceux qui sont vus).

Durant l'été 2004, à l'occasion d'une résidence en Russie, Marcel Dinahet filme pour la première fois des visages, des jeunes filles en majorité, actrices ou danseuses, dont le corps disparaît dans

l'eau d'un lac. Les visages, regard fixé sur l'objectif, légèrement crispés par le froid, sont filmés en plan fixe sur la ligne de flottaison, l'eau montant jusqu'à la limite de la bouche. C'est la première tentative d'introduction de la figure humaine comme sujet dans l'œuvre de l'artiste. Mais là encore, l'interrogation sur les frontières revient à l'esprit. Est-ce vraiment un / le sujet ? Si réponse il y a, c'est dans l'ensemble intitulé *Les Danseurs immobiles*, réalisé en 2006, que l'on pourra la trouver. Les dix danseurs (Fabienne Compet, Katja Fleig, Osman Kassen Khelili, Typhaine Heissat, Julien Jeanne, Maud Le Pladec, Thierry Micouin, Mickaël Phelippeau, Carole Perdereau, Pedro Rosa) qu'il filme le corps immobile, plongé dans la piscine, également jusqu'à la limite de la bouche, intéressent Marcel Dinahet à plus d'un titre. À l'exception d'un autoportrait plutôt humoristique, Dinahet ne s'est jamais représenté lui-même. Il se devait sans doute d'affronter directement la question du corps immergé, fût-il le corps des autres. Il le fait cependant bien plus tard, une fois qu'il a expérimenté les lignes de flottaison, dans une configuration différente à bien des égards. De ses actions en plongée, il retient la difficulté du geste, la résistance à la pression de l'eau, le défi qui consistait à maintenir l'axe. De tenir l'axe à tenir la pose, vieux souvenir de la sculpture et du dessin d'après modèle vivant, il tend patiemment le fil. D'une certaine manière, demander à un danseur de se tenir immobile dans l'eau, c'est lui imposer à la fois une contrainte et un exercice familier. Les danseurs ne sont pas immobiles comme les autres. Leur immobilité est celle d'un corps dont le destin est le mouvement maîtrisé. Et cela se sent. Et cela se voit sur le peu que l'on voit de leur corps, cette face où se concentre l'ensemble de l'action entreprise. Ici l'immobilité confère aux visages ce que le moindre mouvement du corps conférait à l'image sous-marine des premières vidéos : le contrecoup d'une décision. S'agit-il alors et encore de simples visages, de portraits donc ? Si montrer un visage débouche fatalement sur l'idée de portrait, alors oui, ce sont des portraits ; singuliers et humains. Mais, comme les frontières, le visage de ces danseurs participe d'un processus infiniment plus complexe et plus large qui relève à nouveau de la sculpture, et plus généralement de cette vaste entreprise de saisie des interfaces, de ces infimes points de contact d'un corps aux prises avec l'espace. Lors de certaines présentations de ces vidéos^{xvi}, les danseurs sont intervenus dans la salle d'exposition, se plaçant dans le faisceau de leur image et évoluant librement dans cette nouvelle configuration, comme s'ils s'immergeaient une seconde fois. Une autre série de visages, espagnols et français, filmés dans une piscine, sera réalisée la même année à Hendaye. Toujours très attentif aux conditions de monstration, Dinahet les projettera

dans un camion ouvert sur l'arrière, de manière itinérante, sur des places et dans des lieux publics de part et d'autre de la frontière.

En 2009, l'artiste prolonge sa collaboration avec la danseuse et chorégraphe Maud Le Pladec avec *Figures*^{xvii}, un ensemble de quatre vidéos montrant le visage du modèle en apnée dans une piscine. À l'image des sculptures jadis immergées, elle se tient immobile, comme seuls les danseurs, on l'a déjà dit, savent le faire. Le temps du film correspond au temps de l'apnée. Quant à l'espace, c'est bien, une fois encore, un espace de sculpteur, la caméra tournant, sous l'eau elle aussi, autour de cet axe humain, donnant l'impression que c'est lui qui bouge. Les quatre projections silencieuses, en grand format mais à des hauteurs et sur des murs différents, renforcent cette sensation d'immersion en conduisant le regardeur au cœur de l'œuvre, dans ce milieu singulier où l'image étend sa zone d'influence jusqu'à la tridimensionnalité.

Grouper les œuvres montrant des visages dans cette catégorie, fût-elle ouverte, des figures et portraits, n'est pas sans danger tant les pièces diffèrent, et tant elles demeurent irréductibles à tout classement. Quel point commun, hormis justement le visage, entre ces danseurs et les portraits de Taipei et d'Ouessant, réalisés en 2008 et 2009 ? Ouessant est, pour Marcel Dinahet, une sorte de lieu d'élection. Il y séjourne régulièrement et, au fil des ans, il a tissé avec les habitants de cette île du Ponant des liens durables. Des Ouessantins embauchés par lui en 1928 comme acteurs et figurants de *Finis Terrae*, prodigieuse fiction ethnographique, le cinéaste Jean Epstein disait qu'ils faisaient partie du paysage. Quatre-vingts ans plus tard, Marcel Dinahet a retrouvé les descendants de ces gens et les a filmés en plan fixe, cadrage très serré, dans le silence du face-à-face. Ainsi, de ces visages très frontaux, plus géographiques que psychologiques, et contredisant toute tentative de catégorisation, on pourrait dire qu'ils sont des paysages. De la même façon, les visages des habitants de Taiwan vivant près du fleuve et filmés par Dinahet au hasard de ses déambulations racontent l'histoire des vagues successives d'immigration, et l'on pourrait penser que ce que l'artiste recherche ici, c'est bien l'équivalent des « matières d'eau » des années 1990, des matières de visage.

Retour aux sources

Parmi tous les projets que Marcel Dinahet mène actuellement, il convient de mentionner les *Sources*. Invité successivement à l'abbaye de Bon-Repos (Côtes d'Armor) et à celle de Maubuisson (Val-d'Oise) – toutes deux d'origine cistercienne et aujourd'hui lieux d'exposition –,

l'artiste s'est intéressé à ce critère essentiel dans les choix d'implantation des disciples de saint Bernard : l'emplacement des sources. Marcel Dinahet aime rappeler le talent qu'avait son père de déceler les points d'eau, ce don de sourcier qu'il a lui-même reçu en héritage. Très vite il a deviné où se trouvaient les sources de l'antique forêt bretonne, comme les réseaux d'irrigation du monastère francilien. En Bretagne, complétant son exploration du milieu aquatique, il réalise plusieurs vidéos montrant les résurgences au cœur de la forêt de Quénécan. Le dispositif de prise de vue rappelle celui des *Flottaisons* et le résultat, s'il met davantage l'accent sur la question du niveau, présente comme un contrepoint naturel et archaïque aux sites portuaires, lieux de l'activité de nos modernes conquérants. À partir de l'abbaye de Maubuisson, inversant le geste du plongeur, le confirmant tout autant, il a remonté les cours d'eau jusqu'aux sources, retrouvant là, crevettes pour preuves, l'ancienne occupation maritime de ce qui est devenu le Bassin parisien. On l'a dit d'emblée, sa relative indifférence à la chronologie n'a d'égale que son attention aux grands segments historiques.

Cul-de-lampe

Une vidéo^{xviii} de Marcel Dinahet, prise à Kaliningrad, presque volée, montre un sous-marin à quai sur le pont duquel on aperçoit un marin qui danse au son d'une musique. On le dirait seul au monde, insouciant, tout au rythme qu'il imprime à son corps. Mais brusquement – est-il ivre ? le monstre d'acier tanguet-il soudain ? – il perd l'équilibre et manque de tomber. Puis il se rattrape in extremis, retrouve son axe et poursuit son étrange pas de danse. Nul doute qu'il va bientôt rentrer dans son habitacle et plonger vers des fonds que l'on ignore.

ⁱ Parmi elles, une exposition personnelle à la maison de la Culture de Rennes en 1983 puis, l'année suivante, sa participation à Jeune Sculpture.

ⁱⁱ *Rennes-Sculptures* 82, parc Oberthür, Éditions municipales, Rennes, 1982.

ⁱⁱⁱ Entretien avec l'auteur, 2010.

^{iv} *Marcel Dinahet : flux, reflux, 85 et 90*, textes de Jean-Marc Lhabouz, Yannick Miloux, domaine du Dourven, Tredrez ; L'Imagerie, Lannion, Office départemental de développement culturel des Côtes d'Armor, 1990.

^v Ces photographies, ainsi qu'une vidéo, ont été présentées dès décembre 1991 au Triangle à Rennes dans une exposition conçue par Yvette Le Gall, qui sous le titre *Vives eaux* réunissait les œuvres de Marcel Dinahet et de Xavier Ribot.

^{vi} À l'invitation de Danièle Yvergniaux, responsable de la mission Arts plastiques à l'ODDC des Côtes d'Armor.

^{vii} Puis montrée dans l'exposition ... *A Stroetmann*, galerie Munsterland, Emsdetten, Allemagne.

^{viii} À l'invitation du Frac Languedoc-Roussillon.

^{ix} Invité par Dominique Marchès dans le cadre de l'exposition *Île, terre, eau, ciel*, 1994.

^x À l'invitation de Claire Peillod pour l'exposition *Récoltes*, au Centre d'arts plastiques de Villefranche-sur-Saône, 1994.

^{xi} À l'invitation d'Isabel Vila Nova qui lui organisera en 1996 une exposition au Museu Nacional de Historia Natural, à Lisbonne.

^{xii} *Estuaires* est un ensemble de vidéos réalisées à l'issue de plusieurs séjours au bord de la Loire, à l'invitation de Jean-François Taddéi dans le cadre des Ateliers internationaux du Frac des Pays de la Loire. Une exposition dans les locaux du Frac, à Carquefou, en a montré l'essentiel en 2002.

^{xiii} Entretien avec l'auteur, 25 mars 2010.

^{xiv} Dinahet s'est rendu plusieurs fois à Chypre, où il a participé à différentes expositions collectives, en particulier au Centre d'art de Nicosie. Il a montré les vidéos du séjour de 2009 dans le cadre de l'exposition *Suspended Spaces*, organisée par Androula Michaël et Françoise Parfait à l'université Jules Verne d'Amiens en 2010.

^{xv} Dans le cadre d'une résidence à Abbadia (Hendaye).

^{xvi} À la Ménagerie de Verre, Paris, puis au Triangle, Rennes.

^{xvii} *Figures* constituera l'un des trois volets successifs de l'exposition de Marcel Dinahet à La Criée, Centre d'art contemporain de Rennes, invité par Larys Frogier, commissaire de l'exposition.

^{xviii} *Le Marin du sous-marin*, 2004.